Caderno Seminal Digital

Dialogarts

ÍNDICE

APRESENTAÇÃO 3

BREVE PANORAMA DA LITERATURA INFANTIL E JUVENIL ANGOLANA 13

REPRESENTAÇÕES DA INFÂNCIA NA TRILOGIA *ESTÓRIAS SEM LUZ ELÉTRICA*, DE ONDJAKI 50

UMA CONFRATERNIZAÇÃO PALOPIANA EM LISBOA: *OS VIVOS, O MORTO E O PEIXE-FRITO*, DE ONDJAKI 102

IDENTIDADE E MEMÓRIA NA LITERATURA INFANTIL: UMA ANÁLISE DE *YNARI, A MENINA DAS CINCO TRANÇAS*, DE ONDJAKI 139

ZAIDA SANCHES E O CONTO INFANTIL EM CABO VERDE 167

O LUGAR DA MEMÓRIA EM TRÊS CONTOS DA LITERATURA INFANTOJUVENIL GUINEENSE CONTEMPORÂNEA: ENTRELAÇAMENTO ENTRE HISTÓRIA, LITERATURA E MEMÓRIA NA OBRA *A HISTÓRIA QUE MINHA MÃE NÃO ME CONTOU E OUTRAS HISTÓRIAS DA GUINÉ-BISSAU* (2019), DE ELISEU BANORI 195

LITERATURA INFANTIL E JUVENIL EM MOÇAMBIQUE: FONTES, CIRCULAÇÃO E CONSUMO 248

FIGURAÇÃO DA PERSONAGEM EM “O NÃO DESAPARECIMENTO DE MARIA SOMBRINHA”, DE MIA COUTO 291

OS AFETOS EM *O GATO E O ESCURO*, DE MIA COUTO 318

HISTÓRIA DE JOÃO GALA-GALA: QUANDO HÁ O DESEJO DE PARTIR... 339

KANOVA E O SEGREDO DA CAVEIRA, DO ESCRITOR MOÇAMBICANO PEDRO PEREIRA LOPES: DA TRADIÇÃO ORAL À RECRIAÇÃO LITERÁRIA 365

O ITINERÁRIO FEMININO COMO TRANSGRESSÃO EM *A VIAGEM*, DE TATIANA PINTO 394

AS RELAÇÕES ASSIMÉTRICAS PRESENTES NOS CONTOS "A REVOLTA DOS BOVINOS", DE AMADOU HAMPÂTÉ BÂ, E "O COELHO E OS CÃES SELVAGENS", DE LOURENÇO DO ROSÁRIO 416

HERÓI E ANTI-HERÓI: FIGURAÇÕES DE PERSONAGENS INFANTIS NA FICÇÃO DE ÁFRICA DE LÍNGUA PORTUGUESA 445

RESENHA DE *MOÇAMBIQUINHO* E A POESIA DE VIDA DE DOM MIDÓ DAS DORES 481

RESENHA DE *CÃES À ESTRADA E POETAS AO MORGUE*, DE DEUSA D'ÁFRICA. ALCANCE EDITORES, 2022 500

RESENHA DE *O ABECEDÁRIO QUE FINGE SER MUDO*, DE ERNESTO MOAMBA. CIDADE DA BEIRA: MOÇAMBIQUE EDITORIAL FUNDZA, 2022 514

ENTREVISTA COM ERNESTO MOAMBA 527

DOI: http://dx.doi.org/10.12957/seminal.2022.71508

APRESENTAÇÃO

Este número da revista *Caderno Seminal*¸ cujo dossiê detém-se sobre "Literatura infantojuvenil nos países africanos de língua oficial portuguesa: ficção, teoria, crítica e historiografia", reúne artigos, resenhas e entrevista acerca da produção literária nos PALOP. A seção dossiê compõe-se de treze artigos que gravitam em torno da produção de quatro dos cinco PALOP. Seis deles abordam obras moçambicanas; quatro, angolanas, um, cabo-verdiana; um, guineense; dois adotam a perspectiva comparativista, em que um deles compara a obra de um escritor moçambicano com um maliano, e outro, também a obra de um escritor moçambicano com um francês de nascença, radicado na Guiné-Bissau. A seção miscelânea conta com três resenhas sobre obras ficcionais moçambicanas e uma entrevista com um escritor moçambicano, autor de uma das obras resenhadas.

É importante destacar o difícil acesso às obras e à produção literária dos PALOP, ainda que haja, no Brasil, boas editoras dedicadas à difusão das literaturas africanas de língua portuguesa, tais como, por exemplo, tendo-se em conta aquelas que vêm mais prontamente à memória, Nandyala, Katuka, Kapulana, Malê, Pallas.

Jane Tutikian, em "Breve panorama da literatura infantil e juvenil angolana", aponta caminhos para compreender

o princípio e desenvolvimento dos textos literários para a infância em Angola. Partindo de Pepetela e Maria Eugênia Neto, passando por Manuel Rui, Maria Celestina Fernandes, entre outros ainda no século XX, o Século XXI tem em Yola Castro e Ondjaki dois nomes fortes, porém sem muitos outros escritores preocupados em produzir para jovens leitores.

"Representações da infância na trilogia *estórias sem luz elétrica*, de Ondjaki", escrito por Cleanne Nayara Galiza Colaço e Diógenes Buenos Aires de Carvalho, apresenta o diálogo que há entre a tradição literária angolana e as obras de Ondjaki analisadas no texto. O escritor olha para o passado com o intuito de vislumbrar um futuro por meio de um projeto literário angolano, que valoriza e respeita os elementos da sua cultura por meio da escrita.

A produção dramática tem espaço na leitura que Sabrina Ferraz Fraccari faz de "Uma confraternização palopiana em Lisboa: os vivos, o morto e o peixe-frito, de Ondjaki". A autora destaca a diversidade da língua portuguesa que há no texto por meio da presença de personagens de cada um dos PALOP, em Lisboa, no edifício Migração-com-Fronteiras. Apesar de todos falarem a língua portuguesa, ela não é a mesma e esse fato desencadeia uma série de problemas e situações na história.

A construção da identidade cultural e a representação da memória coletiva são focalizadas por Tatianna Melo de Lima em "Identidade e memória na literatura infantil: uma análise de Ynari, a menina das cinco tranças, de Ondjaki". Para a autora, a constituição da identidade dá-se tanto por meio da linguagem quanto pelo viés cultural. Da mesma forma, a memória coletiva faz-se presente pela narração de ritos, de cerimônias, entre outros costumes da cultura africana, que são abordados na obra do autor angolano.

A literatura infantojuvenil cabo-verdiana mostra-se viva e extremamente contemporânea na análise que Norma Lima faz de "Zaida Sanches e o conto infantil em Cabo Verde". As quatro obras estudadas da autora apresentam um diálogo frutífero entre tradição e inovação, realizado nos contos da coleção *Stera*.

Em "O lugar da memória em três contos da literatura infantojuvenil guineense contemporânea: entrelaçamento entre História, Literatura e Memória na obra *A História que minha mãe não me contou e outras histórias da Guiné-Bissau* (2019), de Eliseu Banori", Rayron Lennon Costa Sousa, Claudia Letícia Gonçalves Moraes e Diogenes Buenos Aires Carvalho analisam a obra do autor guienense e residente no Brasil demonstrando de que forma se dá a

relação entre a literatura, a história e a memória na obra do autor diaspórico.

Pedro Manuel Napido realiza, em "Literatura infantil e juvenil em Moçambique: fontes, circulação e consumo", um percurso dessa vertente literária no país, tendo como marco inicial 1975, o ano da independência nacional, vindo até a atualidade. O autor avalia a legislação, as bibliotecas, as editoras, as livrarias, as iniciativas de promoção de leitura por diversas entidades e a tradição pedagógica na literatura para infância e juventude no país.

Em "Figuração da personagem em "o não desaparecimento de Maria Sombrinha", de Mia Couto", Fernanda Batista Schwerdtner, Juliana Cavalcante do Amaral e Flavio García discutem de que modo a composição de uma personagem narrativa pode contribuir para a classificação do texto como infanto-juvenil, ainda que ele tenha sido publicado originalmente em uma obra para "adultos".

Luciana Morais da Silva, em "Os afetos em *O gato e o escuro*, de Mia Couto", propõe uma leitura da obra do autor moçambicano por meio da afetividade que envolve as descobertas e o crescimento infantil. Ao tratar de uma família felina, o escritor fala para as crianças de uma forma simbólica e compreensível sobre o enfrentamento do medo,

crescimento e aprendizado, assim como da hierarquia nas relações familiares.

Em "*A História de João Gala-Gala*: quando há o desejo de partir...", Flávia Brocchetto Ramos e Rita de Cássia Silva Dionísio Santos debruçam-se sobre a narrativa de Pedro Pereira Lopes, ilustrada por Luís Cardoso, que surgiu de uma música homônima de Chico António, composta a partir de sua autobiografia.

Contos populares e suas reescrituras têm sido uma constante na produção literária dos PALOP, e vários são os autores que vêm fazendo isso. O ensaio "*Kanova e o segredo da caveira*, do escritor moçambicano Pedro Pereira Lopes: da tradição oral à recriação literária", de Avani Souza Silva, propõe-se a observar a recriação do conto "O rapaz e o crânio" pelo autor moçambicano, publicado na coleção "Contos e Histórias de Moçambique", cujo projeto editorial implica a recolha de contos, histórias e mitos da tradição oral, a serem recriados por escritores e ilustrados por ilustradores do país.

A única obra escrita por uma mulher na coleção "Contos e Histórias de Moçambique" é analisada por Carolina de Lima Andrighetti e Demétrio Alves Paz em "O itinerário feminino como transgressão em *A viagem*, de Tatiana Pinto". Ao destacar o protagonismo feminino, os autores chamam

atenção para o papel da mulher tanto na literatura quanto na sociedade moçambicana contemporânea.

Alexander Meireles da Silva e Helenice Christina Lima Silva, em "A revolta dos bovinos", de Amadou Hampâté Bâ e "O coelho e os cães selvagens", de Lourenço do Rosário", comparam um texto do escritor moçambicano com um de maliano, pondo duas diferentes Áfricas em diálogo.

A partir da análise comparativa entre duas personagens crianças, presentes nas narrativas *Kiriku e a feiticeira*, de Michel Ocelot e "As mãos dos pretos", de Luís Bernardo Honwana, Maria Zilda Cunha, em "Herói e anti-herói: figurações de personagens infantis na ficção de África de língua portuguesa", trata dos dois conceitos. O primeiro estaria mais ligado às narrativas míticas, presente na obra de Ocelot, e o segundo à condição humana, no conto de Honwana.

As três resenhas convidam à leitura das obras resenhadas, ressaltando alguns de seus aspectos. Kellen Dias de Barros trata de *Moçambiquinho*, obra ainda inédita, de Dom Midó das Dores. Kellen destaca tanto o lado intertextual dos poemas, quanto a presença de uma vivência infantil africana. Sávio Roberto Fonseca de Freitas assina a resenha sobre *Cães à estrada e poetas ao morgue*, de Deusa D'áfrica. Para Sávio Roberto, a obra da escritora moçambicana não só trata de temas importantes, tais como morte, fome, machismo,

corrupção, entre outros para a contemporaneidade, como também retoma a força social da palavra poética, tão necessária em tempos como o que estamos vivendo. Tania Maria Nunes de Lima Camara apresenta uma leitura da obra *O abecedário que finge ser mudo*, de Ernesto Moamba. No conto, em meio ao acervo de uma biblioteca, ocorre uma disputa entre números e letras para saber quem é mais importante.

Em entrevista com Ernesto Moamba, Flavio García questiona temas como o papel da literatura na educação, na formação de leitores e na sociedade, bem como a visão do escritor e do seu papel no país. Outras questões debatidas foram as matriarcas da literatura para a infância e a juventude em Moçambique, a independência política e literária e os diálogos entre as gerações de escritores.

Apesar de os estudos sobre as literaturas infantil e juvenil serem muitas vezes "o patinho feio" na academia, o panorama aqui apresentado mostra a vitalidade e a força da literatura para crianças e jovens e a sua importância na formação de leitores. Como se percebe nos artigos, nas resenhas e na entrevista, ainda há muito o que ser explorado, lido, analisado e divulgado entre os interessados nas literaturas africanas de língua portuguesa.

Demétrio Alves Paz
Flavio García

DOSSIÊ:

LITERATURA INFANTOJUVENIL NOS PAÍSES AFRICANOS DE LÍNGUA OFICIAL PORTUGUESA: FICÇÃO, TEORIA, CRÍTICA E HISTORIOGRAFIA

n. 42 (2022): PORTUGUÊS: LÍNGUA DE MUITAS PÁTRIAS
e-ISSN 1806-9142

APRESENTAÇÃO 3

BREVE PANORAMA DA LITERATURA INFANTIL E JUVENIL ANGOLANA 13

REPRESENTAÇÕES DA INFÂNCIA NA TRILOGIA *ESTÓRIAS SEM LUZ ELÉTRICA*, DE ONDJAKI 50

UMA CONFRATERNIZAÇÃO PALOPIANA EM LISBOA: *OS VIVOS, O MORTO E O PEIXE-FRITO*, DE ONDJAKI 102

IDENTIDADE E MEMÓRIA NA LITERATURA INFANTIL: UMA ANÁLISE DE *YNARI, A MENINA DAS CINCO TRANÇAS*, DE ONDJAKI 139

ZAIDA SANCHES E O CONTO INFANTIL EM CABO VERDE 167

O LUGAR DA MEMÓRIA EM TRÊS CONTOS DA LITERATURA INFANTOJUVENIL GUINEENSE CONTEMPORÂNEA: ENTRELAÇAMENTO ENTRE HISTÓRIA, LITERATURA E MEMÓRIA NA OBRA *A HISTÓRIA QUE MINHA MÃE NÃO ME CONTOU E OUTRAS HISTÓRIAS DA GUINÉ-BISSAU* (2019), DE ELISEU BANORI 195

LITERATURA INFANTIL E JUVENIL EM MOÇAMBIQUE: FONTES, CIRCULAÇÃO E CONSUMO 248

FIGURAÇÃO DA PERSONAGEM EM “O NÃO DESAPARECIMENTO DE MARIA SOMBRINHA”, DE MIA COUTO 291

OS AFETOS EM *O GATO E O ESCURO*, DE MIA COUTO 318

HISTÓRIA DE JOÃO GALA-GALA: QUANDO HÁ O DESEJO DE PARTIR... 339

KANOVA E O SEGREDO DA CAVEIRA, DO ESCRITOR MOÇAMBICANO PEDRO PEREIRA LOPES: DA TRADIÇÃO ORAL À RECRIAÇÃO LITERÁRIA 365

O ITINERÁRIO FEMININO COMO TRANSGRESSÃO EM *A VIAGEM*, DE TATIANA PINTO 394

AS RELAÇÕES ASSIMÉTRICAS PRESENTES NOS CONTOS "A REVOLTA DOS BOVINOS", DE AMADOU HAMPÂTÉ BÂ, E "O COELHO E OS CÃES SELVAGENS", DE LOURENÇO DO ROSÁRIO 416

HERÓI E ANTI-HERÓI: FIGURAÇÕES DE PERSONAGENS INFANTIS NA FICÇÃO DE ÁFRICA DE LÍNGUA PORTUGUESA 445

DOI: http://dx.doi.org/10.12957/seminal.2022.69621

BREVE PANORAMA DA LITERATURA INFANTIL E JUVENIL ANGOLANA

Jane Tutikian

Resumo: Este artigo busca traçar um breve panorama da literatura infantil e juvenil a partir do colonialismo, no qual o embrião começa a se desenvolver em *As aventuras de Ngunga,* de Pepetela, e *A montanha do Sol,* de Maria Eugênia Neto. O texto base utilizado neste trabalho é o de Maria Celestina Fernandes, angolana, sendo ela mesma escritora de literatura infantojuvenil, com uma obra expressiva, e que vem, portanto, de dentro do próprio sistema literário, construindo esta história. A história da literatura infantil e juvenil de Angola. O resultado parcial deste trabalho é a observação do desmantelamento do sistema literário angolano no que diz respeito ao jovem leitor.
Palavras-chave: Angola. História. Literatura Infantil. Jovens leitores.

Abstract: This article seeks to trace a panorama of children's and youth literature from colonialism, where the embryo begins to develop in *As aventuras de Nungunga*, by Pepetela, and *A montanha do Sol*, by Maria Eugênia Neto. The basic text used in this work is that of Maria Celestina Fernandes, an Angolan writer of children's literature with a significant number of books, who comes, therefore, from within the literary system itself, building this history. The history of children's and young adult literature in Angola. The partial result of this work is the observation of the dismantling of the Angolan literary system with regard to young readers.
Keywords: Angola. History. Children's Literature. Young readers.

Uma visada geral no panorama da literatura angolana nos leva a 1949, quando Castro Soromenho lança *Terra Morta* (1979*),* marcando o arranque da literatura do país, sob a influência do Neo-Realismo, através de uma literatura de denúncia aos postos administrativos implantados pelos portugueses, conforme determinado pelas Conferências de Berlim (1885).

A chegada do branco para colonizar a terra obedeceu a um processo de destruição da cultura do outro, ou seja, a *superposição cultural,* o abafamento, pela proibição da cultura autóctone. *Terra Morta* é a análise da agonia de uma povoação em que se instala um Posto Administrativo: Camaxilo.

De acordo com Robson Dutra (2010), em perspectiva diacrônica, Soromenho descreve, em *Terra Morta*, a decadência do sistema colonial metonimizado no fracasso dos colonos em meio à crise mundial ocorrida durante as décadas de 20 e 30 do século XX. A queda da cotação da borracha no mercado internacional ocasiona a bancarrota desses colonos, alguns deles conhecidos como "brancos de segunda" por terem nascido na África. A oposição racial descrita neste romance e nos demais da trilogia abarca a existência, naquela sociedade, de brancos, negros e mestiços, todos envolvidos por um nível crescente de apatia biológica e social.

A atmosfera reinante em Camaxilo é permeada pelo gás tóxico e imperceptível que ameaça e explode as minas. A questão social torna-se, deste modo, o fio condutor da trama, que se ocupa ainda em evidenciar fissuras nos segmentos sociais que compõem a narrativa.

Os brancos, senhores de uma terra à deriva, são tomados por uma situação alienante. Apresentam-se estáticos,

parados de pé ou sentados defronte de suas lojas, descalços e barbados à espera dos raros clientes que sustentam seus negócios. Irremediavelmente afastados da vida em Portugal, acabam por casar com mulheres nativas, dando, com isso, origem a uma descendência mestiça que lhes garante mão-de-obra gratuita e a perpetuação das relações imperialistas.

Seus filhos assimilam elementos culturais advindos da herança materna que se dá na evocação dos mitos angolanos, os quais entram em conflito com a necessidade premente de "embranquecimento", ou seja, de atingirem um status semelhante ao de seus pais e da cultura lusitana. Deles herdam, sobretudo, o tom de pele que, no entanto, não lhes livra o acesso ao universo dos brancos e que, por diversas vezes, interdita seu pleno relacionamento com os outros negros.

Estes, por sua vez, são vítimas ainda de um sistema de desigualdade social que, pela técnica de zoomorfização, trata os africanos como animais, os limita ao universo escravocrata, às relações entre Portugal e África. Os cipaios, negros a serviço dos brancos, criam fissuras na estrutura social por serem os responsáveis pela manutenção da ordem que o serviço e a necessidade de produção impõem, e que é metonimizada pelo chicote que manipulam.

Criam, assim, um distanciamento de seus pares raciais, o que os leva a uma situação de estagnação: a natureza de seu trabalho não lhes abre, absolutamente, o universo dos brancos, que os despreza, e fomenta o ódio racial por parte de outros negros, que os renegam. Este estilhaçamento se repete também na substituição de sobas imposta pelos portugueses. Líderes dos diversos kimbos angolanos e eleitos pela ancestralidade nacional, foram, desde os primórdios da colonização, despojados da hierarquia primordial que possuíam em favor de outros de sua raça que atendiam aos ideais colonialistas e favoreciam a penetração lusitana.

Esse era o panorama; entretanto, na década de 40 do século passado, há uma mudança importante de cenário. Com a queda da borracha e a subida do café na bolsa, surgem as primeiras fortunas angolanas. O café era plantado por mulheres. Isso transforma o cenário, os portugueses – como Portugal entra na recessão – e os brancos correm para as colônias em busca de fazer dinheiro. Carlos Ervedosa vê assim a então colônia:

> Estamos no período próspero do pós-guerra. Sobem vertiginosamente as cotações dos produtos tropicais, em especial o café, que dá origem às primeiras fortunas de Angola. Impelidos pela ambição duma vida melhor, gentes que barcos abarrotados despejam de Portugal seguem os mais variados rumos

> em busca da realização dos seus sonhos de ventura. A cidade cresce rapidamente, desenvolve-se, os velhos palácios seculares, as casas de adobe e zinco, os quintalões de goiabeiras e gajajeiras com pássaros cantando nos seus ramos dão lugar a novas construções, são derrubadas as antigas acácias e mulembas que enchiam de sombra e poesia as ruas da cidade, enquanto o cinzento-escuro do asfalto vai progressivamente conquistando o leito das velhas e novas artérias. As pitorescas quitandeiras de panos garridos e quinda à cabeça com fruta gostosa – cajus, mangas, maboques, pitangas e goiabas... – vão desaparecendo das ruas com os sepus alegres pregões: - Minha senhora, laranja, / limão fresquinho, caju, ananaz, abacate! (ERVEDOSA, 1963, p 30)

Este é um momento fundamental dentro do processo de colonização. Com o dinheiro, os angolanos mandam seus filhos para estudar na metrópole. Lá, eles criam as casas dos estudantes. Por ideia de Salazar, as casas são unidas, dando origem à Casa dos Estudantes do Império. A ideia, efetiva de Salazar era a de criar uma elite colonial, que voltaria para casa e cumpriria a crença no orgulho português. Acontece exatamente o contrário. Jovens entram em contato com outras ex-colônias, e cresce entre eles a ideia de independência.

É ao “Movimento dos Novos Intelectuais”, que utiliza como lema “Vamos descobrir Angola”, que se deve a grande

revolução da sociedade colonial em fins da década de 40, colocando-se contra o assimilacionismo e a alienação a partir da descoberta da verdadeira Angola. "Vamos descobrir Angola" representa, neste momento, a expressão da necessidade de afirmação do povo. É, então, que se cria a *Mensagem- a voz dos naturais de Angola,* em 1951, que, denunciando a opressão, a aculturação, a marginalização social, seria agente do renascimento de Angola ao proclamar o sentimento de angolanidade, um sentimento libertador. E, em sua segunda fase, angolanizar e reafricanizar.

Quer dizer, tanto em Portugal, com a Casa dos Estudantes do Império (CEI), como em Angola, com o Movimento dos Novos Intelectuais, se vai construindo um sentimento forte de angolanidade e, consequentemente, de desejo independentista.

O lema "Vamos descobrir Angola" foi lançado por um grupo de estudantes do liceu em Portugal, entre os quais Viriato da Cruz é o formulador de ideias que têm várias leituras, pode-se dizer: vamos descobrir as nossas raízes, as nossas origens culturais, ou vamos construir a ideia da nação Angola, que reunia uma quantidade de povos linguisticamente diferenciados, com grande diversidade cultural. Vamos nos conhecer e vamos criar a identidade, criar a unidade do ponto de vista cultural.

A literatura desse período é caracterizada pela riqueza e disponibilidade do vocabulário das línguas locais. Ela serviu ao florescimento de uma literatura baseada em mitos e lendas, contos, provérbios, enigmas, poemas. Em Angola, o Kimbundo, em Moçambique, o Ronga, em Cabo Verde, o Crioulo de Cabo Verde (com distinções entre as ilhas), na Guiné, o crioulo da Guiné-Bissau e em São Tomé e Príncipe, santome, lung'Ie e angolare o kabuverdianu. Todos, com maior ou menor felicidade, se alimentam de um só tema: a opressão colonial, o engajamento político.

Em termos de produção, em 1951, é publicado o boletim literário angolano *Mensagem*, sob a responsabilidade do departamento cultural da Associação dos Naturais de Angola (ANANGOLA) e, em Coimbra, é publicado um boletim similar, denominado *Meridiano*. São páginas copiografadas, segundo Ervedosa (1963), no qual uma grande parte da nova geração literária angolana vai prosseguir a sua caminhada depois dos primeiros passos dados *O Estudante* e *Padrão*, jornais do Liceu de Luanda e do Lubango. O ensaísta vai mais longe na identificação das influências ao comentar que grande parte deles é fortemente impressionada por correntes neo-realistas da literatura, do cinema e da pintura, triunfantes no pós-guerra, e mais tarde não só pela descoberta da negritude, que desde 1935 vinha sendo propugnada por

Senghor e Césaire, mas também pelo exemplo dos escritores negros norte-americanos, como Richard Wright, Contee Cullen e Langston Hughes, e do Cubano Nicolas Guillén.

A revista literária *Mensagem* foi um dos mais importantes projetos ANANGOLA. Viriato da Cruz e Mário Alcântara Monteiro (1952-1953), dirigiam o departamento cultural e lançaram a corrente cultural "Novos Intelectuais de Angola", nacionalistas que mais tarde abandonam a ANANGOLA por não concordarem com as suas estratégias políticas.

A Liga Nacional Africana (LNA) pretendia "reunir os africanos do Cabo ao Cairo".

Na década de 50, um grupo de estudantes e intelectuais oriundos das colônias portuguesas fundou um Centro de Estudos Africanos (CEA, 1950-1954). São seus fundadores Agostinho Neto, Francisco-José Tenreiro, Alda do Espírito Santo, Noémia de Sousa, Amílcar Cabral e Mário de Andrade. Para citar Mário de Andrade, os objetivos do Centro de Estudos Africanos eram "racionalizar os sentimentos de se pertencer a um mundo de opressão e despertar a consciência nacional através de uma análise dos fundamentos culturais do continente" (apud SERRANO, 1991).

Havia também reuniões informais entre diversos intelectuais africanos fora do quadro da Casa dos Estudantes

do Império, no início da década de 50, principalmente nos salões literários da Tia Andreza, em Lisboa. Como a Casa, era um espaço de troca de ideias, de debates e discussões, de apresentação daquilo que cada um sabia, palestras, poemas, estudos, e que permitiu a aproximação de gerações e a transmissão de um caldo de cultura em vias de se perder (ROCHA, 2002). Edmundo Rocha adianta no seu estudo que este processo de redescoberta do eu, de regresso às fontes, de reafricanização, que alguns apelidaram "negritude", era a continuação de uma busca idêntica, no princípio do século XX, realizada também por intelectuais africanos, em Lisboa, a que se chamou nativismo (2002).

Foram várias as gerações que imprimiram um cunho histórico à Casa dos Estudantes do Império (CEI), um oásis de democracia e de liberdade numa sociedade obscurantista e repressiva. Edmundo Rocha fala de duas gerações: a dos mais velhos, que chegou à metrópole nos anos de 48-50, compreendeu nomes importantes como Amílcar Cabral, Agostinho Neto, Mário de Andrade, Francisco José Tenreiro, Lúcio Lara, Marcelino dos Santos e a geração dos mais novos, que, a partir de 1954, surge na CEI, "uma nova geração de estudantes africanos, angolanos na sua maioria, a nova vaga, que iria imprimir um espetacular dinamismo às atividades

sócio-culturais e um caráter vincadamente nacionalista e progressista à ação de mobilização política, recusando a militância nos partidos e movimentos da Oposição portuguesa" (ROCHA, 2002, p. 87). Mais concretamente sobre o impulso que prestou em relação aos projetos culturais, interessa registrar que, impulsionados por Carlos Ervedosa, Fernando Costa Andrade, António Tomás Medeiros e Fernando Mourão, levaram a cabo "a publicação de obras de escritores e de poetas originários das colônias portuguesas como Agostinho Neto, Alda Lara, Corsino Fortes, Pepetela, Gabriel Mariano, Alda Espírito Santo e outros, obras clássicas de Luandino Vieira, José Craveirinha, e Ovídio Martins [...]" (2002, p. 87), obras que representam um repositório das literaturas africanas de expressão portuguesa, de grande importância histórica e constituíram mensagens determinantes para a tomada de consciência nacionalista da juventude africana em Portugal e nas colônias".

Em 1957, surge no panorama literário a revista *Cultura*, no momento que fecharam as portas da ANANGOLA e inclui na sua publicação vários textos dos jovens António Cardoso, Henrique Abranches, Henrique Guerra e José Luandino Vieira.

Em termos de publicação de livros, é de realçar que, em 1949, é publicado o romance *Terra Morta* de Castro

Soromenho. Em 1953, os escritores Mário Pinto de Andrade e Francisco José Tenreiro compilam a primeira *Antologia de Poesia e* publicam o volume intitulado *Poesia*; graças a isso, o jornal O *Brado Africano* (1952-53) faz sair o primeiro artigo sobre o político e poeta Agostinho Neto.

Apesar de toda a repressão desencadeada a partir de 1961, um outro grande boom editorial acontece nos anos de 1968 com *Tempo de Munhungo* de Arnaldo Santos, de 1969 com *As Idades de Pedra* de Cândido da Velha, e de 1971 com *Vinte Canções para Ximinha* de João Maria Vilanova e *Bom Dia* de João Abel, os três últimos de poemas.

Em termos editoriais, pode dizer-se que 1968-1974 é um período cuja dinâmica cultural e política, com a distribuição de panfletos nos grandes centros urbanos, anunciava a pré-independência.

Mesmo que tenha sido um projeto cultural **"**Vamos descobrir Angola" começa a projetar aquilo que vai ser Angola. Quer dizer: associa-se ao movimento cultural o projeto político. E assim nascem os primeiros programas de movimentos políticos clandestinos, da nacionalidade. Os princípios unitários do projeto político do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), ainda nos anos 1960, encerram em si uma perspectiva federativa da nação.

Entretanto, ao decorrer da luta armada e o desenvolvimento do etno-nacionalismo, sobretudo o desenvolvimento de alguns como a União das Populações de Angola (UPA), a União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA), voltamos aos anos 1960, ao programa mínimo do MPLA de 1960 ou 1961. Afirma-se no programa diversos itens relativos a unidade da nação após a independência completa, que só se veio dar em 1975:

> 1 – Garantir a igualdade a todas as etnias de Angola e reforçar a união e ajuda fraterna entre elas.
>
> 2 – Interdição absoluta de todas as tentativas de divisão do povo angolano.
>
> 3 – Criação de condições para que regressem a Angola e tenha nela uma vida decente as centenas milhares de angolanos que foram cruelmente obrigados pelo regime colonial a sair do país.
>
> 4 – Poderão ser autônomas as regiões onde as minorias nacionais vivam em agrupamento denso e possuam um caráter individualizado.
>
> 5 – Cada nacionalidade ou etnia terá o direito de utilizar e desenvolver a sua língua, de criar a escrita própria e de conservar ou renovar o seu patrimônio cultural.
>
> 6 – No interesse de toda nação angolana suscitar e desenvolver a solidariedade econômica e social assim como as relações normais nos planos econômicos, sociais e culturais entre todas as regiões autônomas e todas as nacionalidades e etnias de Angola.

> 7 – Libertar de circulação de todos os cidadãos angolanos através de todo território nacional.
>
> Este foi o programa que animou muita gente nos anos 60, mas durante a luta armada e com o surgimento de novos partidos surgem obstáculos, e nos anos 63 o MPLA apresenta um novo programa político que já não é o mesmo de 61/62.
>
> 1. Garantir a unidade de todos os angolanos e reforçar a união e a ajuda fraterna.
>
> 2. Opor-se absolutamente a toda a tentativa de divisão de povo angolano.
>
> 3. Criar condições que prevê o regresso ao país de todos os angolanos.
>
> 4. Cada etnia terá o direito de utilizar a sua língua e criar a sua própria escrita.
>
> 5. No interesse da nação angolana suscitar e desenvolver a solidariedade econômica social e cultural.
>
> 6. Garantir a liberdade de circulação de todos os cidadãos angolanos. (SERRANO, 1991)

Não se fala ainda, nesta época, em literatura infantil e juvenil africanas, embora já exista em plena Segunda Guerra colonial a preocupação com analfabetismo. Os guerrilheiros dividiam-se em vários " departamentos" e, um deles era o que alfabetizava os guerrilheiros. Foi nessa posição que Pepetela publicou *As aventuras de Ngunga*, como cartilha, como material de alfabetização.

O livro *As Aventuras de Ngunga* (1972), de Pepetela, é um texto precursor da literatura infantojuvenil angolana. Mais de uma década depois, surge *A Montanha de Sol* (1989) um pequeno texto de seis páginas, escrito em letra de tamanho grande, com ilustrações da artista plástica angolana, radicada em Portugal, Filomena Coquenão. Ambos estão na linha de frente na produção infantojuvenil. A porta está aberta para a produção de livros para o jovem leitor.

Contudo, não percamos de vista que uma das maiores preocupações das chefias da guerrilha nas zonas libertadas do MPLA era a alfabetização do povo *Aventuras de Ngunga* (PEPETELA,1972, p. 25, 32, 68), e que o livro de Pepetela destinava-se indistintamente ao ensino de crianças e adultos. Ora, embora se tratando de uma narrativa mais extensa, ela é escrita de uma forma bastante simples e clara, com capítulos curtos, de uma a duas páginas, estrutura que parece ser propositadamente preparada para ministrar as lições, como se cada capítulo se destinasse ao sumário de uma aula.

Segundo Fernandes, “pelo facto dos dois livros terem sido escritos no decorrer da guerra colonial, em que a educação era uma prioridade nas zonas libertadas e a ideologia marxista a orientadora, eles apresentam similitudes nesta óptica. Ambos são apelos revolucionários” (2018, s.p.).

Combatente, militante pelo MPLA, Pepetela durante o auge do processo de Independência de Angola publicou diversas obras durante o período da Guerra Civil Angolana (1975-2002), entre elas o seu livro de estreia, *As Aventuras de Ngung*a.

As Aventuras de Ngunga começa a carreira literária de Pepetela. Produzido no contexto de luta pela independência de Angola contra o domínio luso, a obra reflete os anseios revolucionários do autor ainda no fim dos anos 1960. Direcionado inicialmente a um grupo de amigos universitários, a obra expressa um franco didatismo e descortina uma série de aspectos das tradições, do rigor do jugo colonial e psicológico, no contexto de que trata.

Nossa Luta é um guerrilheiro que cuida de Ngunga a partir do momento em que o jovem ficou órfão com o assassinato dos pais; Kafuxi é um dos chefes de família de um kimbo que acaba por encarnar o egoísmo das pessoas que teimam em não auxiliar a guerrilha, pensando apenas em si mesmos e não em um propósito maior; Mavinga é um dos comandantes da guerrilha armada; União, um sábio professor e Uassamba, moça da idade de Ngunga casada com um homem muito mais velho.

Utilizando narrador em terceira pessoa e o foco narrativo posto sobre o cotidiano de Ngunga em seu trajeto pelo

interior do país, é permitido ao leitor acompanhar sua vida a trajetória, quer dizer, coloca o mundo de Ngunga diante do leitor. A floresta, a vida dura dos camponeses, a organização dos kimbos, cujos habitantes se dedicam a agricultura e a caça, a lida dura na guerrilha, a corda bamba constante a que os combatentes, entre a vida e a morte, bem como os costumes da nação.

De tempo primordialmente cronológico, a novela se passa ao longo de algumas semanas, da ida de Ngunga ao posto, bem como da sua peregrinação por diversos kimbos, sua prisão e libertação. Interessante notar, sobretudo, a clareza da linguagem de Pepetela em abordar os temas que propõe, bem como a busca em mostrar, sem rodeios, na perspectiva de uma jovem criança, os meandros das relações humanas, o multifacetado do psicológico de seus personagens, além claro de um inegável convite à luta pela libertação de sua nação de origem.

Ngunga vive as dificuldades, as barbaridades trazidas pelos colonizadores, o que aparece de imediato 1º capítulo, quando Ngunga é apresentado:

> Ngungaé um órfão de treze anos. Os pais foram surpreendidos pelo inimigo, um dia, nas lavras. Os colonialistas abriram fogo. O pai, que era já velho, foi morto imediatamente. A mãe tentou fugir, mas

> uma bala atravessou-lhe o peito. Só ficou Mussango, que foi apanhada e levada para o Posto. Passaram quatro anos, depois desse triste dia. Mas Ngunga ainda se lembra dos pais e da pequena Mussango, sua irmã, com quem brincava todo o tempo. (PEPETELA, 1979, p. 8)

Com a morte dos pais, Ngunga ficou sozinho no mundo e recebeu abrigo do comandante Nossa Luta, isso, na secção de guerrilha. Entretanto, pouco tempo depois, o Comandante foi transferido e o menino, pelas circunstâncias e pelo contexto em que está inserido, é obrigado a crescer rapidamente e a tornar-se um guerrilheiro. Nu, passou a andar pelos vários kimbos de guerrilha. Foi como conheceu todos os tipos de gente, disparou, matou e apoderou-se de armas do colono, apaixonou-se, desiludiu-se.

Passando de Kimbo em Kimbo, de conhecimento em conhecimento, de decepção em decepção, Ngunga dizia que queria ver o mundo, "mas a verdade ele não dizia" (PEPETELA, 1979, p. 22), o que ele efetivamente procurava era saber se em toda a parte os homens são iguais, só pensando neles. E sua conclusão foi que os homens bons eram apenas aqueles que ainda tinham algo de criança dentro de si como o professor União, que acabou também por perder.

Então, apaixonou-se por Uassamba, um amor impossível porque ela já estava casada com um velho que pagara o

alembamento à família, revoltado, perguntou "porque o mundo era assim? Tudo o que era bonito, bom era oprimido, esmagado, pelo que era mau e feio" (PEPETELA, 1979, p. 75). Mas, apesar da maldade dos homens, ainda assim Ngunga descobriu neles um alento "[...] bons ou maus, todos tinham uma coisa boa: recusavam ser escravos, não aceitavam o patrão colonial" (PEPETELA, 1979, p. 56-58).

Finalmente Ngunga acabou dando razão ao comandante Mavinga que lhe dizia que um homem só podia ser livre se deixasse de ser ignorante. Mudou de nome, um segredo que ficou só com ele e a mulher por quem teve o amor impossível, e partiu em busca de conhecimento para se tornar homem livre. E no anonimato se perdeu.

As Aventuras de Ngunga, de Pepetela, é, na verdade, um chamamento à luta de libertação, ao estudo e à conscientização para o dever de colocar o bem coletivo acima de tudo.

A obra *A Montanha do Sol,* por sua vez, de Maria Eugénia Neto, também foi escrita durante a guerrilha, mas esta apenas foi publicada pela primeira vez em 1989 pelo Centro de Bem-Estar Infantil de Alverca (CEBI).

A fúria do vulcão que se acendeu durante a tempestade que assolou uma aldeia impediu as pessoas de saírem de

casa durante vários dias, particularmente as crianças que nem podiam pôr o narizinho fora da janela, levando todos ao desespero (NETO, 1988, p 2).

Depois da tempestade veio à bonança e do vulcão emergiu uma montanha que pediu para lhe chamarem Welgénia (NETO, 1988, p. 1-5). Welgénia que é a junção de Welvitchia, nome da flor do deserto da Namibe, mais Eugénia: "significa abraço entre todos os homens. Amor entre todas as crianças, progresso e uma vida melhor" (NETO, 1988, p. 6).

Na verdade, a autora enuncia os problemas que são do povo, a falta de liberdade e a necessidade de mudar a vida. E o bom tempo, o sol que voltou a brilhar, fez com que tudo na aldeia se tornasse bonito, desde os telhados, às ruas e os campos depois da tempestade, que para as pessoas pareceu ter acontecido de repente. Esse pensamento foi contradito por uma voz, saída do vulcão, que afirmou que as coisas não tinham se refeito tão de repente, tinham levado o seu tempo (NETO, 1988, p. 5).

A aldeia simboliza o "sacrifício colectivo, não obstante a privação momentânea, se reverte em bem colectivo de duração indeterminada" (MONIZ, 2007, p. 60). A montanha Welgénia, simboliza, pois, progresso e esperança: "Eu sou a

ciência da vida! Sou o amor no planeta, sou a paz para as gerações futuras, sou a luz da compreensão que banirá os preconceitos antigos... Welgénia é o meu nome!" (NETO, 1988, p. 6).

Ambas as narrativas, conclui Fernandes (2018), visavam formar e informar as futuras gerações para as questões do presente e a perspectiva do futuro, mentalizando-as que só através de estudo e da participação nas tarefas da revolução, a situação de opressão e o obscurantismo poderia ser revertida.

São, portanto, engajadas as obras precursoras da literatura infantil e juvenil.

Considera-se, entretanto, como texto fundador da literatura infantil angolana *A Caixa* de Manoel Rui.

Voltemos à situação de Angola. Numa espécie de balanço, na 6ª conferência de escritores asiáticos, Rui Nogar, Bernardo Honwana e Craveirinha concluíram:

> Não se tratava para o colonialismo – como a propaganda garantia – de levar a "civilização" (entenda-se a cultura portuguesa) aos povos que dominava. Sendo este embora, o pretexto, a questão central era a destruição das culturas dessas comunidades, ou seja, da sua capacidade de se identificarem como povo. [...] Assim se pode compreender que, enquanto reprimia brutalmente as

> expressões culturais do povo, a máquina de imposição dos modelos culturais da burguesia colonial era mediocremente eficiente fora das cidades e no exterior dos extratos sujeitos ao processo de assimilação. Para a maioria esmagadora do povo, a cultura imposta pelo colonizador identificava-se, por um lado, com a negação violenta da sua própria e, por outro, com o chicote e a palmatória, com o imposto e o trabalho forçado. (HONWANA; CRAVEIRINHA; NOGAR, 1979, p.70)

Por outro lado: o nacionalismo está presente e de forma pulsante, pela própria condição histórica, nas literaturas emergentes, com abordagens estéticas absolutamente criativas, voltadas para a conscientização da necessidade de manutenção de valores culturais, em que um dos mais caros é justamente a literatura oral.

> Como parte integrante e fundamental da cultura [...], a literatura oral, feita de contos, fábulas, sagas e simples narrativas, vai-se desenvolvendo e alterando consoante a evolução das condições sociais e das circunstâncias locais que influenciam a interpretação da realidade. Outra forma que devemos incluir na literatura oral, são os provérbios, tão numerosos e de uma tal força crítica que, para qualquer falha de comportamento se encontra um provérbio corretamente aplicável, segundo o código ético estabelecido. A nossa preocupação é que, num país em que o colonialismo deixou mais de 90% de analfabetos, a tradição da literatura oral, para além do seu valor

> intrínseco como forma oral se mantenha, acompanhando a transformação política e social em curso e as histórias continuem a serem contadas, lá onde antigamente se contavam e ainda se contam, e sejam narradas também nas aldeias comunais, nas fábricas, nas escolas. (HONWANA; CRAVEIRINHA; NOGAR, 1979 1979,p. 72)

De fato, a oralidade está muito presente nas obras como forma de atrair a atenção das crianças pela linguagem e alguns contos são inspirados na oratura, a fim de introduzí-las na cultura tradicional. Aparecem personagens que são figuras míticas, como a sereia kianda, a deusa das águas, os gingongos (gémeos, tidos como pessoas sobrenaturais) e também os seres inanimados da natureza que falam, sentem e se emocionam como os humanos. Os autores identificam-se bastante com o seu meio, a terra de origem. Uma terra marcada por águas misteriosas de mares, rios e lagos, cujos habitantes se apegam a mitos e crenças, particularmente o feitiço e a superstição.

Embora esta consciência, ainda não se fala em literatura infantil e juvenil. É Samora Machel, presidente de Moçambique, que sintetiza assim em entrevista ao jornal brasileiro *Pasquim*, em 1979:

> Alguns não gostaram de cortar o cordão umbilical com o colonialismo. O padrasto se foi. Como ficamos agora? Estavam

> habituados a que alguém os "protegesse". Sentiram-se órfãos com a independência real que conquistamos. [...]
>
> Essa foi a educação do colonialismo: fazer-nos aceitar sua música, sua história, seu passado, como nossa música, nossa história, nosso passado. [...]
>
> Os meninos negros são sabiam desenhar os negros. Só aprendiam a desenhar meninos brancos. (MACHEL, 1979, p. 2)

Essas são marcas de que não se pode desfazer. Mesmo antes da independência já havia essa consciência de que "os meninos negros são sabiam desenhar os negros. Só aprendiam a desenhar meninos brancos". Ou seja, já se ressentiam da necessidade de falar às crianças e adolescentes para além da oralitura, que, procurando reger a sociedade, passava de geração em geração.

É Celestina Fernandes, em seu excelente estudo sobre o "Surgimento e desenvolvimento da literatura Pós-Independência" da literatura infantojuvenil e uma grande escritora de literatura infanto-juvenil, que vai ao discurso de Agostinho Neto, porque ele serviria de bússola para a forma como devia ser encarada e tratada em Angola a cultura nacional, em particular a literatura:

> [...] No passado, a nossa literatura mergulhou profundamente na cultura europeia - era mesmo uma parte da literatura da Europa

> - cujas correntes foram seguidas e uma das suas línguas utilizadas como único meio de expressão [...]
>
> Hoje, a nossa cultura tem de ser reflectida tal como ela é, sem deformações, sendo ela própria o motivador da literatura [...]
>
> [...] Quero dizer que esta União de Escritores é chamada a desempenhar um papel importante na nossa Revolução [...] (apud FERNANDES, 2018)

Ora, não se pode esquecer que na década de 60, todas as instituições democráticas, no início da luta armada, foram destruídas, inclusive as editoras Bailundo e Imbondeiro. Por isso, a União dos Escritores de Angola é chamada por Agostinho Neto e, dentro do período de euforia da independência, tornou-se editora e publicou obras importantes, como *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier* (1974), de Luandino Vieira, que retrata a luta contra o capitalismo e o colonialismo. Esse movimento pela literatura angolana e a UEA, sob as diretrizes de Agostinho Neto é absolutamente consciente, uma vez que a alfabetização era importante objetivo no regime socialista. E, é exatamente por esse viés que se chega, já na década de 80, à literatura infantil angolana:

> "Integravam o grupo de pioneiros: Dario de Melo, Cremilda Lima, Zaida Dáskalos, Octaviano Correia, Maria Eugénia Neto,

> Gabriela Antunes, Rosalina Pombal. Numa primeira fase, os desbravadores começaram por publicar os contos na página infantil dominical do Jornal de Angola e a fazê-los passar em programas infantis da Rádio Nacional. Mais tarde o Instituto Nacional do Livro e do Disco-INALD, actualmente INIC-Instituto Nacional das Indústrias Culturais, órgão afecto ao Ministério da Cultura, procedeu à recolha e ilustração dos textos e editou. Assim nasceu a colecção Piô-Piôcom doze títulos, seguida da colecção Miruí. Entre os títulos destacamos: Quem vai buscar o futuro?, A raposa e a perdiz, Lutchila, A trepadeira que queria chegar ao céu, O pequeno elefante e o crocodilo, A amizade do leão não se faz com traição, A águia, a rola, as galinhas e os 50 lwei, Kibala, o rei Leão, O Tambarino dourado, O maboque mágico, O pato que não sabia nadar. «ANGOLA | A literatura infantil em Angola». (FERNANDES, 2018)

Data de 1977, em dezembro, no dia do Pioneiro Angolano, a edição do primeiro livro infantil angolano pós-independência: *A caixa,* de Manoel Rui.

Trata da história de Kito, uma criança que foge da guerra da Quibala, localidade do kuanza-Sul, após a perda do pai, e se refugia em Luanda com a mãe, indo viver numa zona suburbana.

"[...] Nunca contou mesmo a estória da guerra na Quibala. Quem lhe matou o pai e depois fugiu com a mãe até aqui em Luanda" (RUI, 1977, p. 8).

Em Luanda, Kito encontra outras crianças e com elas se diverte a recuperar da cooperativa caixas de cartão vazias, idealizando com elas meios de transporte que manobram, tais como caminhão, machimbombo, comboio e, quando um dia Kito descobriu o mar, para ele a caixa também podia ser barco e mar. «É um maximbombo. É um barco. É o mar» (RUI, 1977, p. 16).

Ao que outra criança contraria "...não pode ficar tanta coisa duma vez. E o mar nunca pode ser uma caixa porque o mar não acaba. É tão grande como o céu" (RUI, 1977, p. 16) O drama da guerra da Quibala, a mãe recorda constantemente a Kito "[...] você não sai, lembra-te, tiros da Quibala, fugi contigo no colo" (RUI, 1977, p. 12), foi aliviado pelas manifestações de solidariedade, amizade, amor que ele recebeu das crianças que encontrou em Luanda.

Com elas Kito foi perdendo aos poucos a timidez, e até aulas de política recebeu, pois ensinaram-lhe palavras de ordem, falaram-lhe das Forças Armadas de Libertação Nacional (FAPLA), da bandeira nacional e do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA)

"A Vitória é Certa!", "No fim os outros gritaram: - É certa! - Kito, fala também - disse a Lisete. - É certa" (RUI, 1977, p. 4).

O tema central da obra de Manuel Rui é a segunda guerra civil, os aspectos sócio-políticos da época, mas também o amor e a solidariedade na obra para crianças em Angola, logo após a independência.

Ao lado de Manuel Rui e de Maria Eugênia Neto, coloca-se o nome de Maria Celestina Fernandes com *A borboleta cor de ouro*, obra de estreia no mundo das letras, embora já tivesse trabalhos publicados em páginas de jornais desde a década de 80.

O enredo traz a história da borboleta dourada, que resplandecia todos os lugares por onde passava

> um jovem, assim como a maioria dos jovens em kimba, não segue o exemplo dos mais velhos, está em situação de aprendizagem, porém, nem sempre é possível uma segunda chance. [...] o jovem garoto engana e prende a borboleta, mas as consequências dessa captura o marcam para toda a vida. (apud FERNANDES, 2018)

A borboleta, que era muito amável e adorava estar entre as pessoas, nem sequer lhe passou pela cabeça as más intenções do rapazito e logo foi descendo sempre cantando e dançando. "[...] Tão distraídos se encontravam que ninguém reparou na armadilha que estava preparadinha para apanhar a borboleta e, no preciso momento em que ela poisou no terreno, zás, o rapaz lançou a rede e aprisionou-a" (apud FERNANDES, 1990, p. 2939).

O jovem, deste modo, atrai para si a cegueira pela ausência do sol, visto que este é o padrinho de tal borboleta, o Rei Sol, símbolo da razão e da coerência. A voz do Rei Sol soou por toda a sanzala:

> – Eu sou o Rei Sol. Dou vida e calor por onde quer que passe. A minha afilhada, a princesinha borboleta recebeu de mim o dom de alegrar e iluminar os corações dos mais necessitados. Tu, jovem ambicioso, pela tua ganância quiseste destruir a minha tarefa. Recairá sobre ti a maldição.Daqui por diante nunca mais terás a felicidade de ver a luz que irradio. Cego ficarás para todo o sempre. (apud FERNANDES, 2018, p. 32)

E o conto termina com a moral que dizendo: "a maldição desmedida leva muitas vezes à desgraça" (apud FERNANDES, 2018, p. 33). Ou seja, a imprudência juvenil unida à audácia de querer interferir na natureza foi capaz de trazer para a vida a angústia da perda. Deste modo, depreende-se que o homem que desafia a natureza está fadado a ser castigado, já que a natureza é a mãe.

Maria Celestina Fernandes recupera em suas narrativas infantis, um modelo cultural que já faz parte de Angola e que, ainda que tenha sofrido diversas intervenções da ideologia dominante, continua viva no imaginário simbólico popular, como marcas de resistência e de luta.

Esse livro e outros dela – a principal escritora de literatura infantojuvenil angolana, e responsável pela própria historiografia infantojuvenil naquele país. Atualmente, a autora conta com uma vasta obra em prosa e poesia, algumas traduzidas e premiadas. O livro *A árvore dos gingongos* faz parte dos onze clássicos da literatura infantil angolana e no Brasil a edição feita pela DCL foi distinguida com o Diploma Altamente Recomendável da Fundação Nacional do Livro Infanto-Juvenil.

Segundo Fernandes, um fato a destacar é que, no início dos anos oitenta, surge o programa Rádio-Pio e no Jornal de Angola, uma página Suplemento Infantil, com o objetivo de difundir histórias angolanas, pelo que se tornava imperioso haver quem as escrevesse. Deste modo, a partir de um núcleo de funcionários do Instituto Nacional do Livro e do Disco (INALD), órgão adstrito à então Secretaria de Estado da Educação e Cultura, surgiram os escritores de literatura infantil Dário de Melo, Octaviano Correia, Gabriela Antunes, Rosalina Pombal e Cremilda de Lima. A maioria desses escritores estava ligada ao ensino e grande parte dos contos escritos começou por adaptação de contos tradicionais.

No período de 1982 a 1983, a divulgação de contos infantis estendeu-se à revista de televisão TVeja, por

intermédio dos escritores Dário de Melo e Octaviano Correia que, na altura, faziam parte da redação do periódico.

Dario de Melo afirma:

> Fenómeno interessante é que uma parte dos nossos ouvintes, grande parte daqueles que escreviam para nós e que connosco tentavam colaborar enviando-nos estórias, contos tradicionais e adivinhas, eram jovens a prestar serviço militar; [...] Maravilhados de terem descoberto que aquilo que tinham ouvido nos seus quimbos (estórias, adivinhas, etc.) tinha interesse, uma utilidade, para além das portas de suas casas. Porque o programa tinha um interesse muito forte no que diz respeito às realidades presentes e passadas do país [...]. (DIAS, 2015)

Afirma também que está assistindo com o passar dos anos "a uma redução cada vez maior de livros infantis angolanos no mercado e com ela a perda dos hábitos de leitura que estavam a ser adquiridos. Como também não se tem verificado um aumento de cultores deste género como era de esperar", diz em entrevista a Pedro Dias (2015).

A década de oitenta foi o período de maior produção literária. Mas, importa referir que a Segunda Guerra Colonial que eclodiu logo após a proclamação da independência prosseguiu, e, em consequência, novos fenômenos foram acontecendo e expandindo-se por toda Angola, tais como

o aumento dos deslocados de guerra e de crianças de rua, a "banalidade" da vida, pois a mesma podia sumir a qualquer instante e em cada esquina, à vista de gente grande e pequena.

A problemática da guerra, que abalou o país por três décadas, embora tratando-se de um tema doloroso, ocupou também espaço na literatura infantil, uma vez que a criança fazia parte do horrendo palco da guerra e em muitos casos era ela a própria protagonista.

Nos anos 1990, despontam, então, Maria Celestina Fernandes (1990) com *A borboleta Cor de Ouro*, Gabriela Antunes com *O Cubo Amarelo* (1991) e Maria João com *A Gotinha Rebolinha* (1991).

A partir de 2000, novos autores entraram para o mundo da literatura infantil. Citemos alguns: Yola Castro com *A Borboleta Colorida* (2000) e *O Menino Pescador* (2006). A escritora Yola Castro defendeu, no ano de 2015, em Luanda, um maior envolvimento da sociedade nas ações que visam promover o hábito de leitura nas escolas, famílias e comunidades, como forma de contribuir na formação do intelecto das crianças e da sociedade em geral. Podemos falar, ainda em Jonh Bela com *A Canção Mágica* (2001), *Nzambi o Rei Sou Eu* (2008), Ondjaki com *Yanari a Menina das Cinco Tranças* (2002), e Kanguimbo Ananás com *O Avô Sabalon* (2006).

Ynari a menina de cinco tranças, que tem muita vontade de conhecer as palavras do mundo, se passa durante a Segunda Guerra Colonial. Trata-se de uma narrativa bastante simples, como requer um livro infantil. Ynari é uma menina que gosta de passear perto de sua aldeia, ouvir os pássaros e sentar-se na margem do rio. Um dia, em um desses passeios, encontrou um pequeno homem saído do capim, um homem pequenino, que vive uma aldeia distante da sua, onde vivem muitos seres pequenos por fora e grandes por dentro, cada um com um dom mágico. Lá existe o velho muito velho que inventa as palavras e a velha muito velha que destrói as palavras.

O escritor John Bela afirma em *Angola,* publicado pela UEA em 2015, que "o número de escritores infantis não é satisfatório porque até ao momento fala-se de apenas 10 pessoas que escrevem para crianças e para um país que tem cerca de 22 milhões de habitantes não é suficiente".

Sete anos depois é possível ler no *Jornal de Angola*, publicado em 2 abril de 2022:

> As mudanças políticas, sociais e culturais, produzidas pela abertura ao multipartidarismo e à economia de mercado não foram precedidas de uma estratégia, num contexto completamente diferente, que envolvesse uma política nacional do livro, por exemplo.

> Não se procurou estabelecer alguns cânones da literatura angolana, especificamente ligada aos menores, para que esta estivesse também ao serviço não da construção do «homem novo", mas do ser moldado aos desafios da democracia, liberdade, diversidade, pluralismo e luta de ideias.
>
> Mas vamos ainda a tempo de introduzir políticas que incidam na revitalização dos gostos de leitura, preferencialmente com autores angolanos, e neste aspecto os currículos escolares e eventualmente a Lei de Bases do Sistema de Ensino deviam contribuir para o papel que a literatura infantil tenha no Ensino.
>
> Se as escolas maximizarem o uso da literatura infantil, nos processos de ensino e aprendizagem, obviamente que os gostos acabam por emergir e da vida infanto-juvenil para a adulta vai ser apenas uma questão de continuidade.

Ainda que os anos 2000 tivessem revelado escritores da mais alta qualidade, o segundo decênio deste século aponta para uma crise de produção, que o professor Antonio Candido chamaria de crise do sistema literário angolano. A literatura de um país supõe um movimento completo : escritor-livro-leitor. O que se observa no sistema literário angolano, em se tratando de produção literária para o jovem leitor, é a sua própria ruptura e suas consequências. A escassez ou ausência de escritores impacta e reduz a criação

literária e, consequentemente, impacta e reduz o público leitor. Talvez, seja importante esclarecer que a literatura feita para o jovem leitor, crianças e adolescentes, não é uma literatura menor, embora o manto de invisibilidade que nosso tempo joga sobre ela. Não está na imprensa, não está nos cursos formadores de professores, não está na escola, não está nas livrarias.

A pergunta a se fazer é quem, então, é quem forma o leitor? Se a imprensa não divulga, se os cursos não têm uma disciplina que estude esse tipo de literatura, se os professores não lêem, e se as livrarias não a coloca no seu catálogo? Traz o Jornal de Angola:

> A literatura infantil já tinha ocupado, por mérito próprio, o seu espaço e galgava terrenofirme com autores e autoras, bem como leitores. Reconheçamos que, desde há algum tempo, que a literatura infantil, pelo menos comparativamente ao apogeu, pouco depois da Independência Nacional e durante a década de 80, regrediu bastante. (JORNAL DE ANGOLA, 2022, online)

E mais adiante, nesta mesma edição:

> As mudanças políticas, sociais e culturais, produzidas pela abertura ao multipartidarismo e à economia de mercado não foram precedidas de uma estratégia, num contexto completamente diferente, que envolvesse uma política nacional do livro, por exemplo.

> Não se procurou estabelecer alguns cânones da literatura angolana, especificamente ligada aos menores, para que esta estivesse também ao serviço não da construção do «homem novo", mas do ser moldado aos desafios da democracia, liberdade, diversidade, pluralismo e luta de ideias.
>
> Mas vamos ainda a tempo de introduzir políticas que incidam na revitalização dos gostos de leitura, preferencialmente com autores angolanos, e neste aspecto os currículos escolares e eventualmente a Lei de Bases do Sistema de Ensino deviam contribuir para o papel que a literatura infantil tenha no Ensino. (JORNAL DE ANGOLA, 2022, online)

Maria Aline Soba, uma bibliotecária ambulante, um verdadeiro Dom Quixote feminino, realça, igualmente, a necessidade do surgimento de mais bibliotecas públicas, de mais livrarias e dos pais comprarem livros para os filhos. Isso, pelas mesmas razões que, em 2015, a escritora Yola Castro já colocara.

Evidentemente que medidas vêm sendo tomadas para reverter essa situação. E uma das mais importantes é promover o encontro de poemas e narrativas com o jovem leitor através da Feira do Livro, uma feira que promove a leitura nas comunidades. Uma verdadeira festa, onde a leitura, como quer Sartre, se faz uma verdadeira troca de liberdades.

Referências

DIAS, Pedro. Entrevista Dario Melo. Disponível em: https://www.voaportugues.com/a/dario-de-melo-desolado-com-estado/2927011.html. Acesso em 5 jun. 2022.

ERVEDOSA, Carlos. A *literatura angolana.* Lisboa: CEI, 1963.

FERNANDES, Maria Celestina. A voz/Aliteratura infantil em Angola. 9 ago. 2018. Disponível em: https://www.vozdaliteratura.com/post/voz-de-crian%C3%A7a-a-literatura-infantil-em-angola. Acesso em: 15 maio 2022.

FERNANDES, Maria Celestina . Surgimento e desenvolvimento da literatura Pós-Independência. *In*: *UEAngola* - Ensaios.[s.d.]. Disponível em: https://www.ueangola.com/criticas-e-ensaios/item/301-surgimento-e-desenvolvimento-da-literatura-infantil-angolana-p%C3%B3s-independ%C3%AAncia. Acesso em: 05 maio 2022.

HONWANA, Luis Bernardo; CRAVEIRINHA, José; NOGAR, Rui. 6ª Conferência dos escritores Afro-Asiáticos. *Revista Africa*, v. 2 n. 6, out. / dez., 1979.

MACHEL, Samora. Entrevist. Jornal *Pasquim*. São Paulo, p. 2-6, jun., 1979.

MONIZ, Fábio F. S. Formação moral do pioneiro e manutenção da utopia revolucionária: A literatura infanto-juvenil angolana de engajamento*, Entre Fábulas e Alegorias.* Rio de Janeiro: Quartet, 2007.

NETO, Agostinho. *Sobre a Literatura*. Maputo: INALD, 1977.

NETO, Maria Eugénia. *A Montanha do Sol*. Alverca/Ribatejo: CEBI, 1989.

PEPETELA . *As Aventuras de Ngunga.* Luanda: UEA 2K, 1979.

ROCHA, Edmundo. *Angola*: Contribuição ao Estudo do Nacionalismo Moderno (período de 1950-1964). Vol. 1. Luanda, 2002. p. 80-108.

RUI, Manoel. *A Caixa*. Luanda: Conselho Nacional de Cultura, 1977.

SERRANO, Carlos. O Processo da Constituição dos Estados Nacionais em África, UEA, *Ensaios*, jun. 1991. Disponível em: https://www.ueangola.com/criticas-e-ensaios/item/159-o-processo-da-constituição. Acesso em: 5 maio 1922.

SARTRE, *Que é a literatura*? Rio de Janeiro: Vozes , 2015.

SOROMENHO, Castro. *Terra Morta*. Lisboa: Sá da Costa, 1979.

Jane Tutikian
Pós-doutora pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS).
Professora titular da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).
Escritora agraciada com vários prêmios, dentre os quais: Jabuti; Erico Verissimo; Gralha Azul de Literatura Brasileira; Tibicuera – Livro do ano; Prêmio Açorianos; Alejandro Jose Cabassa – União Brasileira de Escritores; Livro do Ano – categoria conto – Associação Gaúcha de Escritores; O Sul – Nacional e o Livro.
Site: http://www.janetutikian.com.br.
E-mail: jtutikian@terra.com.br.
Lattes: http://lattes.cnpq.br/6119609735301896.
ORCID iD: https://orcid.org/0000-0002-7341-0188.

DOI: http://dx.doi.org/10.12957/seminal.2022.69606

REPRESENTAÇÕES DA INFÂNCIA NA TRILOGIA *ESTÓRIAS SEM LUZ ELÉTRICA*, DE ONDJAKI[1]

Cleanne Nayara Galiza Colaço
Diógenes Buenos Aires de Carvalho

Resumo: O presente artigo tem a proposta de examinar as representações da infância e as complexidades que envolvem a literatura infantojuvenil. Esse recorte é feito a partir das obras literárias delimitadas para o estudo, a trilogia *Estórias sem luz elétrica*, bem como aspectos pontuais que envolvem o percurso da historiografia da literatura angolana para compreender as perspectivas da produção literária, no passado e as construções imagéticas na escrita de Ondjaki. A trilogia é composta pelas obras: *A bicicleta que tinha bigodes* (2012), *Uma escuridão bonita* (2015) e *O convidador de pirilampos* (2018), no qual a investigação percorre as dimensões da História e da política de Angola e o seu entrelace com a literatura angolana, sobretudo no recorte da literatura infantojuvenil. É possível identificar elementos que caracterizam a produção literária angolana voltada para crianças e jovens, como o de promover rompimentos dos paradigmas em relação às concepções universalizantes dessa literatura e o engajamento político e social. Para tanto, toma-se como fundamentação teórica as pesquisas de Hunt (2010), Macêdo (2008), Padilha (2011), dentre outros. O estudo de caráter bibliográfico privilegia as análises do corpus entre si, na busca de evidenciar a valorização da produção literária para a juventude (crianças e jovens), a composição dessa literatura com personagens infantis presentes na trilogia, as infâncias e memórias imbricadas com o contexto sócio-histórico de Angola.
Palavras-chave: Literatura Angolana. Literatura infantojuvenil. Ondjaki. Infância. Imaginários.

Abstract: The present article has the purpose of examining childhood representation and complexities involving children's and juvenile literature. This focus is based in the literary works chosen for the study, the trilogy *Estórias sem luz elétrica*, as well as specific aspects that encompass the Angolan literature historiography to understand the perspectives of Angolan literary production in the past and in the

1 Título em língua estrangeira: "Childhood representation in the trilogy *Estórias sem luz elétrica,* by Ondjaki".

present, as well as Ondjaki's imagery in his writing. The trilogy consists of the works: *A bicicleta que tinha bigodes* (2012), *Uma escuridão bonita* (2015) and *O convidador de pirilampos* (2018), in which the investigation goes through the dimensions of History and politics of Angola and its link with angolan literature, particularly its focus in children's and juvenile literature. It is possible to identify elements that characterize the Angolan literature made for children and young people, such as the promotion of rupture with paradigms related to universalizing conceptions of children's and juvenile literature, as well as its political and social engagement. Therefore, the theoretical foundation used are the researches of Hunt (2010), Mourão (1978; 2007), Macêdo (2008), Padilha (2011), Bosi (2003), among others. The study of bibliographic character favors the corpus analysis, in the search of evidenciating the valorization of literary production for youth (children and young people), the composition of this literature with children's characters in the trilogy, the childhood and memories intertwined with the socio-historical context of Angola.
Keywords: Angolan Literature. Children's and Juvenile Literature. Ondjaki. Childhood. Imaginary.

Introdução

Seguindo as concepções nas quais existem diversas possibilidades de atravessamentos dos estudos literários, sejam eles por meio da historiografia, dos fatores sociológicos, como também em conformidade com os aspectos ficcionais, eleger as narrativas africanas em língua portuguesa, evoca todos esses atravessamentos, por suscitar uma relação que vai além do ato de escrita, visto que a produção escrita é resultante de diversos elementos anteriores (tradição oral, memória, aspectos religiosos, sociais, históricos) que desaguam no ato de escrever.

Com a seleção da trilogia *Estórias sem luz elétrica*, denominada assim pelo autor[2], o angolano Ondjaki, o presente estudo percorre os roteiros concernentes às narrativas ficcionais em questão, em torno das representações da infância por meio das obras: *A bicicleta que tinha bigodes* (2012), *Uma escuridão bonita* (2015) e *O convidador de pirilampos* (2018). Nesse sentido, alguns questionamentos são pertinentes para as ampliações e análises a serem pensadas como: quais são as infâncias que compõem o contexto ao qual as narrativas estão inseridas? Como investigar a presença dos elementos da literatura angolana que colaboram para as representações da infância na trilogia produzida por Ondjaki? Como refletir as imagens construídas nessas narrativas que compõem os imaginários?

A partir desses e outros questionamentos, transcorridos ao longo do estudo, possibilitou-se as reflexões em torno de percursos historiográficos pontuais da literatura angolana, sobretudo relacionados a literatura infantojuvenil de Angola. Com isso, aqueles que tomaram a frente nas produções literárias, com engajamentos, refletiram nos textos os aspectos sociais, políticos e ideológicos. Da mesma forma, a literatura voltada para infância no país evidencia

2 Disponível em: https://jpn.up.pt/2017/02/23/ondjaki-angola-precisa-de-muita-coisa. Acesso em: 19 ago. 2021.

essas relações indissociáveis com a realidade, destacando, sobretudo, a independência, que esteve interligada com esses aspectos.

Nesse contexto, ao chegar na produção literária africana em língua portuguesa na contemporaneidade, a escrita do autor angolano Ondjaki revela aspectos que demarcam as influências do passado, mas com a roupagem dos tempos atuais da produção da literatura africana.

Literatura infantil e juvenil: relação entre infância e literatura angolana

Paradigmas construídos em torno da literatura infantil e juvenil formaram ao longo do tempo a percepção de uma "literatura menor", visto que essa ideia foi levada para as perspectivas e práticas de leituras às crianças. Referências de ser uma literatura com uma linguagem simples, de ter o ideal somente para ludicidade, a consideração da idade, portanto, a ideia de que a criança não possui um repertório de leitura mais ampliado, dentre outros fatores, levaram a essas caracterizações.

> Se a literatura infantil pode se beneficiar do contato com a teoria e com a crítica, deve-se dizer que ela possui seus próprios problemas. A divisão central entre literatura infantil do passado e a atual pode ser mesmo chamada de literatura infantil se

> não estiver viva? – complica a questão. Ela precisa ser definida em termos de seus dois elementos: crianças e literatura. A crítica deve ser confeccionada sob a medida de suas características especiais. A literatura infantil é diferente, mas não menor que as outras. Suas características singulares exigem uma poética singular. (HUNT, 2010, p. 37)

Nessa perspectiva da complexidade dessa categoria da literatura, é importante a reflexão de "para quem" ou "quem" a produziu, como também a compreensão dos elementos construtores da produção literária voltada para o público infantil, que é a própria literatura, a crítica literária e as crianças, tendo em vista que a maioria dessas produções são realizadas pelos adultos. Então fica o questionamento, será uma produção somente para crianças? Já que, além dos leitores jovens, os adultos também a compõem.

Em proporcional discussão, podemos levantar o aspecto da presença de uma moral ou ensinamento direcionado ao público infantil, como por exemplo, nas fábulas que possuem, em suas interpretações, tanto na crítica literária quanto nas escolas as "lições para a vida" ou a conhecida "moral da história". No entanto, deve existir a compreensão de que, não somente essas características contemplam efetivamente a literatura infantil e juvenil, como também, não é por conta desses modelos que ela se torna elementar.

É urgente o entendimento de que essa literatura promove múltiplas interpretações, constrói conceitos e diferentes imaginários em distintos leitores, que podem ser crianças, jovens ou adultos, ou seja, que contempla todas as fases da vida, realizando assim, a função da literatura como manifestação da arte. Produzir reflexões nesse contexto é essencial, porque esse campo de estudo estará em constante transformação, tornando-a multifacetada.

Sabe-se que, no passado, existia a concepção de que a produção literária voltada para a infância estaria somente associada aos contos de fadas, fábulas ou narrativas que representavam "grandes aventuras felizes", bem como livros que apresentassem perspectivas de ensinamentos de um ideal universalizante, o que apontava a literatura infantojuvenil para um caráter homogêneo. Contudo, é necessário alcançar o entendimento de que essa produção voltada para a infância possui uma relevante diversidade, e quando os olhares se voltam para as literaturas africanas, revelam-se produções engajadas, que detém de perspectivas distintas em relação às concepções preexistentes sobre essa literatura.

No que diz respeito à construção da literatura infantil e juvenil em Angola, esse recorte é feito a partir das obras

literárias delimitadas para o estudo, a trilogia *Estórias sem luz elétrica*, bem como o percurso da historiografia da literatura angolana para compreender as perspectivas da produção literária angolana, no passado e no presente. Ela é antes de tudo, literatura, evidentemente com suas peculiaridades e complexidades e, com isso, a compreensão do texto literário classificado para a literatura infantil e juvenil promove essa plurissignificação.

Em Angola, isso é ampliado diante das concepções culturais da sociedade, em consideração aos aspectos políticos, ideológicos, econômicos e sociais, visto que para a formação e idealização de um grupo, comunidade, povo e, no caso, para a nação angolana, a infância e os elementos que a constituem vão ao encontro diretamente nas trajetórias das suas formações, assim como da literatura.

> Quando nos referimos à literatura feita para crianças e jovens em Angola não podemos prescindir de pensar o fato colonial, na medida em se pode dizer que até 11 de novembro de 1975, data da independência do país, o público leitor daquela literatura era constituído majoritariamente por crianças brancas, filhos de colonos. (MACÊDO, CHAVES, 2007, p. 153)

Por conseguinte, não apontar sobre os processos do colonialismo e pós-colonialismo como aspectos que

influenciaram na literatura angolana, incluindo a literatura voltada para as crianças, torna-se um caminho que descontextualiza as buscas identitárias para os ideais que almejavam naquele contexto, uma "Angola para os angolanos"[3] que colocava em cena, no recorte da literatura infantojuvenil, as crianças angolanas, majoritariamente negras, com suas origens no território. Assim, a literatura, como elemento necessário de luta em Angola e para a constituição do sistema literário e dos aspectos identitários, buscou os elementos tradicionais da sociedade, embora ainda existissem as marcas do colonialismo. É necessário compreender que a escrita para a nação angolana possui grande importância, em que desde a infância promove rasuras em uma assimilação do processo colonial.

Sendo assim, os questionamentos sobre os problemas sociais, a economia e a estrutura do país, os conflitos armados, como também aspectos das formações familiares, dentre outras problemáticas sociais aparecem como elementos para a literatura produzida para a infância. A partir das reflexões desses elementos, se evidencia a quebra de paradigmas dos ideais da literatura para crianças e jovens angolanos, porque de acordo com as características

3 Referência ao movimento "Vamos descobrir Angola" (1948), bem como a publicação da revista *Mensagem* (1951-1952), como exemplos de buscas daqueles engajados na literatura, para produções voltadas para os angolanos e suas identidades.

universalizantes do cânone ocidental, a literatura infantil e juvenil é resultante de ludicidade e preceitos pedagógicos que foram aspectos implementados historicamente. No entanto, esses paradigmas são advindos de ideias preconcebidas, para que essa literatura seja de mais fácil compreensão e que seja somente direcionada ao público de crianças, dentre outros ideais normativos, já levantados.

> Imersa numa sociedade do "desmanche", com padrões e conceitos hegemônicos derrubados todos os dias, infância e juventude precisam aprender a ler o outro, ler a multiplicidade das relações humanas que se processam nos meandros da vida social, que se modifica num constante fazer historicamente produzido. Nesse conflito de vozes e textos que contribuem sobremaneira para as trocas culturais e para as mudanças sociais, a literatura deve ocupar um lugar de destaque, um lugar político por excelência. (GREGORIN FILHO, 2015, p. 165)

Nesse sentido, a importância das relações da literatura, história e política, sendo representações das relações humanas, e a literatura de Angola, voltada para a infância, possui esses itinerários. Na busca de evidenciar os elementos que aparecem nas narrativas com esses objetivos, os escritores em Angola, tanto os que se fizeram associados aos conceitos políticos e militantes da época ou não, quanto os que percorreram caminhos de produções literárias

convergentes, visam representar o seu lugar e lugares em Angola, sobretudo hoje, a capital do país, Luanda.

Com a pós-independência, os ideais de formação educacional, através da literatura e suas práticas de desenvolvimento da leitura para crianças e jovens, persistiram em busca desses ideais formativos, que embora caracterizados em perspectivas ideológicas e políticas, contribuíram para o ensino naquele contexto que era algo urgente e no qual se buscava essa valorização.

> Com a independência, os autores angolanos tomaram para si a tarefa de re-contar essas narrativas, como forma de fazer presente o que por tanto tempo o colonialismo tentara abafar, ao mesmo tempo em que ensinavam às novas gerações os caminhos da tradição. Temos, destarte, um bom número de livros cujo tema principal são as lendas e narrativas tradicionais, destacando-se aqueles que buscam atualizar os relatos recriando-os. (MACÊDO, 2008, p. 60)

A independência foi legitimada em 1975 e em pouco tempo os autores engajados passaram a entrar em circulação com esses ideais. E, na busca de consolidação da literatura infantil e juvenil nesse contexto, em 1977, foram publicados os livros *A caixa* (1977) do escritor angolano Manuel Rui e *E nas florestas os bichos falaram*, da escritora Maria Eugenia Neto, esposa de Agostinho Neto, primeiro presidente da

Angola independente. Nas obras se evidenciam elementos que compõem as narrativas angolanas, como hibridismo, oralidade, representações de guerrilhas ocorridas em Angola, bem como já apontam o caminho de valoração da literatura e as representações da infância no país.

O romance *Muana Puó* (obra escrita anos antes, em 1969, primeiro romance de Pepetela) foi publicado em 1978. Nos anos de 1980, seriam publicadas mais obras nesse cunho, como *Quem me dera ser Onda* (1982), de Manuel Rui, e *Mayombe* (1980), tendo sido escrito em 1971, e *O cão os Caluandas* (1985), de Pepetela, dentre outras publicações.

Obras literárias que tinham e que permanecem com suas convergências no âmbito da literatura infantojuvenil, visto que foram voltadas para o público das crianças e jovens, corroboram com o projeto de ensino a partir dos elementos genuínos do país. Afora o exposto, outros recursos foram criados, a exemplo, datações alusivas e instituições que tinham como finalidade a normatização da Angola independente, que passaria a formar o seu povo desde a infância. Para fazer uma contextualização histórica em:

> 1 de Dezembro de 1977 é editado pelo Conselho Nacional de Cultura, a caixa, de Manuel Rui, um livro que marca a comemoração do Dia do pioneiro (1 de Dezembro), dia que presta homenagem ao

> pioneiro Ngangula, capturado e assassinado pelas tropas portuguesas durante a guerra de libertação. Mito fundador ou estória de guerra, não importa, pois o que merece atenção é a agenda criada para as crianças, mostrando a mobilização e o incentivo à alfabetização e ao espírito crítico, de que resultam estas primeiras publicações saídas de editoras estatais. (ÁLVARO, 2017, p. 24)

Assim como a União dos Escritores Angolanos, instituição que tem como função promover a produção literária em Angola, outras instituições tiveram como objetivo fomentar a cultura no país e, igualmente importante, reverberar a literatura infantil e juvenil de Angola – instituições como o Instituto Nacional do Livro e do Disco (INALD) e os veículos de comunicação como o *Jornal de Angola*, que possui existência desde a independência do país e atualmente continua sendo um dos veículos de comunicação oficial do governo.

Destacam-se ainda as contribuições midiáticas por meio do jornal impresso. O meio de comunicação via rádio possui relevância insubstituível para a literatura infantil e juvenil de Angola, como também para a literatura angolana em geral. Pontua-se que o programa da Rádio Nacional (que era a rádio pertencente ao governo), "Rádio Piô", foi um importante impulsionador para o acesso do público

em geral à literatura infantojuvenil. Visto que os acessos aos meios de comunicação eram precários, a rádio oficial do governo possuía maior abrangência. Além disso, os escritores angolanos obtinham estímulos para a produção literária voltada aos miúdos.

> Essas iniciativas resultaram em uma das mais interessantes literaturas para crianças realizadas nos países africanos de língua oficial portuguesa. Vários são os temas desenvolvidos por essa literatura: a guerra de libertação e a guerra em que se viu mergulhado o país após a independência, as tradições angolanas ou a ecologia, dentre outros. Merece relevo, todavia, o reaproveitamento realizado dos contos e lendas tradicionais e orais dos grupos etno-linguístico do país. (MACÊDO, 2008, p. 59)

Os escritores também se formaram como nomes importantes nesse contexto de valorização e ampliação da literatura infantojuvenil em Angola, como Octaviano Correia, que além de ser um dos escritores da coleção literária infantil e juvenil "Piô- Piô", foi um dos dirigentes do programa da "Rádio Piô", veiculado na Rádio Nacional e voltado para as crianças. Outros nomes de destaque são Dário de Melo, Cremilda de Lima, Rosalinda Pombal e com o passar das décadas esse movimento de fortalecimento da literatura voltada às crianças e jovens foi sendo intensificado.

> Em meio à década de oitenta, especialmente depois do I Colóquio sobre Literatura Infantil (1986), promovido pelo INALD, a União dos Escritores Angolanos passou a editar livros para crianças, revelando autores como Maria João e Maria de Jesus Haller. Assim, a partir de 1986, institucionaliza-se a indústria do livro infantil em Angola. (GOMES, 2015, p. 443)

No entanto, é fundamental pontuar que anteriormente a década de 1980, até os dias de hoje, escritores como Pepetela, Luandino Vieira, Manuel Rui, Maria Celestina Fernandes, dentre outros, foram e continuam como expoentes em colocar na cena e reverberar as literaturas com representações da infância em Angola. Sendo assim, se identifica a importância de uma literatura para as primeiras gerações da sociedade angolana, focada nas crianças e jovens em toda a trajetória da historiografia literária de Angola. Nesse percurso literário, essas representações de personagens crianças são demarcações características de sua produção literária, devido ao evidente contorno com a realidade, bem como a manutenção dos elementos tradicionais.

> Convém, finalmente registrar o fato de que a chamada literatura infantil vale-se, com frequência, do conto popular oral, dando-lhe um tratamento estético específico. Lembro, a propósito: *Estórias do leão velho* (dramatizações infantis) e *Quem vai buscar o futuro?*, de Dario de Melo; *A abelha e o*

> *pássaro*, *A águia, a rola, as galinhas* e os *50 lwei e Hibala, o rei leão,* de Gabriela Antunes, e ainda Gali, *o pássaro de fogo,* e a coletânea *O esquilo de cauda fofinha e o dendém apetitoso*, de Octaviano Correia. (PADILHA, 2011, p. 43)

Da mesma forma que diversas outras obras literárias possuem as crianças como personagens centrais, nesse recorte, a obra *As aventuras de Ngunga* (1981) de Pepetela e *Quem me dera ser onda (1982)* de Manuel Rui ganharam destaque ao evidenciar a exemplificação dos miúdos (crianças), monandengues e pioneiros. Nessa perspectiva, de acordo com a língua quimbundo, o primeiro que vem de *monas* significa criança e o segundo significa aquelas crianças que nasceram após a independência do país. Na obra *As aventuras de Ngunga,* o menino Ngunga se vê sozinho no mundo, visto que sua família foi morta em um ataque de guerra.

> Ngunga é um órfão de treze anos. Os pais foram surpreendidos pelo inimigo, um dia, nas lavras. Os colonialistas abriram fogo. O pai, que era já velho, foi morto imediatamente. A mãe tentou fugir, mas uma bala atravessou-lhe o peito. Só ficou Mussango, que foi apanhada e levada para o posto. Passaram quatro anos, depois desse triste dia. Mas Ngunga ainda se lembra dos pais e da pequena Mussango, sua irmã, com quem brincava todo o tempo. (PEPETELA, 2002, p. 3)

Nesse contexto, o menino Ngunga é um monandengue, uma criança que vivencia a guerra, tanto no que se refere às lutas anticoloniais, como também aos conflitos fratricidas. Na narrativa, o menino torna-se um guerrilheiro do movimento MPLA (Movimento de Luta pela Libertação de Angola, sigla que posteriormente tornara-se do partido que assumiu o poder após a independência do país) nos conflitos de lutas pela independência de Angola. No entanto, também na narrativa, são revelados os problemas internos que existiam dentro dos movimentos nacionais das bases guerrilheiras.

Em *Quem me dera ser onda*, publicada no início da década de 1980, destacam-se duas personagens principais, que são as crianças e um animal, que em caráter de denúncia revelam características da sociedade angolana em meio às transformações políticas, conflitos além de armados, sociais.

> Ali, como se recorda, duas crianças, Ruca e Zeca, quando o pai traz ao apartamento do sétimo andar do edifício luandense em que residem um porco com a intenção de engordá-lo e fazer uma lauta refeição, adotam o animal como bicho de estimação. Usando dos mais diferentes expedientes, as crianças passam a cuidar do suíno que recebe o nome de "carnaval da vitória", cujo sentido simbólico é evidente. Apesar dos esforços, entretanto, o porco serve como banquete aos vizinhos e às crianças

> guarda-se o papel de guardiãs de uma teimosa utopia que resiste apesar de tudo. (MACÊDO, 2008, p. 154)

Portanto, além do caráter reivindicatório, da autonomia literária, a literatura angolana, desde o passado até a contemporaneidade, revela os protagonismos que também devem ser para as crianças e jovens, podendo construir seu desenvolvimento consciente do seu passado e suas projeções ao futuro. "Essa caracterização das personagens infantis será uma constante durante o período da luta de libertação, não sendo raro que elas apareçam investidas de um papel de arautos da liberdade e de um futuro de paz e independência" (MACÊDO, 2008, p. 147).

Com objetivo de não construir um distanciamento em sua escrita e sim ressignificar os elementos da trajetória literária angolana, Ondjaki traz em sua produção todo um conjunto de elementos dessas influências, como também a demarcação do que propõe a ser os novos traçados da literatura. A literatura infantojuvenil de Angola possui esse papel de ressignificação das concepções em seu entorno, tanto no contexto nacional, quanto na amplitude para outros lugares, como é o caso estreito existente nas relações e representações literárias entre África e Brasil.

> Primeiro através de narrativas que protagonizam um continente singular imerso em pluralidades, a África e suas "culturas", bem como as representações de crianças contemporâneas afro-brasileiras, problematizando o enfrentamento diante da brutalidade e insensibilidade, preconceitos enraizados de um outro, que se anuncia bruto, mas que lhe possibilita o encontro consigo mesmo. Plural, também, é a identidade afro-brasileira. (DEBUS, 2015, p. 113)

Nisso, a literatura infantil e juvenil não possui passividade diante do contexto social, e a literatura de representações da infância angolana busca identidades, evidenciando os infantes como protagonistas e pertencentes a uma cultura própria, a partir da primeira fase da sociedade. Quando nos reportamos à contemporaneidade da produção literária em Angola, existem a consciência das representações da sociedade, as consequências dos conflitos internos, as problemáticas partidárias, a corrupção e as desigualdades sociais, que perduram na atualidade.

É possível dizer que os questionamentos em torno da literatura infantil e juvenil em Angola são realizados? E ainda: As relações com as mazelas sociais, problemáticas econômicas e estruturais estão correlacionadas com as obras para as crianças? Na resolução desses questionamentos se

identifica que a literatura para crianças e jovens em Angola não carrega a forma idealizante da pedagogia, de que somente possui objetivos de ludicidade e outros conceitos arraigados para a produção literária para crianças. Com isso, elementos outros, como o fantástico e o maravilhoso, os imaginários, o missosso, a enunciação da natureza (fauna e flora) e diversas outras características, como a guerra e os conflitos continuam sendo elementos de destaque na produção literária para crianças e jovens.

Contudo, não com objetivos de influenciar ou dar continuidade aos problemas, mas de evidenciar esses contextos para que sejam sempre objetivadas a paz e a solidariedade, projetando por meio das representações da literatura, um futuro diferente e consequentemente melhor diante de tudo já ocorrido.

Imaginários na literatura de Ondjaki: cruzamentos em *Estórias sem luz elétrica*

Assim, quando nos reportamos para a literatura angolana no contexto atual, o escritor Ondjaki tornou-se um dos expoentes de destaque para essa literatura, bem como outros nomes que a cada ano passam a conquistar seus espaços literários no país. Ao realizar as interligações com a sociedade angolana e a infância inserida nesse

contexto, é possível identificar elementos das vivências sociais. Nesse recorte, as crianças são chamadas de miúdos, monandengues, pioneiros e outras nomenclaturas presentes tanto na literatura quanto na circulação linguística da nação. Assim sendo, percebe-se a relevância delas nas produções literárias identificadas como literatura infantojuvenil, dado a presença de personagens crianças dentro das narrativas; estas possuindo também as referidas nomenclaturas. Isso posto, nota-se que são presenças constantes.

O autor Ondjaki contempla a face contemporânea da literatura em Angola, que, por meio de sua escrita e como reflexo das influências da história literária de seu país, mantém elementos pontuais comuns da trajetória literária angolana. O supracitado autor representa, por meio de sua escrita, a consciência de seu papel social – tanto como escritor quanto cidadão de seu país – por exemplo, o autor possui grande compromisso de incentivar a leitura dos cidadãos em Angola, sobretudo em Luanda, sua cidade natal e onde mora atualmente. Esse ponto é levantado, tendo em vista os deslocamentos realizados pelo autor em suas trajetórias de formação acadêmica, pois possui graduação em Sociologia pela Universidade de Lisboa, realizou o doutorado em Estudos Africanos na Itália e morou alguns anos no Brasil.

O autor inaugurou uma livraria em Luanda, chamada Kiela[4], e também possui atuação nos mais variados campos das artes. Além da escrita ao produzir contos, romances, poemas e textos do gênero dramático voltados para o teatro, possui grande compromisso e trabalho com o cinema angolano. Assim sendo, Ondjaki não tem uma produção literária passiva ou ausente de seu contexto social, e por meio de seu engajamento evidencia, seja em sua prosa e poética ou nas outras manifestações artísticas que promove, os imaginários desenvolvidos a partir de seu lugar, seus mitos, costumes e culturas híbridas.

Tomando como base a dialética da obra literária, que se configura como arte e realidade, uma vez que a obra produz uma narrativa ficcional que ao mesmo tempo atravessa por elementos da realidade, a trilogia *Estórias sem luz elétrica* do autor também revela essa dialética, trazendo a sua função poética e social. O autor já foi traduzido para diferentes idiomas como francês, alemão, espanhol, italiano, chinês, dentre outros.

Além de suas influências e de outros importantes autores do seu continente, tanto os que estão relacionados ao

4 Em agosto de 2020, Ondjaki inaugurou a livraria Kiela, projeto idealizado pelo autor, que tem como objetivo ampliar a relação dos angolanos com os livros e, consequentemente, com a leitura. Também fundou a editora Kacimbo, no qual ele é o diretor criativo. Disponível em: https://www.portaldeangola.com/2020/08/12/com-uma-editora-na-forja-ondjaki-inaugura-este-mes-a-livraria-kiela/. Acesso em: 19 ago. 2020.

contexto do passado quanto da contemporaneidade, como exemplos, os angolanos José Luandino Vieira e Pepetela, o Moçambicano Mia Couto, a angolana Ana Paula Tavares, quanto autores de gerações anteriores como Luís Bernardo Honwana e influências de autores brasileiros como Clarice Lispector e portugueses como José Saramago, dentre outros. Com os aspectos de diálogo com suas vivências e os lugares que percorreu, podemos compreender o quanto o escritor é reflexo do seu contexto sócio-histórico juntamente com seu imaginário.

> A ciência literária deve, acima de tudo, estreitar seu vínculo com a história da cultura. A literatura é uma parte inalienável da cultura, sendo impossível compreendê-la fora do contexto global da cultura numa dada época. Não se pode separar a literatura do resto da cultura e, passando por cima da cultura, relacioná-la diretamente com os fatores socioeconômicos, como é prática corrente. Esses fatores influenciam a cultura e somente através desta, e junto com ela, influenciam a literatura. (BAKHTIN, 1997, p. 363)

Nesse sentido, por meio da literatura que representa um dos mecanismos da arte na qual se transfigura para a vida real, trazer o indivíduo que possui acesso ao "mundo das palavras", como exemplos os literatos bem como os leitores, revelam novas possibilidades de conhecer e construir a sua

concepção social individual e para o coletivo. Partindo dos estudos que a cultura e a literatura estão intrinsecamente relacionadas, a trilogia releva um realismo literário, heranças culturais, tradições orais, ancestralidade, engajamento social, representações da infância, no qual através da memória com o olhar do narrador criança sedimenta sua poesia característico das obras.

Nessas malhas dos imaginários, em torno dos diálogos possíveis na trilogia *Estórias em luz elétrica,* objetiva-se entendê-las a partir de entrecruzamentos dessas narrativas, que se configuram entre histórias contadas a partir de um contexto da realidade, bem como histórias que estão presentes na criação ficcional, elementos que transcendem a realidade, ao mesmo tempo em que se encontram com a realidade diegética dos personagens e dos ambientes da narrativa.

A trilogia apresenta entrelaces de aspectos que se configuram nas experiências vivenciadas pelas personagens, como também na centralidade representada pelo narrador. Na trilogia, os narradores são narradores-personagem, que em ambos os casos são representadas pela voz de um menino, que na primeira obra (*A bicicleta que tinha bigodes*) é uma criança, na segunda (*Um escuridão bonita*) entende-se como

um menino próximo da fase adolescência ou já adolescente, e na última da trilogia (*O convidador de pirilampos*) volta-se ao narrador criança. No entanto, no contexto da trilogia se faz presente nos personagens as experiências vivenciadas juntamente com seus amigos e família que se misturam entre crianças e adultos.

De *A bicicleta que tinha bigodes*, primeiro livro publicado da trilogia, passando pela obra *Uma escuridão bonita* ao *Convidador de pirilampos*, são livros ilustrados, no qual cada um possui sua materialidade específica, com suas imagens dependentes e independentes da linguagem verbal, bem como são demarcadas pela característica de passagens da criança que atravessa a adolescência, da relação entre os avós, em que a personagem Avodezanove é presente nas narrativas, representa essa voz intertextual entre as obras e a escrita do autor, como também na última obra da trilogia, configura-se a relação do menino com seu avô. Elementos que revelam aspectos carregados dos elementos das tradições africanas.

Esse cenário constitui toda a extensão dessas *Estórias sem luz elétrica*, nos quais as ausências de energia elétrica tornam as narrativas diferenciadas em relação a poética construída, porque quando tradicionalmente poderia ser demarcado

como um fator de prejuízo ou negativo, a prosa poética se revela para a construção de novos imaginários-mundos.

Nesse contexto, ao apontar sobre a escrita e a construção de "imaginários-mundos", não há como não abordar sobre imaginário. Esse, quando veiculado a literatura, está intrinsicamente nessa fronteira entre oralidade (fala, voz, contar histórias) e a letra que é escrita, aos quais são resultantes de imaginários, que são construídos como imagens (símbolos, ícones, signos). Entretanto, são relações dialéticas, visto que o imaginário por meio da literatura é produzido tanto a partir do que já possui (conhecimentos ou experiências), o que resulta a produção desse imaginário, quanto pelo que é elaborado por meio do contato, da leitura, sendo que não há como dissociar da representação.

> O imaginário faz parte de um campo de representação e, como expressão do pensamento, se manifesta por imagens e discursos que pretendem dar uma definição da realidade. Mas imagens e discursos sobre o real não são exatamente o real ou, em outras palavras, não são expressões literais da realidade, como um fiel espelho. (PESAVENTO, 1995, p. 15)

Nesse jogo estão presentes a imagem, a oralidade e a escrita, nas quais não existe somente uma relação de simultaneidade, mas as correlações múltiplas para as construções de

imaginários, das interpretações e representações. Categoria do imaginário que vagueia pela trilogia, visto que representação, interpretação, real, imaginação, ideologia, utopia, social, são elementos produtores de imaginários, e eles não são construídos de vazios, pois são necessários para as formações desses imaginários.

Com base nesses elementos produtores de imaginários, bem como são munidos de representações, são elaborados do real. "Só há imaginário na medida em que existe real. O imaginário funciona como acréscimo ao real, não podendo, portanto, prescindir dele. O que é o real? O existente sem a significação atribuída pelo imaginário" (SILVA, 2017, p. 25). Logo, compreende-se a relação de dependência entre o real e imaginário, visto que um é coexistente ao outro, ao qual não há verdades absolutas e os conceitos de que o real é a realidade, é o certo ou concreto, são invalidados, à medida que existem as variadas realidades, sejam sociais, econômicas, políticas, ficções, textuais, dentre outras, que, por conseguinte formam imaginários plurais.

> O imaginário é o encantamento do mundo, essa capacidade humana de dar luz. Só há imaginário no deslumbramento. O real é ultrapassado por uma releitura. A infância é o país do imaginário. Nela, quase tudo é surpresa, êxtase, fantasia, significação. (SILVA, 2017, p. 26)

Nesse âmbito da elaboração de imaginários, temos a infância como categoria relevante, não na associação do "mundo de fantasia" ou somente relacionado à imaginação, mas no que diz respeito a ela, buscando nas lembranças a rememoração do passado, esse, que advém de memórias como também do que é imaginado. Então, mais uma vez confirmando que real e imaginário estão concatenados, no que diz respeito a infância.

E os imaginários como composições da infância, na trilogia, formam-se por meio das evidências dessas presenças como elementos que movem essas narrativas, o que resulta nas produções de imaginários plurais. O próprio autor deixa explícito a importância do narrar a partir desse lugar da infância em suas produções: "tenho para mim que são as pontas da vida que interessam: a infância e a velhice. O meio do caminho, para mim, é uma mera ponte para regressarmos à criança que teremos sido ou a outras crianças que poderemos inventar" (ONDJAKI, 2020, p. 92)[5].

> A exemplo do que se dava nos missossos, também contracenam, nas modernas narrativas literárias, mais velhos e mais novos que, juntos, procuram reconstruir, dialogicamente – o velho, pela memória

5 Entrevista que consta no artigo "África em Ondjaki: infância, espaços e vozes. ALMEIDA, Rita de Cássia; TOPA, Francisco. África em Ondjaki: infância, espaços e vozes. Revista Via Atlântica. N 38, São Paulo, 2020. p. 63-99. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/162215. Acesso em: 18 jul. 2021.

> e pela palavra, e o novo, pela esperança e pelo jogo -, o mundo angolano fragmentado. (PADILHA, 2011, p. 25)

Essa relação está intrinsicamente ligada a literatura angolana. Nesse contexto, o corpus em estudo possui os entrecruzamentos que se dão por meio dessa presença das representações da infância, bem como dos antepassados, das experiências que o tempo produz (a velhice) o que sedimenta para essas representações.

Os espaços, como o cenário da noite, da escuridão, também interligam as narrativas, dado que em *A bicicleta que tinha bigodes* (2012) e *Uma escuridão bonita* (2015) estão localizadas no espaço urbano e a narrativa *O convidador de pirilampos* (2018) no espaço da floresta, o que retoma às características tradicionais da literatura angolana, as efabulações e valorização das narrativas orais. Nessas obras, as histórias vividas pelos personagens se misturam no que é real e suas representações, como também ao imaginário e efabulações. Nessa relação da presença da infância e da velhice, em *O convidador de pirilampos,* ficam evidenciados esses elementos, dado que a narrativa se passa em uma Floresta Grande, onde o menino e seu avô saem para vivenciar experiências.

> Perto da Floresta Grande, vivia um menino e o seu Avô. Era um menino muito curioso e adorava passear na Floresta mesmo quando já fazia quase-escuro. Ou quando era noite de lua nova. Nessas noites, o menino não ia sozinho. Ia com o Avô, trazendo na sua mochila alguns dos seus inventos, cada um mais louco que o outro. (ONDJAKI, 2018, s.p.)

Esse espaço não é estático, possui vida, é um organismo que ao mesmo tempo se forma como espaço e personagem, como o nome é apresentado em "Floresta Grande", nome próprio que compõe a história e vai revelar seus elementos. Perspectivas que não diferem dos aspectos das tramas que se entrecruzam nas narrativas, que em *A bicicleta que tinha bigodes*, no qual o autor logo apresenta no hipertexto do livro (contracapa) as afirmativas em torno da presença da infância em sua obra: "vos agradeço, vos abraço: em criança como agora, eu andava em busca das vossas estórias para fingir e acreditar que os livros sempre inventam essa fogueira de sermos meninos à volta dela..." (ONDJAKI, 2012, s.p.), bem como em *Uma escuridão bonita,* "o escuro às vezes não é falta de luz mas presença de um sonho... velho muito velho que inventa as palavras" (ONDJAKI, 2015, p. 8).

Os imaginários que são característicos na infância tornam-se presentes, visto que ao trazer a memória como elemento

de experiência ao que é vivido ou não na infância, em algum momento existiu esse pensamento ou experiência. De acordo com Padilha (2011, p. 53) "a memória é, pois, para onde quer que se volte a atenção do leitor, o motor do jogo discursivo gozoso do missosso, visto como uma forma especial e absolutamente angolana de contar estórias da terra". E sendo a experiência como a fonte de conhecimento, diferencia-se das concepções tradicionais coloniais, de que somente por meio do conhecimento dos livros, da palavra escrita ou da "intelectualidade" se produz o saber, uma vez que a contação de histórias, as narrativas da memória, representam elementos fundamentais para essa produção de conhecimento na literatura e consequentemente na sociedade angolana.

> Sua fonte de conhecimentos é a experiência por ele vivida em sua terra, sendo um profundo conhecedor das tradições e dos costumes de seu grupo e de si mesmo, fontes das quais faz nascer a narrativa. É um cioso das verdades comunitárias e sua palavra se destina a fazer com que o ouvinte possa perceber a importância das coisas de sua terra, escamoteada sob uma aparência meramente banal. (PADILHA, 2011, p. 53)

Com essas perspectivas, na primeira obra da trilogia, o protagonista, o menino-narrador (que não possui nome na narrativa), almeja concretizar o seu grande desejo de ganhar

o concurso de história promovido pelo governo, no qual o espaço urbano, focalizado em Luanda, fica evidenciado na narrativa. “A cidade ficou ainda mais escura como se o meu sopro tivesse apagado Luanda inteira” (ONDJAKI, 2012, p. 65), como também os aspectos sociais presentes na narrativa, como o fato de Luanda no contexto pós-independência que ainda passava por problemas estruturais, como a falta de luz elétrica. São elementos evidenciados que se hibridizam entre a realidade e imaginário (ficção e não-ficção).

> Quando ouvi a notícia na rádio, que iam dar uma bicicleta bem bonita, amarela, vermelha e preta, lembrei-me logo de falar com o tio Rui. Era um concurso nacional com primeiro prêmio de uma bicicleta colorida que já apareceu na televisão, mas nesse dia na nossa rua não havia luz. (ONDJAKI, 2012, p. 10)

Em *Uma escuridão bonita*, a segunda obra da trilogia, esses aspectos estão presentes e desencadeiam as correlações entre as narrativas. “O cheiro da cera em início de derretimento chegou até cá fora. Chegou a voz da minha avó também. Eu queria que nada interrompesse aquela nossa escuridão” (ONDJAKI, 2015, p. 25). Nota-se que essa narrativa, mesmo carregada de uma linguagem mais poética, no qual provoca a partir da leitura elementos sensoriais, também existe o hibridismo entre a realidade e a ficcionalidade, o que constrói imaginários.

Para essa construção, encontra-se outro aspecto característico da escrita do autor, que possui influência do seu lugar: a identificação dos elementos chamados na literatura angolana de missosso e maka que também são presentes, sendo o primeiro relacionado as histórias populares, com aspectos de ficcionalidade, e o segundo relacionado as perspectivas do real. Os missossos trazem nos seus elementos além de características do sobrenatural, por vezes ritualísticas, também possuem a função social.

> A regra maior do jogo é dada pelo sistema de pensamento angolano representado nos missossos. Este sistema tem dois pilares de sustentação: o animismo e a certeza de que tudo se liga à *força vital*. Para dramatizar essa rede simbólica, o homem angolano busca o evento interpessoal e anônimo do missosso, tentando transformar a seriedade de Prometeu na alegria de Orfeu. Assim, faz do momento da contação das estórias, metáforas do duro princípio da realidade, um instante de festa, um ato gozoso em que, pelo imaginário, todos comungam do mesmo prazer de dizer e ouvir velhas estórias que resgatam os ancestrais e mantêm a unidade do grupo. (PADILHA, 2011, p. 44)

Com essas características, as narrativas de Ondjaki que aqui se entrelaçam possuem esses aspectos, o que leva as compreensões que carregam elementos tradicionais, ou seja, que já são pertencentes no que diz respeito à

produção literária angolana e, consequentemente, africana. Então, a presença de personagens humanos e híbridos, como animais (animismo, fantástico), seres sobrenaturais, naturais, não causam sensação de afastamento no leitor, devido à verossimilhança ao universo literário. "Nesse jogo de faces não excludentes, a realidade empírica ganha um suplemento, um excesso que a ultrapassa, sem dela se excluir, como comprova o leitor ao entrar em contato com o círculo mágico dessa forma narrativa angolana, comandada pelas malhas da fantasia" (PADILHA, 2011, p. 46).

A partir desse contexto, na escrita de Ondjaki isso se torna evidenciado, como segue o fragmento de *A bicicleta que tinha bigodes*:

> Uma quase magia me fez comichão nas mãos: a caixa tinha veludo lá dentro e letras brilhantes faziam um barulho que eu não podia ouvir. Acentos circunflexos estavam num canto, uns em cima dos outros, como chapéus de palha dos chineses, havia cedilhas no meio, muitos "k", muitos "p" e dois "w". Tive medo de tocar ou mesmo de deixar cair a caixa, então soprei devagarinho. (ONDJAKI, 2012, p. 65)

Mediante a leitura do fragmento em *A bicicleta que tinha bigodes*, nota-se a presença desse realismo mágico, contudo, de acordo com os elementos que compõem as

produções literárias angolanas, a presença do missosso representa característica tanto que envolve a escrita do passado, como da contemporaneidade, a exemplo da produção de Ondjaki. Na narrativa, os personagens crianças, que são amigos (o narrador-protagonista, a menina Isaura e o menino JorgeTemCalma) estão à procura de ajuda para que o menino-narrador consiga produzir uma boa história para o concurso nacional promovido pelo governo angolano, no qual a premiação será de uma bicicleta.

Nisso, eles se envolvem em diversas entre histórias, e uma delas é solicitar auxílio do Tio Rui, que é escritor. No entanto, eles descobrem um grande segredo de que nos bigodes do Tio Rui surgem letras, o que revela também o sentido do título da obra e essas interrelações em *A bicicleta que tinha bigodes.*

> A tia Alice com a escovinha, sacudiu os bigodes, primeiro devagar e depois mais rápido. – São letra, aquilo? – o JorgeTemCalma não queria acreditar. – São restos de frases que ficam presas no bigode. A caixa aberta tinha já um brilho dentro, e mais letras caíam, assim com o escuro dava para ver bem "j" todo perfeito muito amarelo, dois "k" que não queriam se desprender da ponta esquerda do bigode e que a tia Alice soprou com força, e só no fim os acentos, acento circunflexo, disse a Isaura, acento agudo, cedilha e mesmo até um travessão. O tio Rui

> fechou a caixa, ouvimos os passos da tia Alice a entrar em casa levando com ela a luz do petromax. As mãos do tio Rui, com restos desse brilho tipo poeira, embrulharam a caixa num pano escuro, encarnado, e depois ele também entrou. (ONDJAKI, 2012, p. 54)

O objetivo de ganhar o concurso nacional de histórias, para conseguir a bicicleta, (qual criança nunca sonhou em ter uma bicicleta?) os personagens identificam nos bigodes do Tio Rui a grande chance para conseguirem uma boa história e assim vencer o concurso. Isso demarca a existência dos missossos na narrativa, os bigodes do personagem Tio Rui são como uma "fonte" de letras, então Isaura, JorgeTemCalma e sem esquecer do grande interessado em vencer o concurso nacional, o menino, o narrador personagem que protagoniza a narrativa, entendem que a partir dessa descoberta conseguirão mais chances para construírem uma boa história.

No que diz respeito a essa demarcação dos elementos da oralidade, das tradições orais presentes na trilogia, há essa presença do missosso em *O convidador de pirilampos*, que fica evidenciado nos elementos do antropomorfismo e do animismo. Nessa narrativa, o menino, que se autointitula cientista, gosta de criar coisas diferentes, no qual é apresentado no diálogo entre o menino e o avô: "- Ah, mas

é porque eu já cientistei os pirilampos muitas vezes. – Já quê? – Já cientistei... Cientistar é o que nós, os cientistas e inventores, fazemos. Cientistamos as coisas, os animais, e alguns até cientistam o mundo. Não sabias, Avô?" (ONDJAKI, 2018, s.p.).

Sendo assim, o menino tem como prática criar coisas, objetos, brinquedos, e o seu avô é o seu companheiro nesses inventos. O garoto "cientifistador" criou um binóculo, que na narrativa é chamado de unóculo, de acordo com nome dado pelo personagem, e serve para ler o brilho dos pirilampos. Também criou o "aumentador de caminhos", que tem como função "enganar" os pirilampos ao mostrar um caminho mais alongado. "Serve para se deixar perto das pedras e esperar! Se uma pessoa está na Floresta e pensa que chegou a um lugar sem saída, usa este aumentador de caminhos e continua a andar um pouco mais" (ONDJAKI, 2018, s.p.), visto que o objetivo do menino é capturá-los na sua outra criação, que é o "convidador de pirilampos".

> - Este é o convidador de pirilampos – o menino pousou a caixa. – Muito bem – sorriu o Avô. – Andas mesmo a cientistar pirilampos! O menino sorriu, orgulhoso. – É tudo muito simples, mas quando não conhecemos os segredos tudo parece mais complicado... Vou te mostrar como funciona; aqui estamos no lugar certo para convidar

> alguns pirilampos. [...] E agora? – perguntou o Avô. – Agora é muito simples. No meio fica o aumentador de caminhos, em cima fica o unóculo e por baixo... Bem, por baixo fica o convidador de pirilampos! – Bonito! – exclamou o Avô. (ONDJAKI, 2018, s.p.)

Com esses acontecimentos e criações do personagem, o menino, a partir do delinear da história, vai legitimando as efabulações, aproximações com o realismo fantástico, fábula, no qual, além dos personagens humanos, nesse caso, os pirilampos (vagalumes) têm suas ações, bem como possuem características humanas (antropomorfismo).

> Na Floresta Grande, os pirilampos sentiam-se atraídos pelo convidador de pirilampos. Como se os seus brilhos coloridos chamassem para um segredo incrível. Além disso, o menino tinha deixado, no centro do convidador, gotas de um mel muito cheiroso. Mas eram as cores que faziam da instalação um lugar impossível de não olhar e de não entrar. Muitos pirilampos entraram para ver como era essa linda caixa. Até tinha pequeninos espelhos colados nas paredes de dentro. Estiveram muito tempo a olhar o reflexo colorido dos seus corpos nos espelhos, como se cada pirilampo fosse muitos outros pirilampos ao mesmo tempo. Só quando finalmente pararam de rir de olhar para os espelhos, viram que tinham patas coladas ao chão e que não podiam mais sair daquela já não tão maravilhosa caixa. Um dos pirilampos disse, triste, para um amigo: - Isto é afinal um apanhador de

> pirilampos... Mais espertos foram os mais-velhos que fecharam os olhos antes de olharem todos os brilhos e todas as cores. E agora? (ONDJAKI, 2018, s.p.)

A partir do fragmento, compreende-se os pirilampos como personagens com características humanas, revelando também um animismo. No que diz respeito a ancestralidade, a valorização e respeito aos mais velhos é similarmente identificado, o que confirma a valorização dos mais velhos nos missossos, pois são como a representação dos "guardiões das tradições", sua palavra conferindo sabedoria. "O missosso angolano, pactuando com tal função social, privilegia-o, fazendo dele um dos significantes-chave da sua densa rede discursiva" (PADILHA, 2011, p. 65). No entanto, sem deixar o entendimento de que embora exista a valoração em torno dos mais velhos, cada sociedade possui seus elementos em suas especificidades, deixando a margem as generalizações.

Dada essa importância, além do avô de *O convidador de pirilampos* e sua importância privilegiada na narrativa, tanto em *A bicicleta que tinha bigodes* quanto em *Uma escuridão bonita*, é presença fundamental a figura dos mais velhos. Nessas duas últimas obras, têm-se na personagem AvóDezanove essa representação, em que ela é a avó do

menino narrador, no qual é possível identificar a importância da figura dos mais velhos, do ancião, do griô como representação de sabedoria, bem como a demarcação da intertextualidade e centralidade do narrador. “O velho que conta as histórias dos antepassados do seu povo assegura, com isso, a existência de um conjunto interligado de fatos sociais, mágicos e religiosos que obrigam a respeitar o que se ouviu tal como foi ouvido” (FONSECA, 2003, p. 70).

Na trilogia existe uma construção de um cosmo diegético, no qual as várias vozes vão sendo colocadas de maneiras evidenciadas, o que torna essas narrativas polifônicas e interligadas e comprova as intertextualidades, a importância do narrador e a presença da oralidade, em que se observa a busca e a reafirmação dos elementos que compõem a literatura angolana, também na contemporaneidade. No caso da personagem AvóDezanove, torna-se um elemento central de ligação no sistema literário do autor, visto que ela protagoniza o romance *AvóDezanove e o segredo soviético* (2008), em que seu nome na narrativa é AvóNette, representando a sabedoria, a importância que os mais velhos possuem na formação do indivíduo.

Na obra, a relevância da AvóDezanove, a partir das perspectivas da criança, como também a mesma

personagem que está localizada no corpus em estudo, no caso em *A bicicleta que tinha bigodes* e *Uma escuridão bonita.* Sendo que nelas respectivamente estão presentes.

> No escuro da varanda, a AvóDezanove estava sentada a abanar-se com um leque chinês muito antigo que ela tinha. O leque era lindo e ninguém podia brincar com ele. Quando a Avó se abanava parecia que tinha na mão a cauda de uma avestruz a dançar devagarinho. – Tá na hora de ir para cama. – Sim, Avó – fui lhe dar um beijinho de boa noite. – Avó, a luz não vem hoje? – A luz vem quando quer filho. Tem uma vela acesa na casa de banho para não fazeres xixi fora da sanita. -Nunca faço, Avó. Tenho boa pontaria. Mesmo no escuro consigo fazer xixi sem sujar o chão. Está bem, já conheço essa estória, queres é desculpa para ficares aqui um bocadinho na conversa. Até amanhã. – Até amanhã, Avó. (ONDJAKI, 2012, p. 36)

> -Queria te fazer uma pergunta. É sobre a tua avó. Se não queres, não precisas de responder. – Podes fazer. – Ela chama-se mesmo Dezanove? – Claro que não – eu ri também. O rosto dela, na espera de uma qualquer resposta, parecia uma flor dessa que só abrem de noite. Tinha uma cor nova na pele e um sorriso guardado dentro da boca. Eu queria ficar calado só a olhar para ela, mas achei melhor explicar. – Minha avó tem um nome desses bem normais. – Mas vocês lhe chamam de Dezanove. É uma história muito comprida. A luz ainda não voltou, temos tempo. (ONDJAKI, 2015, p. 51)

Nesses pontos apresentados das narrativas, a presença da intertextualidade é elemento indissociável, tanto no que diz respeito ao passeio realizado pelo autor através da personagem AvóDezanove, quanto essa característica textual ser aspecto que percorre a escrita das literaturas africanas. Segundo Kristeva (2005), Bakhtin foi o pioneiro ao apontar na teoria literária sobre o dialogismo da escrita literária, a dialógica da poética. Contudo, ficou localizado uma falta na construção do texto literário que se dá, segundo o teórico russo, no qual, todo texto se forma a partir de outro texto. "Todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade*, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla" (KRISTEVA, 2005, p. 68, grifo do autor).

O que Kristeva (2005) intitula de *semiótica literária*, em que a função do texto verticalmente, na relação texto e contexto e horizontalmente, a palavra no texto pertence ao sujeito da escritura e ao destinatário, torna-se encaixe nas relações da trilogia *Estórias sem luz elétrica.* "Portanto, a tarefa da semiótica literária consistirá em encontrar os formalismos correspondentes aos diferentes modos de encontro das palavras (das sequências) no

espaço dialógico dos textos" (KRISTEVA, 2005, p. 68). Segundo Kristeva (2005), esses formalismos se perpassam por processos *translinguísticos,* em que se entende que as concepções dos gêneros literários não devem ser formas prontas de estrutura textual e que a *expansão linguística* configura-se a demonstração de que os gêneros literários apresentam as estruturas linguísticas em seus diferentes níveis, a exemplo do romance.

Contudo, ao retornar a literatura angolana, no contexto do corpus*,* as três obras se apresentam em seus diferentes níveis de *expansão linguística*, em que *A bicicleta que tinha bigodes* e *Uma escuridão bonita* configuram-se como romances, mas com suas especificidades, e a obra *O convidador de pirilampos*, que não demarca um gênero fixo, característica que marca a literatura angolana no que diz respeito a uma indefinição de estrutura textual. No sentido de que não há elementos imutáveis de definição dos gêneros textuais apresentados nas narrativas, o que torna a escrita angolana como marca de uma literatura da diferença (MACÊDO, 2008).

Nesse cenário, Abdala Junior (2017) aponta que a intertextualidade para as literaturas contemporâneas de língua portuguesa representa uma *reciclagem ideológica*,

mas não no sentido de ser somente uma apropriação do passado ou revisionismos. São literaturas que indicam a importância de uma ênfase social, mas com uma nova roupagem que aborda o jogo dialético artístico. Com isso, as literaturas africanas possuem especial destaque por demarcarem diversas articulações intertextuais. Em a *AvóDezanove e o segredo soviético* (2009):

> A AvóDezanove gemeu das dores que ela devia ter no pé embrulhado mas ainda riu. – Queres que eu vá buscar uma cadeira? – Tens saudades do teu dedo, Avó? – Não. Está tudo bem, filho. – Ela também olhava a nossa PraiaDoBispo com o mar lá no fundo a ensina as cores do azul que chama de marinho. – Está tudo bem. -Avó, eles vão desplodir todas as casas né? – Diz-se explodir, filho, não fales assim que as pessoas pensam que não sabes falar português. – Gosto mais de dizer "desplodir", fica mais uma palavra de rebentar mesmo, explodir parece uma chama devagarinho. – Está bem, mas dizes só em casa essas tuas palavras inventadas. – O Bilhardov veio te contar, né? – Veio sim. Amanhã mesmo vão fechar a praia. Ordens de um tal general deles que comanda as obras. – Então já está a começar, sim. A avó pediu-me para ir ver se a torneira tinha água. Àquela hora ela sabia muito bem que não havia água, mas fiz-lhe a vontade, abro asso, a torneira a olhar para ela, fechei de novo, arrumei ainda a mangueira que já estava arrumada só para fazer qualquer

> coisa, a dar tempo de ver se ela queria me contar mais da conversa deles. Mas nada. (ONDJAKI, 2009, p. 113)

Ao partir da concepção que as produções contemporâneas de língua portuguesa, de acordo com Abdala Júnior (2017), engendram essa nova roupagem que vai além de buscar o passado e sim de reinventar a narração. Na obra, o autor angolano aborda sobre o imaginário que instalou em Luanda e Angola no pós-colonial, visto que a partir do corpus em estudo, bem como no romance *AvóDezanove e o segredo soviético* o cenário da narrativa é Luanda.

Um dos conflitos da trama é a cirurgia que a personagem AvóDezanove precisa realizar para retirada de um dedo por conta de uma gangrena, e esse procedimento foi executado por um médico cubano. A presença dos cubanos é um fato que demarca Angola no contexto pós-independência, visto que o partido que chegou ao poder, o MPLA, tinha apoio do governo de Cuba e esse tinha apoio do governo soviético.

Nas malhas da trama, as relações factuais que se hibridizam com o fazer literário se constroem imaginários. “A leitura se propõe fundar qualquer verdade. Seu sujeito é ele próprio um tecido formado por outros fios-texto, fortes presenças em seu imaginário, daí a intertextualidade absoluta de seu discurso” (PADILHA, 2011, p. 29). Sendo

assim, em complementação ao título que leva a obra, esse segredo soviético é outro ponto da narrativa que realiza esse fazer artístico, dialógico que é a escrita literária.

Na obra, esse segredo é a construção de um mausoléu em homenagem ao presidente da época, Agostinho Neto. Apesar disso, essa intervenção causaria todo um impacto aos moradores aos arredores da Praia do Bispo (espaço evidenciado na narrativa) que alteraria toda uma vivência de crianças, adultos e toda a comunidade. Mais uma vez, esse entrelace do factual com o ficcional e as preocupações com social que envolvem esse sistema literário, nesse caso, a partir do recorte da escrita de Ondjaki, são apresentados.

> A ação poética desses escritores aparentemente tão distintos conforma uma imagem-ação que recupera fragmentos para a construção de uma nova realidade – social, poética, mítica. A matéria referencial que nos leva ao específico de cada país precisa ser recomposta e a ação poética debruça-se num processo de escrita em que a alienação presente interage com a imagem da utopia – em limites mais estreitos, como os do poema; mais largos como os do mito; ou mais políticos, como os da vida social. Há, não obstante, em cada estratégia do discurso poético, uma visão de plenitude a ser conquistada na escrita pela práxis do sujeito da enunciação. E será o caráter ideológico da apropriação que a marcará com uma ênfase numa perspectiva poética, social ou mítica. (ABDALA, 2017, p. 81)

Sendo a intertextualidade um dos pontos dos cruzamentos da escrita de Ondjaki, formando assim uma das características presentes em suas obras, na trilogia em estudo, ela é um elemento fundamental, visto que foi evidenciado os percursos dos personagens entre uma obra e outra, a exemplo da personagem AvóDezanove e o narrador criança, como outros personagens como a Isaura, o Tio Rui, que são personagens que representam elementos entre o real e ficcional que demarca o fazer literário do autor nessas obras.

Em relação ao narrador da trilogia, ora narrador-personagem (*A bicicleta que tinha bigodes* e *Uma escuridão bonita*), ora narrador-observador (*O convidador de pirilampos*), além da infância como fio condutor, a partir da trilogia, entende-se a evidência sobre a importância do narrador e as mudanças que ocorrem do mesmo.

Em *A bicicleta que tinha bigodes,* esse narrador é uma criança na sua fase de menino, infância; já em *Uma escuridão bonita*, identifica-se as mudanças dos interesses, do que se deseja e do que revela um narrador próximo da adolescência. Contudo, em *O convidador de pirilampos* há a representação de uma celebração da infância e dos mais velhos, o que revela uma importante relação. Sobre essa importância do narrar, por conseguinte, do narrador:

> Contar histórias é sempre a arte de continuar a contá-las, e esta se perde quando as histórias não são preservadas. Perde-se porque já não tecem nem se fiam os fios do tempo necessário para ouvi-las. Quanto mais os ouvintes se esquecem de si, tanto mais fundo permanece neles o que ouviram. Quando deles se apodera o ritmo do trabalho, escutam as histórias de tal modo que adquirem naturalmente o dom de contar. Malhas que hoje em dia deslaçam em todos os cantos, depois de, há milênios, terem sido tecidas no seio das mais antigas formas do trabalho manual. (BENJAMIN, 2018, p. 148)

Benjamin (2018) orienta que "o que se passa com a arte de narrar: não se esgota. Mantém a sua força concentrada no seu interior, e é suscetível de desenvolvimento muito tempo depois" (BENJAMIN, 2018, p. 147). Portanto, os contadores de histórias não possuem como objetivo o narrar "puro", contar uma história "verdadeira", "comprovada" ou tal qual aconteceu, mas sim da importância que se dá ao transmitir essas histórias para que elas sejam recontadas, pois assim irão produzir novas histórias para que não ocorra o esgotamento da arte de narrar. A modernidade trouxe o declínio do narrar, da oralidade, o descrédito da fala, no entanto, evocou a experiência como também a memória, como elementos fundamentais para o narrador.

Nesse sentido, a trilogia representa essa malha de imaginários que se entrecruzam na riqueza dos elementos que irradiam da literatura angolana. Nas narrativas, a presença da ancestralidade, das influências das trajetórias que a produção literária de Angola passou, o que não torna o corpus, bem como a escrita de Ondjaki uma espécie de rebuscamento do passado, mas sim a construção de novos imaginários com os elementos do que genuinamente se faz na literatura angolana, a presença da oralidade, efabulações, intertextualidades e a infância como sendo fios condutores nas produções literárias.

Considerações finais

A partir desse estudo, compreende-se elementos amplificadores da trilogia de Ondjaki para diferentes leituras, independente dos elementos contextuais como o recorte temporal, gênero, espaço, faixa etária, bem como subjetividades, são aspectos que se entrelaçam em torno da trilogia, suas narrativas e os leitores.

Em relação à literatura angolana, o caráter pedagógico que se tem a partir das concepções tradicionais, que considera somente aspectos da faixa etária ou as normatizações escolares, a saber – a literatura voltada para o público infantojuvenil com essa categorização

literária, tornam-se mais profundas e complexas, visto que os diferentes contextos que marcam o recorte da literatura de Angola, sobretudo o que foi possível destacar em torno do engajamento social, ou seja, da funcionalidade da literatura como mecanismo de mudanças, denúncias por meio de representações literárias. Assim, destaca-se o país africano que em seu território que foi marcado pelas guerras por diferentes anos, a literatura soou como voz em diferentes âmbitos, nesse contexto, envoltos de personagens sejam eles crianças ou adultos, mas que representam o cotidiano, os imaginários.

Com isso, compreende-se que o texto escrito africano em determinadas produções, o que se reflete até hoje, mantém relações com a oralidade, resultado da apropriação das línguas e escrita ocidentais pelo sujeito africano. Além disso, as demarcações expressas do compromisso estético do autor Ondjaki impresso em suas obras, nesse caso, a trilogia, representa essa valorização em torno da materialidade do livro, bem como toda sua expressão poética que promove experiências.

Referências

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Literatura, história e política*: Literaturas de língua portuguesa no século XX. São Paulo: Ateliê Editorial, 2017.

ÁLVARO, Ana Natacha Duarte. *Das caixas de Manuel Rui ao apagão de Ondjaki*: as imagens possíveis. (Dissertação de mestrado) - Universidade de Coimbra, Lisboa: 2017.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo. Editora Martins Fontes, 1997.

BENJAMIN, Walter. O contador de histórias: reflexões sobre a obra de Nikolai Leskov. *In*: Walter Benjamin. *Linguagem, tradução, literatura*. Belo horizonte: Autêntica, p. 139-166, 2018.

CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania; VECCHIA, Rejane. *A kinda e a misanga:* encontros brasileiros com a literatura angolana. São Paulo: Cultura Acadêmica; Luanda, Angola: Nzila, 2007.

DEBUS, Eliane. A temática da cultura africana e afro-brasileira na literatura infantil de Júlio Emílio Braz. *In*: COELHO, Nelly Novaes; CUNHA, Maria Zilda da; BASEIO, Maria Auxiliadora Fontana*. Tecendo literatura*: entre vozes e olhares*.* São Paulo. Humanitas, p. 105-115, 2015.

FONCESA, M. N. S. Velho e velhice nas literaturas africanas de língua portuguesa contemporâneas. In: BARBOSA, Maria José S. (Org.). Passo e compasso: nos ritmos do envelhecer. Porto Alegre: EDIPUCRS, p. 63-80, 2003.

GREGORIN FILHO, José Nicolau. Literatura infantil/Juvenil e Política: Um jogo de Espelhos. *In*: ABDALA JUNIOR, Benjamin; SILVA, Rejane Vecchia Rocha e. *Literatura e memória política*: Angola, Brasil, Moçambique, Portugal. São Paulo. Editora: Ateliê Editorial, 2015. p. 161-171.

GOMES, Simone Caputo. Algumas linhas para a abordagem da literatura infantil e juvenil na África de língua portuguesa. *In*: COELHO, Nelly Novaes; CUNHA, Maria Zilda da; BASEIO, Maria Auxiliadora Fontana. *Tecendo literatura: entre vozes e olhares*. São Paulo. Humanitas, p. 441-456, 2015.

HUNT, P. *Crítica, teoria e literatura infantil.* São Paulo: Cosac Naify, 2010.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

MACÊDO, Tania. *Luanda, cidade e literatura*. São Paulo: UNESP, 2008.

ONDJAKI. *AvóDezanove e o segredo soviético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ONDJAKI. *A bicicleta que tinha bigodes*. Rio de Janeiro. Editora Pallas, 2012.

ONDJAKI. *Uma escuridão bonita.* Rio de Janeiro. Editora Pallas, 2015.

ONDJAKI. *O convidador de pirilampos*. Rio de janeiro. Editora Pallas, 2018.

PADILHA, Laura. *Entre a voz e letra:* o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

PEPETELA. *As aventuras de Ngunga*. Alfragide, Portugal: Leya, 2002.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Em busca de uma outra História: imaginando o imaginário*. Revista Brasileira de História, n. 29, p. 09-27, 1995.

RUI, Manuel. *Quem me dera ser onda*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2018.

SILVA, Juremir Machado da. *Diferença e descobrimento*: o que é imaginário? A hipótese do excedente de significação. Porto Alegre: Sulina, 2017.

Cleanne Nayara Galiza Colaço
Mestra em Letras, em Literatura, Historiografia e Memória Cultura, pela Universidade Estadual do Piauí, 2021. Professora da Universidade Estadual do Maranhão – *campus* Coelho Neto (CESCN). Integrante do grupo de pesquisa LLER - Literatura, Leitura e Ensino (UESPI) e do grupo de pesquisa Roda Griô (UFPI).
E-mail: cleannegaliza@hotmail.com.
Lattes: http://lattes.cnpq.br/2690574650191711.
ORCID iD: https://orcid.org/0000-0003-2972-155X.

Diógenes Buenos Aires de Carvalho
Doutor em Linguística e Letras, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2006. Professor da Universidade Estadual do Piauí – *campus* Clóvis Moura. Coordenador do grupo de pesquisa LLER - Literatura, Leitura e Ensino (UESPI), integrante do GT Leitura e Literatura infantil e juvenil da ANPOLL, do RELER – Rede de Estudos avançados em

Leitura (UNESCO/PUC Rio) e do grupo de pesquisa A narrativa ficcional para crianças e jovens: teorias e práticas (UERJ).
E-mail: dbuenosaires@uol.com.br.
Lattes: http://lattes.cnpq.br/2900846695607286.
ORCID iD: https://orcid.org/0000-0002-1593-4952.

DOI: http://dx.doi.org/10.12957/seminal.2022.69971

UMA CONFRATERNIZAÇÃO PALOPIANA EM LISBOA: *OS VIVOS, O MORTO E O PEIXE-FRITO*, DE ONDJAKI[1]

Sabrina Ferraz Fraccari

Resumo: Ondjaki é reconhecido pela crítica literária como um dos mais importantes escritores angolanos contemporâneos. Autor de uma vasta obra, composta por distintos gêneros, as produções infantojuvenis se destacam entre os escritos do autor. Diante disso, este ensaio toma como objeto de estudos a peça *Os vivos, o morto e o peixe-frito* (2014), e tem como objetivo principal refletir sobre as conexões entre a obra e a literatura infantojuvenil angolana, assim como destacar as tramas linguísticas e os jogos de palavras que emergem dos diálogos da peça, destacando a diversidade da língua portuguesa. Para isso, nos ancoramos nas reflexões teóricas de Maria Celestina Fernandes (2008; 2018), Manuel Jorge (2002), Moreira (1999), Macedo e Chaves (2007), Anatol Rosenfeld (1994), Pedro Barbosa (2003), entre outros. A língua portuguesa surge, na obra, como o elemento que, ao mesmo tempo em que une as personagens em uma perspectiva macro, pois todas falam português e têm origem lusófona, as diferencia quando observadas de perto. Assim, apesar de os Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (PALOP) terem adotado o português e, portanto, a língua do colonizador, permearam-na com elementos das tradições culturais de cada país, originando não uma, mas várias línguas portuguesas.
Palavras-chave: Literatura infantojuvenil. Literatura angolana. Teatro. Cultura. Ondjaki.

Abstract: Ondjaki is recognized by literary critics as one of the most important contemporary Angolan writers. Author of a vast work, composed of different genres, his children's literary works stand out among the author's writings. In this way, this essay takes the play *Osvivos, o morto e o peixe-frito* (2014), as the object of study, and its main objective is to reflect on the connections between the play and Angolan children's literature, as well as to highlight the linguistic plots and wordplay that emerge from the dialogues of the

1 Título em língua estrangeira: "A palopianget-together in Lisbon: *Os vivos, o morto e o peixe-frito*, by Ondjaki".

play, and highlight the diversity of the Portuguese language. For this, we anchor ourselves in the theoretical reflections of Maria Celestina Fernandes (2008; 2018), Manuel Jorge (2002), Moreira (1999), Macedo and Chaves (2007), Anatol Rosenfeld (1994), Pedro Barbosa (2003), among others. The Portuguese language emerges in the work as the element that, at the same time that unites the characters in a macro perspective, because they all speak Portuguese and have Lusophone origins, differentiates them when closely observed. Thus, although the PALOP countries have adopted Portuguese and, therefore, the colonizer's language, they have permeated it with elements of each country's cultural traditions, originating not one, but several Portuguese languages.
Keywords: Children's Literature. Angolan Literature. Theater. Culture. Ondjaki.

Considerações iniciais

Reconhecido pela crítica literária como um dos mais importantes escritores angolanos contemporâneos, Ndalu de Almeida, ou Ondjaki, é um contador de estórias, como ele próprio se define. Nascido em Luanda, no ano de 1977, o autor possui uma vasta produção literária, tanto em número de livros publicados quanto em gêneros pelos quais transita. Seu primeiro livro, *Actu sanguíneu*, publicado em 2000, nos apresentou o poeta; *Momentos de aqui*, de 2001, o contista; e *Bom dia, camaradas*, também de 2001, o romancista.

Já consagrado nos circuitos literários, o escritor publicou, ainda, os livros de contos *E se amanhã o medo* (2005), *Os da minha rua* (2007) e *O céu não sabe dançar sozinho* (2014); os romances *Os transparentes* (2012) e *O livro*

do deslembramento (2020), entre outros; e, ainda, *Há prendizajens com o xão* (2002), *Materiais para confecção de um espanador de tristezas* (2009), *Dentro de mim faz sul* (2010), *Os modos de mármore* (2015) e *Há gente em casa* (2018), todos livros de poesia.

Ondjaki, no entanto, não escreve apenas "para adultos", tendo também uma significativa produção infantojuvenil, formada por livros como *Ynari: a menina das cinco tranças* (2004), *O leão e o coelho saltitão* (2008) e *O voo do golfinho* (2009), considerados infantis, e *A bicicleta que tinha bigodes* (2011) e *Uma escuridão bonita* (2013a), apontados como juvenis. Não podemos, contudo, delimitar o público leitor das obras de Ondjaki, que escreve "para quem estiver disposto a ler" (ONDJAKI, 2013b, s.p.), como ele próprio respondeu ao ser questionado sobre para quem teria escrito *Uma escuridão bonita*.

Cientes desta impossibilidade e da excelência com a qual Ondjaki transita entre os gêneros literários, no presente artigo, tomamos como objeto de estudos a peça de teatro *Os vivos, o morto e o peixe-frito*, publicada em livro em 2009 e relançada em 2014 pela editora brasileira Pallas. Neste livro, além de conhecermos o Ondjaki teatrólogo, somos apresentados a treze personagens nascidos em algum dos

Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa, os PALOP, cujas trajetórias se cruzam em Lisboa, no dia do jogo entre Angola e Portugal na Copa do Mundo de 2006.

Característica marcante da literatura de Ondjaki, a exploração das possibilidades da língua portuguesa é destaque nos diálogos da peça. Jogos de palavras, expressões linguísticas comuns empregadas por algumas personagens que soam como exóticas para outras e problemas de comunicação (intencionais ou não) derivados dos diferentes usos das palavras no momento da fala são recorrentes na peça. Assim, o escritor angolano transforma a língua portuguesa no elemento que, ao mesmo tempo em que une as personagens em uma perspectiva macro, pois todas falam português e têm origem lusófona, as diferencia quando observadas de perto. Afinal, como afirmou o próprio Ondjaki em entrevista ao podcast Cruzamentos literários (2021a), não existe uma língua portuguesa, mas línguas portuguesas, e é precisamente a individualidade que emerge nos diálogos de *Os vivos, o morto e o peixe-frito*.

A peça, considerada literatura infantojuvenil, destaca ainda, com muito humor, a dialética vida e morte, as tradições africanas e o exotismo com que são percebidas as culturas dos países africanos pelos olhos ocidentais (sobretudo

portugueses) de quem não as compartilha. Nesse sentido, considerando a singularidade da peça *Os vivos, o morto e o peixe-frito* na produção literária de Ondjaki, objetivamos, neste estudo, refletir sobre as conexões entre a obra e a literatura infantojuvenil angolana, bem como destacar as tramas linguísticas e os jogos de palavras que emergem dos diálogos da peça.

Para isso, em um primeiro momento, destacamos a literatura infantojuvenil angolana e as produções de Ondjaki voltadas a este público, embora não circunscritas a ele, realizando um breve percurso pelo desenvolvimento da literatura voltada a jovens leitores em Angola, a partir, sobretudo, de ensaios de Maria Celestina Fernandes (2008; 2018), Moreira (1999) e Macedo e Chaves (2007). Na sequência, trataremos brevemente sobre elementos da literatura infantojuvenil de Ondjaki, com base no ensaio de Paz e Fenner (2020) e em considerações do próprio Ondjaki a respeito da infância e juventude. Por fim, na última seção, nos deteremos especificamente em nosso objeto de estudo, *Os vivos, o morto e o peixe-frito*, refletindo a respeito de questões formais do gênero teatro, em especial a centralidade do diálogo para o texto teatral, a partir de Anatol Rosenfeld (1994) e Pedro Barbosa (2003). A partir dos

diálogos, interessa-nos compreender os jogos de palavras e os efeitos de sentido causados pelos distintos usos da língua portuguesa feitos pelas personagens da peça.

A literatura infantojuvenil angolana: descolonização cultural a partir da valorização das tradições populares

Manuel Jorge, no ensaio "O papel dos escritores angolanos na construção da identidade nacional" (2002), destaca a presença da literatura durante os movimentos de libertação em Angola, não apenas como cultura, mas também como mensagem. Durante a colonização, os portugueses buscaram assimilar o homem africano, isto é, suplantar as características culturais tradicionais dos povos que constituíram Angola e substituí-las por expressões europeias. Nesse período, as publicações voltadas para as crianças que chegavam ao país eram de autoria de escritores portugueses ou os clássicos dos Irmãos Grimm, Perrault ou de Andersen.

Após a independência de Angola, em 1975, a literatura e, especificamente, as obras voltadas a jovens leitores, foram incentivadas no país, a fim de valorizar as tradições populares locais e assumir um compromisso com a reconstrução da nação e a transformação da própria sociedade. A partir desse momento, "o escritor angolano assumiu, então, uma posição diametralmente oposta à que ocupava no contexto colonial,

abandonando a condição de objeto para se tornar sujeito de um processo de reconstrução nacional" (MOREIRA, 1999, p. 82). Os escritores eram, nesse sentido, agentes fundamentais no processo de construção da identidade angolana.

A proclamação da União dos Escritores Angolanos (UEA), em dezembro de 1975, foi fundamental para a valorização da literatura e para a criação de um sistema literário, uma vez que também publicou em livro diversas obras, entre elas *A vida verdadeira de Domingos Xavier*, de Luandino Vieira, escrita em 1961 e publicada pela primeira vez em Lisboa, no ano de 1974 (FERNANDES, 2008). Agostinho Neto, primeiro presidente de Angola, foi escolhido também primeiro presidente da UEA, e em seu discurso de posse, no dia 24 de novembro de 1977, afirmava a necessidade de a literatura angolana pós-independência refletir a cultura do país: "No passado, a nossa literatura mergulhou profundamente na cultura europeia – era mesmo uma parte da literatura da Europa [...]. Hoje, a nossa cultura tem de ser reflectida tal como ela é, sem deformações, sendo ela própria o motivador da literatura" (NETO, 1977 apud FERNANDES, 2008, s.p.). Dessa forma, o país livre da opressão portuguesa buscava resgatar aspectos das tradições culturais angolanas, entre eles histórias do folclore silenciadas pelos colonizadores

portugueses, e a literatura tornou-se um instrumento fundamental para cumprir esse intento.

O escritor Manuel Jorge (2002) acredita que a proclamação da UEA, bem como o discurso de Agostinho Neto, eram "no fundo, uma incitação à pesquisa dos elementos susceptíveis de permitir a Construção da Angolanidade" (JORGE, 2002, s.p.). Mas o que seria tal Angolanidade? No contexto de afirmação de Angola enquanto nação, seria uma das formas de construir a identidade nacional a partir das histórias dos povos que formaram o país. O escritor vai além, e explica que a Angolanidade tem uma dimensão política, a qual mencionamos anteriormente, e uma dimensão cultural, "que lhe dá sua dimensão real. Na verdade, a Angolanidade serve de revelador aos alicerces da cultura autónoma da Nação Angolana" (JORGE, 2002, s.p.). Assim, a construção de Angola enquanto nação livre do domínio português passa por construir a identidade nacional com base na Angolanidade. Nesse processo, a literatura infantojuvenil foi um elemento central.

Após a proclamação da UEA, era necessário estabelecer um sistema literário, isto é, escritores produzindo obras literárias para serem publicadas e distribuídas a um público leitor e, além da própria UEA, que passou a publicar obras,

é importante destacar o papel do Instituto Nacional do Livro e do Disco (INALD) e o Jornal de Angola nesse processo. Ambos também foram responsáveis por divulgar "a cultura a um novo público por meio de publicação de livros, discos e artigos para a recente nação" (PAZ; FENNER, 2020, p. 38). Uma vez estabelecidos espaços para a publicação de obras literárias e artigos produzidos visando a valorização da cultura angolana, cabia aos escritores a produção de narrativas que recontassem a história do país incluindo as tradições silenciadas.

Frente a esta missão, as produções dos escritores angolanos foram pensadas "como forma de fazer presente o que, por tanto tempo, o colonialismo tentara abafar, ao mesmo tempo em que ensinavam às novas gerações os caminhos da tradição" (MACEDO; CHAVES, 2007, p. 156). Nesse contexto, a literatura infantil e juvenil foi privilegiada, pois era preciso formar jovens leitores capazes de reconhecer como legítimas as tradições do país, bem como compreender os conflitos necessários para se chegar a uma Angola livre.

Antes mesmo da independência, Fernandes (2018), no entanto, destaca que, especialmente nos subúrbios e nas zonas rurais, as crianças tinham contato com a literatura oral contada pelos mais velhos e, dessa forma, passada de

geração para geração. Após a independência, a literatura infantojuvenil recebeu atenção especial, e "a intenção era fazer chegar aos mais novos, onde quer que se encontrassem, as mais diferentes facetas e manifestações da terra e do povo, de forma simples e recreativa: hábitos e costumes, canto, folclore, linguajar, mitos, tradições, belezas, fauna e flora, etc" (FERNANDES, 2018, s.p.). Apesar de, naquele momento, estar claro o objetivo de valorizar as tradições culturais angolanas nas produções literárias, especialmente àquelas voltadas aos jovens leitores, Fernandes (2008) ressalta que havia uma indeterminação a respeito de quais histórias contar às crianças: adaptar ou não contos tradicionais consagrados pela tradição oral? A linguagem também foi questionada: as histórias seriam contadas na língua do colonizador, ou seja, o português, ou nas línguas populares e variadas de cada região? Conforme a pesquisadora, a questão era complicada demais e acabou sem solução.

Os impasses, entretanto, não impediram que escritores e escritoras publicassem obras voltadas aos jovens leitores. Fernandes (2018) chama de pioneiros o grupo formado, entre outros, por Dario de Melo, Cremilda Lima, Maria Eugénia Neto, Rosalina Pombal, que começou a publicar contos no Jornal de Angola, em uma seção dominical

dedicada ao público infantil e, posteriormente, transmitiu essas narrativas em programas infantis da Rádio Nacional do país, demonstrando o empenho em alcançar as crianças. Pouco tempo depois, o Instituto Nacional do Livro e do Disco (INALD), atual Instituto Nacional das Indústrias Culturais (INIC), preparou novas edições dos contos, acrescentando algumas ilustrações, dando origem à coleção Piô-Piô, composta por doze títulos, entre eles *Quem vai buscar o futuro? A águia*, *A raposa e a perdiz*. Os livros da coleção, embora frágeis, foram publicados em grandes tiragens e vendidos a preços baixos ou até mesmo distribuídos gratuitamente. De acordo com Fernandes (2018), entre os méritos desta coleção está o fato de crianças e jovens leitores terem acesso a narrativas que tratavam sobre temas identificados a eles.

A UEA, como dissemos, também passou a editar e publicar obras infantojuvenis. A primeira delas foi *As aventuras de Ngunga*, de Pepetela, publicada pela primeira vez em 1972, pelo Serviço de Cultura do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA). A primeira publicação inédita da UEA foi, no entanto, *A caixa*, de Manuel Rui, lançada em 1977, a qual tem como protagonista o menino Kito, e se passa no Musseque, após a independência de Angola, em meio à guerra civil. A oralidade é um elemento marcante na obra,

escrita em um linguajar popular, e o enredo reverbera o desejo de valorizar os elementos culturais e naturais do país.

Os incentivos à produção e distribuição de obras para jovens leitores ainda são uma prioridade em Angola (FERNANDES, 2018). Desde 2006, o Ministério da Cultura do país realiza, uma vez por ano, o chamado Jardim do Livro Infantil, enquanto a Festa do Livro acontece sempre no mês de junho, em comemoração ao Dia Internacional da Criança e ao Dia da Criança Africana. Nos três dias do evento, acontecem exposições e vendas de livros escritos por angolanos e estrangeiros, são exibidos filmes, realizadas palestras, círculos de leitura, sessões de autógrafos, além de outras atividades (FERNANDES, 2018). Durante os eventos, prêmios também são entregues aos autores que produzem literatura infantojuvenil, entre eles o Prêmio Literário Jardim do Livro Infantil, e o Concurso Caxinde do Conto Infantil, vencido por Ondjaki com *Ombela, a origem das chuvas*.

Ao realizar esse breve percurso da literatura infantojuvenil em Angola pós-independência, percebe-se os esforços realizados para, por meio das produções literárias, resgatar e valorizar elementos da tradição cultural angolana, silenciados e deslegitimados durante o período da colonização. Assim, na literatura angolana destinada a jovens leitores,

> a expressão de valores tipicamente locais como elementos recorrentes nas narrativas destinadas à infância se enquadra numa proposta de criar, através da literatura, intercâmbios entre comportamentos, emoções e sentimentos, ou seja, criar uma identidade entre um público leitor em plena formação cultural. (MOREIRA, 1999, p. 88)

A prioridade dada à literatura infantojuvenil, dessa forma, justifica-se pela necessidade de criar uma identidade entre os leitores em formação e as tradições culturais do país, investindo, para isso, no reconhecimento dos elementos fundadores de uma nação angolana ressaltados em muitas das narrativas infantis e juvenis. Esse processo, em nossa leitura, representa uma espécie de descolonização cultural, no qual as narrativas e valores antes dominados pelos colonizadores passam a ser escritas e narradas pelos próprios angolanos, os quais se tornam os grandes responsáveis pela reconstrução do país.

Vale a pena destacar ainda que, ao lado dos incentivos à produção literária, foram realizados empenhos a fim de aumentar as taxas de alfabetização em Angola e, com isso, formar uma comunidade leitora. A guerra civil, entretanto, atrapalhou o processo de alfabetização, impedindo, em parte, que os objetivos delimitados logo após a independência fossem alcançados plenamente (FERNANDES,

2018). Apesar disso, escritores como Ondjaki, que começou a publicar após a virada do século, reforçam o compromisso dos autores angolanos em voltar os olhos aos jovens leitores e, juntamente com eles, criar novos mundos.

A literatura infantojuvenil de Ondjaki: tradição oral e simbolismo

Como destacamos anteriormente, Ondjaki possui uma produção literária consistente e, de certo modo, extensa, dedicada especialmente a crianças e adolescentes. Além dos já citados *Ynari: a menina das cinco tranças* (2004), *O leão e o coelho saltitão* (2008), *O voo do golfinho* (2009), *A bicicleta que tinha bigodes* (2011) e *Uma escuridão bonita* (2013a), o escritor angolano publicou, voltados ao público infantojuvenil, os livros: *O carnaval da Kissonde* (2015), *O convidador de pirilampos* (2017), *A estória do sol e do rinoceronte* (2020) e *Senhor Feroz* (2022).

Paz e Fenner (2020), ao refletir sobre a literatura infantojuvenil de Ondjaki, destacam a presença marcante da oralidade e das memórias nas produções do escritor. Segundo eles, Ondjaki se expressa por meio de "uma linguagem poética, composta por elementos da oralidade, valorizando a cultura de seu país" (PAZ; FENNER, 2020, p. 35). Os pesquisadores, com base em Tutikian (2009), afirmam que o escritor angolano elabora uma escrita emancipatória,

"isto é, aquela que suscita uma vontade de libertação não só do passado colonial como também de uma afirmação da autonomia literária angolana" (PAZ; FENNER, 2020, p. 36). Nesse sentido, o escritor empreende um esforço a fim de recuperar narrativas tradicionais angolanas não valorizadas e tampouco legitimadas pelo colonizador, seguindo a trilha dos autores pioneiros de Angola pós-independência. Na visão dos pesquisadores, emancipatórias também são as demais produções literárias infantojuvenis angolanas, perspectiva com a qual nos alinhamos, especialmente com base no breve percurso destacado na seção anterior.

A extensa produção considerada infantojuvenil de Ondjaki permite-nos afirmar que o escritor permanece comprometido com a infância e também com a juventude. Além das obras literárias, o autor angolano constantemente comenta, em entrevistas, a importância de voltarmos nossos olhos aos jovens leitores. Em conversa virtual com o também escritor Lourenço Mutarelli, Ondjaki destaca a necessidade de, enquanto adultos, respeitarmos as crianças e tratarmos dos mais diversos assuntos com elas, porque são as crianças as responsáveis por construir o amanhã:

> É preciso respeitar o futuro. Como respeitamos o futuro? Elucidando as crianças. É uma falta de respeito quando nós omitimos certas informações na escola,

> é um crime em massa. Se tu educas uma criança brasileira sem saber o lugar do negro e o lugar do indígena na cultura brasileira, estás a cometer um crime. Estás a negar a essa nova criança brasileira um conhecimento sobre as verdadeiras fundações do Brasil. [...] Vamos dizer a verdade às crianças, a verdade sobre o racismo, a verdade sobre a escravidão, a verdade sobre os maus tratos aos índios. É preciso dizer. E as crianças – hoje crianças e amanhã adultos – vão tentar fazer um outro mundo. (ONDJAKI, 2021b, s.p.)

Diante desta afirmação do escritor angolano, ressalta-se o respeito dele diante dos principais destinatários de uma parcela considerável de suas obras, bem como a consciência de seu papel frente à construção e reconstrução de uma identidade angolana. Além disso, Ondjaki estabelece as bases de um novo mundo, uma vez que olha para o futuro e o faz, ao mesmo tempo em que reconhece, em muitas de suas obras infantojuvenis, o passado. Em *Ynari: a menina das cinco tranças*, a protagonista encontra um homem pequenino, que a ensina a brincar com palavras. No meio da brincadeira, os amigos visitam a aldeia do homem pequenino, e este apresenta Ynari à velha muito velha que destrói palavras e ao velho muito velho que inventa palavras. O encontro da menina com os mais velhos ressalta o respeito à memória e aos mestres da palavra, ou seja, à tradição oral, fundamental para a literatura do escritor angolano.

No encontro com os mais velhos, Ynari conhece o poder da palavra *permuta* e, junto do homem pequenino, decide percorrer cinco aldeias que estavam em guerra. Em cada uma das aldeias, a menina dá uma palavra mágica equivalente àquilo que faltava aos homens e os fazia entrar em guerra. Nas cinco aldeias, Ynari deixa uma de suas tranças e apresenta uma palavra que põe fim à guerra, essas palavras fazem referência aos cinco sentidos: visão, audição, tato, paladar e olfato. A passagem da guerra à paz se dá por meio de um ritual, concretizado através de uma comemoração entre os habitantes da aldeia. Com relação ao simbolismo da narrativa, percebe-se a relevância da palavra e da tradição oral, capazes de decretarem o fim de guerras travadas pela falta de entendimento e diálogo entre os homens.

Já em *Uma escuridão bonita*, literatura infantojuvenil voltada a um público um pouco mais crescido, a força da palavra e do diálogo também marca presença. Na narrativa, acompanhamos dois jovens apaixonados que, na falta de luz elétrica, conversam para passar o tempo. Durante o diálogo, assuntos como a Avó Dezanove e o soviético, tema de outro romance de Ondjaki, são debatidos, entre eles o Cinema Bu, lembrança da infância, quando as crianças ficavam sentadas na varanda da casa da Avó Dezanove

observando os jogos de luz e sombra causados pelos reflexos dos faróis dos automóveis. Segundo o narrador, "a coisa mais bonita do Cinema Bu é que cada um pode encontrar ali as memórias, os sonhos, e os futuros que mais deseja" (ONDJAKI, 2013a, p. 82). A narrativa, dessa forma, destaca o poder da imaginação, da construção de narrativas feitas pelas crianças e também pelos dois jovens que protagonizam esse diálogo.

As duas narrativas acima mencionadas concedem um espaço de protagonismo à palavra, ao diálogo, à oralidade. Paz e Fenner (2020), refletindo sobre os elementos constantes das narrativas de Ondjaki, destacam a oratura, termo que "aponta o diálogo, nem sempre harmônico, entre formas expressivas ligadas à tradição oral e à escrita. Engloba (no francês, oraliture) a simultaneidade: oralidade e escrita, vazada em duplo movimento" (FONSECA, 2008, p. 63). Nesse sentido, é no diálogo entre oralidade e escrita que reside um dos elementos centrais das narrativas de Ondjaki, importante para compreendermos algumas das nuances de *Os vivos, o morto e o peixe-frito*, o objeto principal deste estudo.

Mas que português é esse que tu fala?: Os PALOP reúnem-se (ao acaso) em Lisboa

Apresentada pela primeira vez durante o "África festival", em 2006, na rádio portuguesa RDP África, *Os vivos, o morto e o peixe-frito* é uma obra singular na produção do escritor angolano, pois explora as várias línguas portuguesas faladas nos PALOP. Essas diferenças permitem inclusive que algumas das personagens criem hipóteses sobre o lugar de nascimento das outras não só com base na forma de falar, mas também considerando a escolha de palavras usadas. Podemos perceber tal aspecto no diálogo entre Mana São, angolana, e Titonho, cabo-verdiano:

> Titonho: Como é, a fila está a andar?
>
> Mana São: Está mais ou menos.
>
> Titonho: Mais ou menos é como então?
>
> Mana São: É só assim, malembe-malembe. Devagarinho.
>
> Titonho: E não se pode entrar mesmo?
>
> Mana São: Entrar? [Ri-se] Entrar é daqui a duas horas... Você não acabou de chegar?
>
> Titonho: Vejo que a senhora é angolana.
>
> Mana São: Angolana e benguelense. E o senhor, cabo-verdiano, não?
>
> Titonho: Cabo-verdiano, muito prazer [...]. (ONDJAKI, 2014, p. 9)

A partir do diálogo acima, consideramos a hipótese de Titonho reconhecer a origem angolana de Mana São pela sua pronúncia da língua portuguesa e pelo emprego da expressão "malembe-malembe", comumente usada pelos angolanos, cujo sentido está ligado a devagar, com calma. De outra parte, o modo como Mana São responde aos questionamentos de Titonho também pode ser um indício de onde ela é: a certa impaciência e fina ironia com que pergunta ao homem, de modo retórico, "você não acabou de chegar?", talvez tenham sido os elementos responsáveis por denunciar a origem angolana – e benguelense – dela. De qualquer forma, o diálogo acima transcrito é o primeiro da peça e introduz aquela que, em nossa leitura, é o fio responsável por unir as trajetórias das treze personagens nascidas em algum dos PALOP que se reúnem – ao acaso – em Lisboa: a língua portuguesa.

Em nossa perspectiva, são as tramas linguísticas e os jogos de palavras, expostos pelos diálogos, os responsáveis por gerar a tensão ao longo da peça. Nesse sentido, cabe lembrarmos a importância do diálogo para o texto dramático, elemento central, uma vez que não há um narrador explicando as ações e os motivos de cada personagem (SZONDI, 2011). Assim, "a forma natural de estes últimos

[as personagens] se envolverem em tramas variadas, de se relacionarem e de exporem de maneira compreensível uma ação complexa e profunda é o diálogo" (ROSENFELD, 1994, p. 34). No drama, as ações são produzidas pelo diálogo e se manifestam a partir de atitudes contrárias, as quais originam, segundo Rosenfeld (1994), entrechoques de vontades, criando, assim, a tensão e o conflito.

Em termos formais, a importância central dos diálogos na peça de Ondjaki é evocada já na apresentação das personagens, elemento tradicional do gênero dramático, que antecede a cena textual. Não há qualquer caracterização física das personagens, apenas a menção a respeito de em qual país dos PALOP nasceram, enfatizando, em nossa leitura, a preponderância dos diálogos e, portanto, da língua portuguesa. De outra parte, o fato de a peça ter sido apresentada pela primeira vez no rádio corrobora nossa leitura. Nesse sentido, Valentim (2017) qualifica a peça como um original radiofônico, no qual a mensagem, em virtude do meio de transmissão, está assentada "exclusivamente em códigos de natureza sonora (a palavra, o som musical, o ruído)" (BARBOSA, 2003, p. 138). Segundo Valentim (2017), o fato de o texto ser apresentado via rádio ajudaria a explicar a repetição constante de "Hummm!", som emitido pela

personagem Mário Rombo, angolano, que, no momento da apresentação, funcionaria como uma forma de marcar a presença da personagem em cena (algo que ocorre também no momento da leitura do texto teatral).

Tendo tais questões em mente, as primeiras ações de *Os vivos, o morto e o peixe-frito* ocorrem no edifício "Migração-com-Fronteiras", em Lisboa. Lá estão Mana São e Titonho, já apresentados, Concertino, um segurança português, JJ Mouraria, de origem São-tomense mas já nascido em Portugal, Manguimbo, angolano, Makuvela, moçambicano, e Solene, a atendente portuguesa. Este edifício corresponde ao Serviço de Estrangeiros e Fronteiras e o nome dado a ele na peça – "Migração-com-Fronteiras" – representa

> uma mensagem clara sobre o espaço onde se desenrola a trama. A elisão aplicada ao substantivo *imigração*, transformando-o em *migração* – retirando-lhe portanto aquele prefixo *i* – que indica a entrada vindo do exterior –, revela de maneira rápida que para o Autor Lisboa é na realidade uma extensão ou prolongamento dos PALOP, ou melhor dizendo, que não há efetiva distinção fronteiriça entre as localidades de origem das personagens e a capital portuguesa. (PINA, 2017, p. 2, grifos da autora)

Há, dessa forma, certa familiaridade entre o espaço de Lisboa e as personagens cujas origens remetem aos

países africanos que foram colônias de Portugal. Essa leitura é respaldada pela afirmação de JJ Mouraria de que encontravam-se todos em uma cidade afro-europeia: "Que maneira mais otimística de começar o dia, folgo muito em vê-los aqui nesta nossa cidade afro-europeia" (ONDJAKI, 2014, p. 12). Porém, ainda que aparentemente as personagens estejam em uma cidade que representa uma extensão dos PALOP, a burocracia necessária para se manter legalmente em Lisboa parece negar essa afirmação.

A demora para o atendimento no edifício Migração-com-Fronteiras e o frio sentido pelas personagens, impedidas pelo segurança de entrar no prédio, fornecem indícios de que Lisboa talvez não seja tão hospitaleira. Essa hipótese se confirma quando Mana São é atendida por Solene, a moça portuguesa do guichê:

> Mana São: Bom dia, minha senhora, desejava uma informação.
>
> Solene: Desejava, ou ainda deseja?
>
> Mana São: Ainda desejo, queria saber se o meu filho...
>
> Solene: Um momento! A sua senha por favor...
>
> Mana São: Aqui tem.
>
> Solene: Está um pouco amarrotada, não?
>
> Mana São: Ah, desculpe.

> Solene: Tem a certeza que esta senha é de hoje? (ONDJAKI, 2014, p. 29)

Solene – cujo nome reitera a fina ironia presente ao longo da peça – acrescenta entraves ao atendimento de Mana São, sendo o primeiro deles o tempo verbal usado pela angolana e, em seguida, questionando a honestidade da outra, uma vez que cogita a possibilidade de a senha ser de um outro dia. O diálogo segue, assim como os jogos de palavras empregados por Solene:

> Mana São: Minha senhora, eu acabei de ter um filho e gostaria de saber se ele poderá ter nacionalidade portuguesa.
>
> Solene: Isso não é nada fácil.
>
> [...]
>
> Solene: A criança nasceu cá?
>
> Mana São: Sim, há menos de um mês.
>
> Solene: Então não é uma criança, é um recém-nascido.
>
> [...]
>
> Solene: E há quantos anos a senhora está cá?
>
> Mana São: Há 5 ou 6 anos, aproximadamente.
>
> Solene: Tem que ser mais exacta minha senhora. "Aproximadamente" é algo que vai de 5 minutos até 500 anos. E há uma grande diferença: imagine que você não me convidou para ir à sua casa... [PAUSA] Mas eu vou. [PAUSA]. Uma coisa é ficar 5 minutos, outra é ficar 500 anos... Compreende?

> Mana São: Mas é que eu não sei exatamente o número de dias que estou legal em Portugal.
>
> Solene: Mas terá que saber exactamente esse número. É disso que vai depender a decisão da nacionalidade.
>
> Mana São: Por uma questão de dias?
>
> Solene: Até por uma questão de horas. [...] Senha amarela às riscas número 445... (ONDJAKI, 2014, p. 31)

Novamente, Solene faz uso das nuances da língua portuguesa para dificultar as respostas à Mana São. Assim, apesar de ambas falarem a mesma língua, isto é, o português, algo que, em teoria, seria importante para conseguirem se comunicar, isso não ocorre, pois a atendente portuguesa procede de modo a criar confusões propositais diante das palavras da angolana. A portuguesa, dessa forma, enxerga em Mana São "um convidado inesperado e indesejado" (VALENTIM, 2017, p. 156), por isso a postura de enfrentamento e a necessidade de afastar a angolana o mais rápido possível. Da parte de Mana São, a busca simples por informações se torna algo muito mais complexo e acaba sem solução, pois ela não sabe se o filho, nascido em Portugal, poderá gozar de todos os direitos de um cidadão português.

Enquanto Mana São busca por informações acerca das condições legais do filho recém-nascido, Titonho vai ao

edifício "Migração-com-fronteiras" atrás de esclarecimentos a respeito de como proceder após a morte de um vizinho, seu amigo guineense (o morto referido no título da peça) que, em vida, não estava com a situação regularizada em Portugal:

> Mana São: E o Titonho, está aqui na fila por causa da sua autorização?
>
> Titonho: Não, eu estou devidamente autorizado. O meu compadre é que não estava, e como a morte chegou assim de repente, [VOZ TRISTE] eu agora não sei como será com o enterro e parece que ainda tenho que vir legaliza-lo a tempo do funeral.
>
> [...]
>
> Mana São: Os papéis dele, estavam já irregulares, não?
>
> Titonho: Pois, é isso mesmo, já estava tudo fora dos prazos, e eu agora vim aqui saber como é que são os trâmites do processo, deve haver uma solução.
>
> JJ Mouraria: Bem, um morto, se assim posso dizer, não é obrigado a ter autorização de residência, até porque para residir tinha que estar vivo... [PAUSA] Contudo, para ocupar o devido lugar em terreno cemiterioso, talvez, aí sim, os papéis venham a ser necessários em estatuto confirmado de legalidade oficiosa. (ONDJAKI, 2014, p. 19-20)

Mesmo em um momento triste, em razão da morte do amigo, Titonho precisa resolver questões burocráticas antes do enterro e, assim como Mana São, não tem perspectivas

positivas de conseguir alguma informação concreta sobre o que é preciso fazer. Dessa forma, os entraves para se estar regularmente em Portugal afetam tanto os vivos quanto os mortos, ainda que estes não sejam obrigados a ter autorização de residência, como afirma JJ Mouraria. A frase da personagem trata de maneira cômica a questão burocrática envolvendo o amigo falecido de Titonho, e reveste também a morte de tom cômico, apesar da tristeza do angolano. Os entraves burocráticos, por sua vez, estabelecem uma dialética entre vida e morte, demonstrando que, apesar de – hipoteticamente – Lisboa ser um prolongamento dos PALOP, há fronteiras e impedimentos para os africanos, vivos ou mortos.

A personagem JJ Mouraria, que participa do diálogo anterior e maneja com habilidade a língua portuguesa, é a principal responsável pelo tom cômico da peça, e protagoniza um conflito central no texto: seu relacionamento com Mina, filha do já mencionado Mário Rombo, tornou-se mais sério, e ambos esperam um filho. A situação embaraçosa precisa ser comunicada aos pais da noiva no momento em que Angola e Portugal disputam uma partida válida pela Copa do Mundo de 2006, e é ao redor desta missão que as ações se desenrolam em um segundo momento.

Na casa de Mário Rombo e Nadine, de Angola e Moçambique, respectivamente, os pais de Mina, JJ Mouraria

precisa contar a eles e a Quim, também angolano e tio da moça, sobre a gravidez. A fim de fazer a melhor escolha diacrônica de palavras e contornar a situação, JJ Mouraria traz o tom cômico da peça em suas frases:

> JJ Mouraria: Bem... Senhor Mário... [HESITA, MAS ACERTA NO NOME] Rombo... Senhor Mário Rombo... Como é do conhecimento familiar do senhor e da senhora sua esposa...
>
> Quim: E do tio!...
>
> JJ Mouraria: E do senhor Tio... [...] Como é do vosso conhecimento, há algum tempo que a vossa filha...
>
> Quim: E sobrinha...
>
> JJ Mouraria: Ia mesmo dizer... Vossa filha e sobrinha... Coincide numa aproximação afetiva com a minha pessoa aqui presente.
>
> Quim: Seja objetivo, jovem, seja objetivo sem resvalar para mais dicionarismos.
>
> JJ Mouraria: É nesta sequência que eu venho aqui confessar... ou melhor, dizer... ou até, informar... [...] Que as coisas evoluíram para outro estágio.
>
> Quim: Estágio?!
>
> Mário Rombo: Hummm...!...
>
> JJ Mouraria: A bem dizer, nem tenho bem a certeza se a vossa filha já vos terá comunicado... Mas parece que temos que ser corajosos, e enfrentar a situação com serenidade.
>
> Quim: [PREOCUPADO] Isso, jovem, diga lá o que você tem a dizer.

> Mina: Pai, o Jota tem razão. A situação é muito mais séria do que vocês pensam...
>
> Quim: Mina!, deixa o jovem falar, seja como for, ele é que vai dizer!
>
> [...]
>
> JJ Mouraria: É que estou nervoso devido ao jogo de Angola com Portugal...
>
> Mina: Ó Jota, caramba, um pouco mais de coragem... Todo mundo já percebeu que eu tou grávida...! (ONDJAKI, 2014, p. 83-84)

A personagem JJ Mouraria usa a língua portuguesa como um meio de confundir os demais. Para isso, escolhe cuidadosamente as palavras, optando especialmente por expressões pouco usuais no dia a dia, opção que leva aos protestos de Quim, o qual pede para o rapaz não usar mais "dicionarismos". Cabe a Mina a coragem de expor claramente a situação, fazendo uso, inclusive, de expressões coloquiais, como o "tou", de modo a encurtar a frase e tornar a mensagem mais breve. O noivo, pelo contrário, busca na língua portuguesa entraves que o favoreçam, pois tornando a frase mais longa, poderia evitar algum tipo de reação inesperada e desfavorável a ele, uma vez que Quim estava armado no momento.

Para além do tom cômico das frases de JJ Mouraria, as escolhas de palavras do rapaz fazem com que,

constantemente, as outras personagens protestem. A guineense Fatu, esposa do morto, chega a perguntar a ele em determinado momento: “Mas que português e esse que tu falas?” (ONDJAKI, 2014, p. 38). Em nossa hipótese de leitura, a dificuldade de comunicação entre JJ Mouraria e as demais personagens pode decorrer do fato de, embora de origem São-tomense, o rapaz já ter nascido em Lisboa e ser, portanto, português. Na mestiçagem da língua portuguesa, a nacionalidade de JJ Mouraria, de certo modo, afasta-o dos demais, mas não a ponto de impedir as aproximações, uma vez que a descendência palopiana, por assim dizer, permanece, algo que não ocorre com o segurança Concertino e com a atendente Solene, ambos portugueses, apenas.

Solene, já vimos, por meio da língua, acrescenta inúmeros entraves à comunicação com Mana São. Concertino, por sua vez, é o oposto, pois tenta a todo custo participar das conversas que ocorrem no edifício “Migração-com-fronteiras”, inclusive aproveitando o momento em que Makuvela, estudante moçambicano, apresentava-se aos demais, para também dizer seu nome, simulando certa familiaridade:

> O SEGURANÇA, NUM GOLPE INESPERADO, APROVEITA E APRESENTA-SE TAMBÉM COM AR DE PATETA.

> Segurança: Eu sou o Concertino, mais conhecido por "Concertas"... Fiquem à vontade como se estivessem na "dibala"!
>
> TODOS RIEM MENOS JJ MOURARIA
>
> Mana São: [CORRIGINDO] Na buala! (ONDJAKI, 2014, p. 18)

A amabilidade de Concertino com os demais e a tentativa de se aproximar deles, leva-o a cometer diversos equívocos, como pronunciar "dibala" ao invés de "buala", que significa bairro ou vila. Nesse sentido, a tentativa de aproximação por parte do segurança se dá a partir do uso de expressões características das línguas populares que, ao lado do português, estão presentes nos PALOP. Contudo, Concertino usa tais expressões sempre de maneira equivocada, marcando seu desconhecimento e, de certa forma, o exotismo com que observa as culturas dos demais. Assim, ao mesmo tempo em que busca se aproximar, empregando expressões linguísticas comuns ao português dos PALOP, marca as distinções entre uma personagem nascida em Portugal e as outras personagens, cujas origens são palopianas.

JJ Mouraria, percebendo as intenções de Concertino, protesta: "Oiça lá, ó 'Securíta', isto aqui é uma confraternização *Palopiana* sem interferência do carimbo *Schengen*" (ONDJAKI, 2014, p. 18, grifos do autor). O carimbo Schengen faz referência à autorização emitida por países

que constituem o chamado Espaço Schengen, formado por 26 membros (22 europeus, entre eles Portugal). JJ Mouraria, dessa forma, exclui o segurança da confraternização e, simbolicamente, os portugueses sem origem africana, pois somente as personagens cujas origens remontam aos PALOP poderiam usar com propriedade as expressões linguísticas destes países.

Ao propor essa distinção, Ondjaki, em *Os vivos, o morto e o peixe-frito*, destaca a diversidade da língua portuguesa entre os PALOP. Ao fazer isso, demonstra que, apesar de o português – e, portanto, a língua do colonizador – ser a língua a partir da qual se expressam as personagens de Angola, Moçambique, Guiné-Bissau, Cabo Verde e São Tomé e Príncipe presentes na peça, cada país e, principalmente, cada indivíduo a emprega a sua maneira, introduzindo expressões linguísticas tradicionais de cada região em sua fala. Titonho, por exemplo, nascido em Cabo Verde, se expressa em crioulo em vários momentos, língua natural formada em situações de contato linguístico e, sobretudo, "em espaços estrategicamente dominados por exploradores europeus" (TIMBANE; MANUEL, 2018, p. 107). A presença do crioulo na peça, sem tradução para o português nem mesmo em notas de rodapé, além de destacar a diversidade

linguística dos PALOP, trata com respeito e legitimidade a língua crioula, considerada exótica pelo colonizador.

Ao marcar a diversidade da língua portuguesa e conceder legitimidade às línguas populares, caso do crioulo, Ondjaki dá a sua resposta ao questionamento lembrado por Maria Celestina Fernandes (2008), a respeito de qual língua deveria ser usada para contar as histórias aos jovens leitores após a independência de Angola. Assim, embora as personagens falem em português, o fazem à sua maneira e à maneira da comunidade onde nasceram. Isso porque, embora a língua portuguesa tenha sido introduzida como oficial em Angola, ela perdeu muitas de suas características ao entrar em contato com as línguas populares do país, tornando-se "mais negra do que portuguesa" (JORGE, 2002, s.p.). Assim, a construção da Angolanidade, sobre a qual nos fala Manuel Jorge (2002), passa pela construção da língua angolana, formada a partir do contato da língua portuguesa com as línguas locais. Nesse sentido, quando JJ Mouraria celebra a confraternização palopiana ocorrida na peça *Os vivos, o morto e o peixe-frito*, de Ondjaki, celebra a diversidade da língua portuguesa que, apesar de ser a língua do colonizador, foi reconstruída e ressignificada em cada um dos PALOP.

Considerações finais

O principal objetivo deste estudo foi refletir sobre as conexões entre a obra *Os vivos, o morto e o peixe-frito* (2014), e a literatura infantojuvenil angolana, bem como destacar as tramas linguísticas e os jogos de palavras que emergem dos diálogos da peça de Ondjaki. Nela, acompanhamos treze personagens cujas origens remontam à algum dos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa, os PALOP, que se encontram, ao acaso, em Lisboa.

Apesar de as personagens estarem na capital portuguesa, território que, na perspectiva de Pina (2018), seria um prolongamento dos PALOP, na peça, não faltam entraves à presença regular, ou seja, de acordo com o estabelecido em lei, das personagens de origem africana na cidade. Além disso, a língua portuguesa, que poderia ser um facilitador, pois é comum a todas as personagens, é empregada por Solene, por exemplo, como mais um obstáculo à permanência das demais em Lisboa.

De outra parte, o encontro de personagens que falam português e as confusões e desencontros causados por problemas de comunicação decorrentes dos usos da língua marca as diferenças entre cada um e a língua falada por eles. Projeta-se, dessa forma, a diversidade da língua portuguesa

que, nos PALOP, entrou em contato com as línguas locais, dando origem à outras línguas portuguesas, celebradas na peça de Ondjaki.

Referências

BARBOSA, Pedro. *Teoria do teatro moderno*. 2. ed. Porto: Edições Afrontamento, 2003.

FERNANDES, Maria Celestina. *Surgimento e desenvolvimento da literatura infantil angolana pós-independência*. Conferência apresentada no V Encontro de Literatura Infantil e Juvenil, Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: https://www.ueangola.com/criticas-e-ensaios/item/301-surgimento-e-desenvolvimento-da-literatura-infantil-angolana-p%C3%B3s-independ%C3%AAncia. Acesso em: 22 ago. 2022.

FERNANDES, Maria Celestina. *A literatura infantil em Angola*. Voz da literatura, 9 ago. 2018. Disponível em: https://www.vozdaliteratura.com/post/voz-de-crian%C3%A7a-a-literatura-infantil-em-angola#:~:text=A%20literatura%20infantil%20angolana%2C%20propriamente,ao%20modus%20vivendi%20dos%20nativos. Acesso em: 30 ago. 2022.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Mia Couto*: espaços ficcionais. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

JORGE, Manuel. *O papel dos escritores angolanos na construção da identidade nacional*. Paris, janeiro de 2002. Disponível em: https://www.ueangola.com/criticas-e-ensaios/item/60-o-papel-dos-escritores-angolanos-na-constru%C3%A7%C3%A3o-da-identidade-nacional. Acesso em: 30 ago. 2022.

MACEDO, Tania; CHAVES, Rita. *Literaturas de Língua Portuguesa*: Marcos e marcas – Angola. São Paulo: Arte & Ciência, 2007.

MOREIRA, Teresinha Taborda. Literatura infantil angolana e construção da identidade. *Cadernos CESPUC de Pesquisa*, Belo Horizonte, v. 1, n. 5,

p. 82-90, 1999. Disponível em: http://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoscespuc/article/view/14992/11598. Acesso em: 30 ago. 2022.

ONDJAKI. *Uma escuridão bonita*. Rio de Janeiro: Pallas, 2013a.

ONDJAKI. Ondjaki: A África tem uma força cultural gigantesc*a.* Espero que possamos deixá-la acontecer. [Entrevista concedida a Natália da Luz]. *Por dentro da África*, 2 out. 2013b. Disponível em: https://www.pordentrodaafrica.com/cultura/o-continente-africano-tem-uma-forca-cultural-gigantesca-espero-que-possamos-deixa-la-acontecer-diz-ondjaki. Acesso em: 30 ago. 2022.

ONDJAKI. *Os vivos, o morto e o peixe-frito*. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.

ONDJAKI. Cruzamentos literários 02 - Ondjaki e Paulo Werneck. [Entrevista concedida a Paulo Werneck]. *Oceanos Cultura*. YouTube, 26 ago. 2021a. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KQcJZ1L4lII&t=639s. Acesso em: 30 ago. 2022.

ONDJAKI. Lourenço Mutarelli conversa com Ondjaki. [Entrevista concedida a Lourenço Mutarelli]. *Balada Literária*. YouTube, 26 out. 2021b. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Q_luJwR3cow. Acesso em: 09 ago. 2022.

PAZ, Demétrio Alves; FENNER, Camila Knebel. Entre memórias e histórias: a literatura infantojuvenil de Ondjaki. *Caderno Seminal*, v. 34, n. 34, p. 35-53, jan. 2020. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/cadernoseminal/article/view/48175. Acesso em: 30 ago. 2022.

PINA, Maria da Graça Gomes de. Ondjaki (2014). Os vivos, o morto e o peixe frito. Lisboa: Caminho. *E-Revista de Estudos Interculturais do CEI*, v. 1, n. 5, p. 1-9, 2017. Disponível em: https://parc.ipp.pt/index.php/e-rei/article/view/4027. Acesso em: 30 ago. 2022.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.

SZONDI, Peter. Teoria do drama moderno (1880-1950). São Paulo: Cosac Naify, 2011.

TIMBANE, Alexandre António; MANUEL, Cátia. O crioulo da Guiné-Bissau é uma língua de base portuguesa? Embate sobre os conceitos. *Revista*

de Letras - Juçara, v. 2, n. 2, p. 107-126, 2018. Disponível em: https://ppg.revistas.uema.br/index.php/jucara/article/view/1758. Acesso em: 30 ago. 2022.

TUTIKIAN, Jane. Lá onde mora a infância (um estudo dos contos de Luandino Vieira e de Ondjaki). *In*: REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel; SILVEIRA, Regina da Costa da. *Redes & Capulanas*: identidade, cultura e história nas literaturas lusófonas. Porto Alegre: UniRitter, 2009.

VALENTIM, Jorge. Do rádio ao palco: a experiência rapsódica do Teatro de Ondjaki. *Revista Metamorfoses*, v. 14, n. 2, p. 154-164, 2017. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/metamorfoses/article/view/17995. Acesso em: 30 ago. 2022.

Sabrina Ferraz Fraccari
Mestre em Letras pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).
Licenciada em Letras: Português e Espanhol pela Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS).
E-mail: sabrina.fraccari@acad.ufsm.br.
Lattes: http://lattes.cnpq.br/9109909838710170.
ORCID iD: https://orcid.org/0000-0001-6656-9417.

DOI: http://dx.doi.org/10.12957/seminal.2022.69989

IDENTIDADE E MEMÓRIA NA LITERATURA INFANTIL: UMA ANÁLISE DE *YNARI, A MENINA DAS CINCO TRANÇAS*, DE ONDJAKI[1]

Josilene Ferreira
Tarcianna Lima
Tatianna Melo de Lima

Resumo: Este artigo apresenta uma análise de *Ynari, a menina das cinco tranças* (2010), do escritor angolano Ondjaki, sob a perspectiva da construção da identidade cultural e a representação da memória coletiva. O enredo da obra apresenta a história de uma menina que nasceu com cinco lindas tranças chamada Ynari, a qual consegue pacificar as aldeias de seu país com a ajuda de seu amigo pequenino e do poder das palavras. O objetivo deste trabalho é identificar os elementos que contribuíram para a formação identitária da personagem Ynari e elencar as marcas de memória coletiva presentes na obra. Esta pesquisa caracteriza-se como bibliográfica de cunho qualitativo. Como aporte teórico, foram utilizados autores como Bauman (2005), Bhabha (2013), Hall (2020), Halbwachs (2006), Todorov (2009), Woodward (2012), Silva (2012), entre outros. A partir da análise, averiguou-se que a constituição da identidade da personagem Ynari aconteceu através da linguagem pelo viés cultural, uma vez que as relações sociais vivenciadas aconteceram por meio de atos de criação linguística. Verificou-se também que a memória coletiva está presente na narração dos ritos, cerimônias e outros costumes da cultura africana, bem como na própria temática da guerra abordada na obra.
Palavras-chave: Literatura. Identidade. Memória. Ynari. Ondjaki.

Abstract: This article presents an analysis of Ynari, *a menina das cinco tranças* (2010), by the Angolan writer Ondjaki, from the perspective of the construction of cultural identity and the representation of collective memory. The plot of the work presents the story of a girl who was born with five beautiful braids called Ynari, who manages to pacify the villages of her country with the help of her little friend

1 Título em língua estrangeira: "Identity and memory in children's literature: an analysis of Ynari, a menina das cinco tranças, by Ondjaki".

and the power of words. The objective of this work is to identify the elements that contributed to the identity formation of the character Ynari and to list the marks of collective memory present in the work. This research is characterized as a qualitative literature. As a theoretical contribution, authors such as Bauman (2005), Bhabha (2013), Hall (2020), Halbwachs (2006), Todorov (2009), Woodward (2012), Silva (2012), among others were used. From the analysis, it was found that the constitution of the identity of the character Ynari happened through language through the cultural bias, since the social relations experienced happened through acts of linguistic creation. It was also verified that the collective memory is present in the narration of rites, ceremonies and other customs of African culture, as well as in the very theme of war addressed in the work.
Keywords: Literature. Identity. Memory. Ynari. Ondjaki.

Introdução

A obra *Ynari, a menina das cinco tranças* foi escrita por Ondjaki, um autor que nasceu em Angola, país que passou por um longo período de guerra civil após a independência da colonização portuguesa. O tema da guerra é explorado na narrativa de uma forma singela por se tratar de uma obra escrita para crianças, mas que agrada a todos os públicos por trazer uma mensagem bastante envolvente através da história de uma menina que descobriu como o poder das palavras poderia recuperar a paz.

Neste trabalho, apresentamos uma análise de *Ynari, a menina das cinco tranças* a partir da perspectiva da formação da identidade cultural e dos aspectos de memória presentes na obra. Dessa forma, destacamos a linguagem como um

dos elementos culturais essenciais para a construção da identidade da personagem protagonista, uma vez que a história gira em torno dos jogos de significados construídos para as palavras através das relações sociais compartilhadas entre as personagens.

A descoberta da identidade cultural por *Ynari* através da linguagem torna-se o foco da história, uma vez que as palavras utilizadas para "promover" a paz entre os povos só passam a ganhar sentido após a "permuta" por meio de suas tranças, marca que a caracteriza desde o nascimento como parte de seu povo. Nessa perspectiva, a obra apresenta a variação linguística como um fenômeno que constitui um de seus costumes, com a presença do velho muito velho que inventa palavras e da velha muito velha que destrói as palavras.

A memória também será outro elemento importante na análise pelo fato de o texto literário elencar acontecimentos históricos reais, como a guerra civil, que serve como cenário para as aventuras de Ynari e seu amigo pequenino. Dessa forma, destacamos que, muito mais que ficção e fantasia, a obra é um relevante instrumento de promoção de conhecimentos a respeito das tradições do povo angolano, principalmente por revelar, por meio da leitura, traços étnicos, traços linguísticos e traços culturais

presentes na memória coletiva, tais como crenças, rituais, costumes e outros.

Estudar e discutir a literatura africana é mergulhar num universo de possibilidades, tanto pelas suas histórias quanto pelas suas riquezas culturais. A presente pesquisa visa mostrar como se constituiu a identidade da personagem Ynari através da linguagem pelo viés cultural e as configurações da memória coletiva apresentadas na obra em questão a fim de demonstrar como o texto literário pode contribuir para valorizar as diferentes culturas.

Algumas considerações sobre identidade, memória e as suas relações com a literatura

A identidade é um tema bastante complexo e muito discutido na contemporaneidade pelos estudiosos das ciências sociais, uma vez que o indivíduo está em constante conflito pela determinação e afirmação de seus valores na sociedade. O presente trabalho traz a concepção de identidade cultural proposta pelo teórico Stuart Hall (2020), o qual define a identidade como algo dinâmico e que está sempre em processo de construção. Assim, para o autor:

> A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma *falta* de inteireza que é "preenchida" a partir do nosso *exterior*, pelas formas através

> das quais nós imaginamos ser vistos pelos *outros*. Psicanaliticamente, nós continuamos buscando a "identidade" e construindo biografias que tecem as diferentes partes de nossos "eus" divididos numa unidade porque procuramos recapturar esse prazer fantasiado da plenitude. (HALL, 2020, p.24-25)

Pelo exposto na citação, entendemos que desde o momento em que tomamos consciência da nossa individualidade, buscamos definir quem somos e, essa busca se torna infinita na medida em que vivenciamos uma incompletude dos nossos vazios, ou seja, estamos constantemente à procura da identidade e lutando para afirmar nossa cultura e ideologias em meio à sociedade na qual estamos inseridos.

Segundo o antropólogo e pesquisador dos estudos culturais Roque Laraia:

> O homem é o resultado do meio cultural em que foi socializado. Ele é um herdeiro de um longo processo acumulativo, que reflete o conhecimento e a experiência adquiridos pelas numerosas gerações que o antecederam. A manipulação adequada e criativa desse patrimônio cultural permite as inovações e as invenções. Estas não são, pois, o produto da ação isolada de um gênio, mas o resultado do esforço de toda uma comunidade. (LARAIA, 1986, p.45)

Para o autor, o indivíduo é fruto do meio social no qual está inserido, sendo influenciado diretamente pelos resquícios históricos deixados pelos seus antepassados. E um desses resquícios é a linguagem. Dessa forma, entendemos que a linguagem é uma das marcas de identidade cultural, pois ela nos caracteriza como um grupo ou povo. Segundo os estudos sociolinguísticos a linguagem provoca mudanças na língua de acordo com o sentimento de pertencimento a um local, influenciando diretamente na identidade e na atitude dos falantes.

Posto isso, é importante descrevemos que quando nos referimos a linguagem, não estamos especificamente nos referindo à língua enquanto objeto de fala. A linguagem é bem mais ampla e se associa a muitos fatores sociais e culturais. Por essa razão, desde o nascimento, a criança entra em contato com uma variedade de identidades, seja na própria família com os pais, irmãos, avós, tios e essas possibilidades vão se ampliando ao longo da vida quando o sujeito é inserido em outras instituições sociais, como a escola, a igreja, o trabalho, etc. Dentre esses vários modelos possíveis, o sujeito vai construindo a sua própria identidade a partir das relações compartilhadas ao longo da vida.

Conforme afirma o filósofo e sociólogo estudioso das relações humanas Zygmunt Bauman:

> A construção da identidade assumiu a forma de uma experimentação infindável. Os experimentos jamais terminam. Você assume uma identidade num momento, mas muitas outras, ainda não testadas, estão na esquina esperando que você as escolha. Muitas outras identidades não sonhadas ainda estão por ser inventadas e cobiçadas durante a sua vida. Você nunca saberá ao certo se a identidade que agora exibe é a melhor que pode obter e a que provavelmente lhe trará maior satisfação. (BAUMAN, 2005, p.91-92)

Diante dessa afirmação, podemos entender que as relações sociais do sujeito durante a vida é que vão moldando a identidade que é flexível, pois, a cada nova experiência, são deixados para trás traços identitários que já não se encaixam mais nessas novas relações e novas ideologias são acrescentadas nessa identidade que está sendo experimentada a todo momento.

É inegável a influência da diversidade cultural trazida pela globalização na formação das identidades múltiplas, quando acontecem as misturas de várias etnias compartilhando os mesmos espaços, o que Homi Bhabha denomina de hibridismo cultural, conforme comenta em *O local da cultura*:

> Cada vez que o encontro com a identidade ocorre o ponto em que algo extrapola o enquadramento da imagem, ele escapa à vista, esvazia o eu como lugar da identidade

> e da autonomia e – o que é mais importante – deixa um rastro resistente, uma mancha do sujeito, um signo de resistência. Já não estamos diante de um problema ontológico do ser, mas de uma estratégia discursiva do momento da interrogação, um momento em que a demanda pela identificação torna-se, primariamente, uma reação a outras questões de significação e desejo, cultura e política. (BHABHA, 2013, p.92)

O sujeito ao se deparar com uma cultura diferente da sua, busca encontrar traços que se assemelham ou se diferenciam da própria cultura, tenta se inserir no novo espaço assimilando as tradições, os costumes, a maneira de ser do grupo no qual está inserido, mas não deixando as características do seu local de origem, ou seja, a nova identidade será uma mistura do compartilhamento a partir do encontro de diferentes culturas.

Sobre a memória coletiva, podemos afirmar que esta corresponde aos testemunhos que sabemos sobre determinado evento. De acordo com Maurice Halbwachs "fazemos apelo aos testemunhos para fortalecer ou debilitar, mas também para completar, o que sabemos de um evento do qual já estamos informados de alguma forma, embora muitas circunstancias permaneçam obscuras" (HALBWACHS, 1968, p. 25), sendo assim, a memória/lembrança se concentra naquilo que eu sei em consonância com aquilo que o outro

sabe, logo, para a construção da identidade, carecemos daquilo que os outros nos oferecem e vice-versa, tendo em vista que somos sujeitos heterogêneos e vivemos em uma sociedade multifacetada.

É importante salientar que, embora se trate do mesmo evento, cada pessoa percebe de maneira particular, numa espécie de confrontação: "tudo se passa como se confrontássemos vários depoimentos. É porque concordam no essencial, apenas algumas divergências, que podemos reconstruir um conjunto de lembranças de modo a reconhecê-lo" (HALBWACHS, 1968, p. 25). Desta forma, nos apoiamos naquilo que lembramos e na lembrança de outras pessoas, tornando nossa rememoração mais legítima ainda.

Conforme Halbwachs:

> Mas nossas lembranças ainda permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós. Não é necessário que outros homens estejam lá, que se distingam materialmente de nós: porque temos sempre conosco e em nós uma quantidade de pessoas que não se confundem. (HALBWACHS 1968, p. 26)

A memória coletiva, portanto, contribui para a constituição da identidade e, assim como na vida real, o

texto literário também oferece ao leitor várias possibilidades de constituição de identidades, pois além da fruição, a literatura é capaz de abrir novos horizontes através das histórias vivenciadas pelas personagens que representam na ficção fatos semelhantes aos vivenciados na realidade.

Sobre esse poder de identificação do leitor de literatura com a vida real, o estudioso Tzvetan Todorov afirma que: "a literatura não nasce no vazio, mas no centro de um conjunto de discursos vivos, compartilhando com eles numerosas características; não é por acaso que, ao longo da história, suas fronteiras foram inconstantes" (TODOROV, 2009, p. 22).

O professor e crítico literário Antoine Compagnon no livro *Literatura para quê?* (2009) também comenta a respeito da função da literatura de associar elementos ficcionais a fatos reais. Assim argumenta:

> A literatura deve, portanto, ser lida e estudada porque oferece um meio – alguns dirão até o único – de preservar e transmitir a experiência dos outros, aqueles que estão distantes de nós no espaço e no tempo, ou que diferem de nós por suas condições de vida. Ela nos torna sensíveis ao fato de que os outros são muito diversos e que seus valores se distanciam dos nossos. (COMPAGNON, 2009, p. 47)

O argumento nos mostra que através dos livros que lemos, vivenciamos experiências e conhecemos mundos

inimagináveis; ao mergulharmos na ficção podemos conhecer culturas diferentes, tradições e costumes de povos de outras épocas e de lugares diversos, ou seja, através do texto literário podemos ampliar os nossos conhecimentos a respeito de nós mesmos e dos outros nos tornando assim mais tolerantes com as diferenças.

A este respeito, Patrícia Corsino, ao discutir sobre a literatura infantil cita que:

> Um jogo em que a palavra tem franjas, se abre às várias leituras pelas quais as crianças se deixam levar nos intervalos abertos. Na literatura infantil, as ilustrações se inserem nesse jogo e, no interdiscurso entre palavras, traços e cores, se abrem mais franjas, ampliando a margem de significação da obra. (CORSINO, 2021, p. 93)

Segundo a autora, através da literatura infantil, as crianças se permitem criar e inventar várias realidades e novos significados, por meio de um jogo de palavras que são complementadas pelas ilustrações. Dessa forma, as obras infantis desvendam locais e povos antes desconhecidos, favorecendo, assim, o conhecimento de outras culturas, etnias e costumes diferentes dos seus.

Paul Ricoeur, em seu livro *A memória, a história, o esquecimento*, retrata no capítulo terceiro da segunda parte a respeito da representação historiadora da narração:

> Uma coisa é um romance, mesmo realista; outra coisa um livro de história. Distinguem-se pela natureza do pacto implícito ocorrido entre o escritor e seu leitor. Embora informulado, esse pacto estrutura expectativas diferentes, por parte do leitor, e promessas diferentes, por parte do autor. Ao abrir um romance, o leitor prepara-se para entrar num universo irreal a respeito do qual a questão de saber onde e quando aquelas coisas aconteceram é incongruente; [...] o leitor suspende de bom grado sua desconfiança, sua incredulitude, e aceita entrar no jogo do como se – como se aquelas coisas narradas tivessem acontecido. Ao abrir um livro de história, o leitor espera entrar, sob a conduta do devorador de arquivos, num mundo de acontecimentos que ocorreram realmente. (RICOEUR, 2007, p. 274-275)

O escritor de literatura, mesmo baseando-se em fatos reais e nas suas lembranças pessoais revela um mundo totalmente imprevisível, pois não tem o compromisso de ser fiel aos acontecimentos, como os tratados científicos; o mesmo acontece com o leitor ao ler uma obra literária, ele não está preocupado se aquele acontecimento é real ou não, se o personagem existiu ou não, o que acontece com o leitor é a identificação dos elementos narrados com os fatos cotidianos vivenciados por ele.

Para Joël Candau, identidade e memória são essencialmente indissociáveis nas relações sociais e culturais:

> A memória, ao mesmo tempo em que nos modela, é também por nós modelada. Isso resume perfeitamente a dialética da memória e da identidade que se conjugam, se nutrem mutuamente, se apoiam uma na outra para produzir uma trajetória de vida, uma história, um mito, uma narrativa. (CANDAU, 2021, p. 16)

O autor enfatiza o caráter modelador da memória. Consoante ele, é por meio da memória, que os indivíduos constroem a sua identidade, olhando para as memórias construídas pelos antepassados, para assim também, construir novas memórias para as próximas gerações.

Diante das citações apresentadas, percebemos que a literatura exerce um papel muito importante na formação da identidade e na preservação da memória coletiva, pois como afirma o estudioso francês Maurice Halbwachs: "não é na história aprendida, é na história vivida que se apóia nossa memória" (HALBWACHS, 1990, p. 65). Dessa forma, entendemos que o escritor de literatura, muito mais do que inventar histórias, faz um registro dos acontecimentos baseados nas lembranças da sociedade na qual está ou esteve inserido, sejam esses fatos reais ou ficcionais.

O que será representado com a análise da obra *Ynari, a menina das cinco tranças* baseada nas concepções teóricas e discussões apresentadas.

Análise da construção da identidade cultural da personagem Ynari e a representação da memória coletiva

A obra *Ynari, a menina das cinco tranças* foi o primeiro livro infantil do escritor angolano Ondjaki, porém encanta a todos os públicos que a leem por transmitir uma linda mensagem de reflexão sobre como as pessoas podem mudar de pensamentos através da imaginação e do poder das palavras. O enredo da obra baseia-se na história de uma menina chamada Ynari que nasceu com cinco lindas tranças que nunca se desfaziam e ela não entendia o porquê.

No início da narrativa, a protagonista conhece um homem pequenino perto de um rio próximo de sua aldeia onde costumava passear:

> Certa tarde, já o sol se punha, Ynari ouviu um barulho. Não eram os peixes que saltavam na água, não era o cágado que às vezes lhe fazia companhia, nem era um passarinho verde. Do capim alto saiu um homem muito pequenino com um sorriso muito grande. E, embora ele não fosse do tamanho dos homens da aldeia de Ynari, ela não se assustou. (ONDJAKI, 2010, p. 6)

Os dois começam a conversar sobre as palavras e os seus significados, e a partir daí tornam-se bons amigos passando a se encontrar todos os dias naquele local. Em um desses encontros, o homem pequenino convida Ynari para conhecer

a sua aldeia e ela aceita o convite. Chegando lá na aldeia do homem pequenino, a menina das cinco tranças participa de um ritual no qual o homem mais velho da aldeia inventa as palavras e a mulher mais velha da aldeia destrói as palavras que já não servem para mais nada. Na aldeia do homem pequenino, Ynari também descobre que cada pessoa possui uma magia em seu coração, porém cada qual tem que descobrir qual é a sua.

De volta para casa, durante um sonho, a menina das cinco tranças descobre qual é a sua magia e convida o homem pequenino para acompanhá-la a cinco aldeias que estavam lutando uma contra outra, onde ela usará a sua magia para acabar com a palavra "guerra", dando a cada uma das cinco aldeias o que eles não possuíam através da palavra "permuta". E assim aconteceu, com a ajuda do amigo pequenino, Ynari percorreu as cinco aldeias que estavam em guerra, em cada uma delas cortava uma das cinco tranças e dava aos habitantes da aldeia e, no dia seguinte, os aldeões tinham o dom que lhes faltava. Dessa forma, Ynari conseguiu acabar com todas as guerras, trazendo de volta a paz ao seu país.

Diante dos fatos, podemos entender que a construção da identidade da personagem Ynari na narrativa aconteceu

através da linguagem pelo viés cultural, pois foi por meio do ato de construir e destruir as palavras no ritual simbólico presenciado na aldeia do homem pequenino que a menina entendeu o sentido de ter nascido com as cinco tranças que nunca se desfaziam.

A respeito da constituição da identidade por meio das representações simbólicas culturais, Kathryn Woodward afirma que:

> A representação inclui as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-nos como sujeito. É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos [...] A representação, compreendida como um processo cultural, estabelece identidades individuais e coletivas e os sistemas simbólicos nos quais ela se baseia fornecem possíveis respostas às questões: Quem eu sou? O que eu poderia ser? [...]. (WOODWARD, 2012, p. 17-18)

Fica-nos evidente que o sujeito se posiciona na construção da identidade a partir do momento que entra em contato com práticas simbólicas sociais e culturais. Esse processo de construção identitária é visto na narrativa quando aconteceu a mudança no comportamento da personagem Ynari, depois de participar do ritual no qual o homem mais

velho da aldeia constrói as palavras e a mulher mais velha da aldeia destrói as palavras que já não possuíam sentido de existir. Conforme no trecho:

> Então, juntos, os velhos deitaram ervas na cabaça enorme mas pequena. Olharam durante algum tempo para Ynari, e finalmente sorriram. Parecia que os dois velhos muito velhos falavam numa só voz:
>
> - Não temos uma magia para te dar, tens que ser tu a descobrir a tua magia... Todos os cacimbos nos reunimos aqui, para destruir palavras que já não servem, e inventar algumas que vão servir para alguma coisa. Nós conhecemos a sombra da tua magia, mas só tu podes saber onde está a própria magia. Hoje queremos oferecer-te uma palavra e dar-te uma fórmula. Ynari sorriu, estava contente, sentiu que todas aquelas palavras lhe eram muito "úteis".
>
> - Leva contigo a palavra "permuta" – disseram-lhe.
>
> - E a fórmula? – Perguntou Ynari.
>
> - A fórmula está dentro do teu coração. (ONDJAKI, 2010, p. 23-25)

A personagem Ynari antes de conhecer o amigo e participar da cerimônia na aldeia dos homens pequeninos não entendia o motivo que ter nascido com as cinco tranças, o que podemos entender como uma busca de identidade de acordo com a concepção de Stuart Hall. O reconhecimento de que todas as pessoas possuem uma magia guardada

em seu coração, levaram a personagem Ynari a refletir sobre como as cinco tranças poderiam exercer o papel de condutoras de mensagens, ou seja, as próprias tranças constituem a identidade cultural da menina.

Sobre a constituição da identidade pelo viés cultural, Kathryn Woodward nos diz que: "é pela construção de sistemas classificatórios que a cultura nos propicia os meios pelos quais podemos dar sentido ao mundo social e construir significados" (WOODWARD, 2012, p. 42). Portanto, podemos afirmar que a construção da identidade cultural da personagem Ynari pela linguagem se deu através dos novos significados adquiridos pelas palavras nas relações sociais e culturais vivenciadas entre as personagens no decorrer da narrativa.

Conforme descrito no excerto do diálogo de despedida entre Ynari e o homem pequenino:

> - Para mim, a palavra "despedida" tem muito da palavra "encontro" e um bocadinho também da palavra "saudade".
>
> - Explica-me – disse o homem pequeno enquanto o homem se levantava.
>
> - Não sei explicar muito bem... Mas, desde a primeira vez que te vi, eu senti uma coisa no meu coração...
>
> - No teu coração?

> - Sim, cá dentro, neste coração que é pequenino e que é tão grande... Eu vou te contar um segredo.
>
> - Conta.
>
> - Mas não digas nada ao velho que inventa as palavras.
>
> - Está bem – sorriu o homem pequeno.
>
> - Eu acho que o meu coração inventou para nós a palavra "amizade".
>
> - Eu sei, Ynari, eu também senti o mesmo.
>
> - Sério?
>
> - Sim – disse o homem pequeno. – Agora já sabes...
>
> - Já sei o quê? – perguntou Ynari, a menina sem tranças.
>
> - Assim como há um velho muito velho que inventa as palavras, também nosso coração, quando precisa, sabe inventar palavras. (ONDJAKI, 2010, p. 41-43)

Observamos que mesmo tendo descoberto qual era a sua magia e tendo cumprido a sua missão, Ynari continua na busca da identidade através dos jogos linguísticos dos novos significados adquiridos por cada palavra inventada, nesse caso, já não mais pelos velhos aldeões, mas pelos significados criados pela própria protagonista a cada nova experiência vivenciada. Mais uma vez confirmando a linguagem como constituinte principal na constituição da identidade cultural da menina.

Importa evidenciar também que foi somente pelo contato com os seres tão diferentes da aldeia dos homens pequeninos que Ynari encontrou a explicação para o fato de ter nascido com as cinco tranças que nunca se desfaziam, ou seja, foi a partir das relações com outras culturas que a identidade da personagem protagonista foi sendo moldada.

Para Tomaz Tadeu da Silva a diferença é um dos fatores essenciais na construção da identidade cultural:

> Além de serem interdependentes, identidade e diferença partilham uma importante característica: elas são resultados de atos de criação linguística. [...] A identidade e a diferença têm que ser ativamente produzidas. Elas não são criaturas do mundo natural ou de um mundo transcendental, mas do mundo social e cultural. Somos nós que a fabricamos, no contexto de relações culturais e sociais. (SILVA, 2012, p. 76)

Outro aspecto que se destaca na obra é a questão da memória coletiva, uma vez que Ondjaki se baseia em acontecimentos históricos, como a guerra civil em Angola, para a construção do enredo. Para tanto, o autor descreve os acontecimentos com base em costumes típicos do povo africano através dos conhecimentos e experiências culturais dos membros mais antigos da comunidade, os quais são transmitidos através das relações vivenciadas pela personagem Ynari no decorrer da narrativa.

De acordo com o excerto:

> Os caçadores tinham regressado, e o povo estava à volta da fogueira contente com a caçada, de modo que ninguém lhe ia ralhar por chegar tarde. Ynari não gostava de ver os olongos mortos, embora a sua avó lhe tivesse explicado que os homens da sua aldeia só caçavam para comer. (ONDJAKI, 2010, p. 8-9)

Nesse ponto, o autor mostra como os costumes vão sendo transmitidos através das gerações, demonstrando a importância da convivência com os mais antigos para a preservação das tradições de um povo.

Sobre a aproximação das crianças com os idosos para a preservação da memória coletiva, Maurice Halbwachs afirma que: "os avós se aproximam das crianças, talvez, por diversas razões, uns e outros se desinteressam dos acontecimentos contemporâneos sobre os quais se fixa a atenção dos pais" (HALBWACHS, 1990, p. 65). Tal afirmação podemos comprovar na significativa relação da personagem Ynari com a avó no seguinte trecho:

> - E tu, de onde vens? – perguntou o homem menor que Ynari.
>
> - Eu venho daquela aldeia ali – apontou a menina na direção das cubatas. -Vivo ali com a minha mãe, o meu pai, a minha avó e o meu povo.
>
> - E quem te faz as tranças?

> - Ninguém me faz estas tranças, porque elas não se desfazem... A minha avó diz que eu já nasci com as tranças e que um dia vou saber por quê. Eu gosto muito de brincar com as minhas tranças. (ONDJAKI, 2010, p. 8-9)

A citação nos permite entender a importância do papel da avó de Ynari na transmissão dos valores culturais, uma vez que é por meio da fala da avó que a menina explicou o fato de não saber como as cinco tranças nunca se desfazem ao homem pequenino. Isso demonstra que a memória coletiva é passada de geração em geração através da oralidade e da narração dos mais antigos na cultura daquele povo.

A respeito dos idosos serem os guardiões e transmissores da tradição, João Carlos Tedesco observa que: "o processo de relatar representa a continuidade e transmissão, manifesta o fato de os idosos quererem ser os *guardiões* da memória, os mediadores da tradição" (TEDESCO, 2004, p. 269). Novamente, esse processo é evidenciado na aldeia do homem pequenino, onde os mais velhos também eram os responsáveis por transmitirem as tradições. Conforme narrado no trecho:

> Todos sentaram e então Ynari, a menina das cinco tranças, viu que as pessoas pequenas se afastavam para deixar passar o velho muito velho que inventa as palavras e a velha muito velha que destrói as palavras. [...]

> Alguns homens pequenos aproximaram-se da velha muito velha que destrói as palavras, e cada um deles disse, no ouvido dela, uma palavra. A velha muito velha que destrói as palavras que os homens pequenos tinham trazido de fora da aldeia e decidiu que ia destruir algumas delas. (ONDJAKI, 2010, p. 21)

Ressaltamos no excerto acima, o respeito demonstrado pelos demais membros da aldeia para com os mais idosos, pois eles eram os principais responsáveis na cerimônia de destruição das palavras que já não serviam e na invenção de algumas que vão servir para alguma coisa. Dessa forma, reforçando o aspecto da transmissão das tradições culturais através da narração das lembranças dos antepassados vivenciadas a cada ano que o ritual era realizado na aldeia dos homens pequeninos.

Podemos então refletir que a memória coletiva narrada através da literatura é uma forma de deixar registrados os costumes e as tradições de um povo de uma determinada época, cujas funções nos auxiliam a conhecer o passado, entender o presente e projetar as nossas ações no futuro. Além de instigar o leitor a se colocar no lugar do outro e assim respeitar as diferenças entre as culturas.

Considerações finais

Na obra *Ynari, a menina das cinco tranças*, Ondjaki nos possibilita refletir de forma leve e envolvente sobre um tema tão sério como a guerra, que afeta não somente a África, mas está presente em todos os continentes, além de ensinar às pessoas que elas podem transformar o mundo através do poder das palavras e da amizade.

Ao descrever as personagens Ynari e o homem muito pequenino, o autor ressalta as diferenças entre eles, não só no aspecto físico, mas também cultural. No entanto, essas diferenças não os impediram de nutrirem o sentimento de amizade. Dessa forma, promove uma reflexão acerca dos preconceitos presentes na sociedade, bem como da importância do respeito e aceitação das diferenças entre as pessoas.

A partir da análise da obra, constatamos que a linguagem é o elemento fundamental na formação identitária da personagem Ynari, pois é através dos atos de criação linguística, surgidos nas relações sociais e culturais, que a menina das cinco tranças reflete sobre o seu papel na sociedade e passa a se constituir como sujeito atuante capaz de transformar as coisas ao seu redor.

Destacamos também o importante papel da variação linguística para a preservação e/ou mudança da cultura

de um povo. Por meio da "permuta" das palavras, os mais velhos faziam o papel que a variação linguística exerce nas comunidades de fala, trocando palavras que já não são mais "úteis" por outras novas que vão fazendo mais sentido para aquele povo naquele determinado momento da sua história.

Vale ressaltar as cinco tranças como outro elemento importante na constituição da identidade de Ynari, uma vez que as tranças são muito mais do que um simples ornamento para as mulheres, elas carregam toda uma simbologia da tradição cultural africana. Ao se desfazer de cada uma das cinco tranças, Ynari levou não somente a paz para aquelas cinco aldeias que estavam em guerra, mas deixou a marca da tradição de força e de resistência na luta pela liberdade.

O tema da guerra abordado na obra é um exemplo de como a memória histórica influencia de maneira significativa na memória coletiva. Isso reafirma as concepções de Halbwachs em relação às interferências dos valores culturais de uma comunidade nas lembranças individuais. Podemos ressaltar, ainda, a grande contribuição da linguagem nas "negociações" entre Ynari e os representantes dos povos, pois, ao trocar as tranças pelas palavras almejadas, desempenhou o papel de pacificadora entre os povos. Assim, ao mesclar fantasia e realidade, o autor narra a

história de Ynari sem deixar para trás as tradições e as marcas causadas pelos conflitos em Angola.

Enfim, em *Ynari, a menina das cinco tranças*, Ondjaki abre um universo de possibilidades de leituras e interpretações, mais uma vez confirmando o poder da literatura de identificação do leitor com a obra através da representação simbólica de valores culturais. Em suma, as discussões não se esgotam nesta pesquisa, é uma obra riquíssima tanto em conteúdo verbal quanto não-verbal, por meio das belíssimas ilustrações, que proporcionam uma gama de possíveis análises sobre diversas temáticas e diferentes abordagens teóricas.

Referências

BAUMAN, Z. *Identidade:* entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BHABHA, Homi K.*O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. Tradução de Maria Leticia Ferreira. 7. Reimpressão. São Paulo: Contexto, 2021.

COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?*. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

CORSINO, Patrícia. Infância e literatura nas urdiduras de palavras e imagens. *In*: MACEDO, Maria do socorro Alencar Nunes (Org.). *A função da literatura na escola: resistência, mediação e formação leitora/ organização*. São Paulo: Parábola, 2021.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 12. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2020.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura*: um conceito antropológico. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

ONDJAKI. *Ynari, a menina das cinco tranças*. São Paulo: Companhia das letrinhas, 2010.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François *et al*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

SILVA, Tomaz Tadeu da; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença*: a perspectiva dos estudos culturais. 11. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

TEDESCO, João Carlos. *Nas cercanias da memória temporalidade, experiência e narração*. Caxias do Sul: EDUCS, 2004.

TODOROV, Tzvetan. *Literatura em perigo.* Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

Josilene Ferreira
Mestranda em Estudos Literários, pela Fundação Universidade Federal de Rondônia.
Graduada em Letras, Língua Portuguesa, pela Universidade do Estado do Pará, 2013.
Membro do grupo de pesquisa Letramento Literário: estudos de narrativas da/na Amazônia.
E-mail: josyetavinho@gmail.com.
ORCID iD: https://orcid.org/0000-0002-7888-1376.

Tarcianna Lima
Mestra em Letras, Estudos da Linguagem, pela Universidade Federal do Amazonas, 2021.
Membro do Grupo de Estudos Linguísticos do Amazonas – GELAM, da Universidade Federal do Amazonas, desde 2018.

E-mail: tarci_sosimel@hotmail.com.
Lattes: http://lattes.cnpq.br/9432952933413557.
ORCID iD: https://orcid.org/0000-0003-4478-1956.

Tatianna Lima
Mestranda em Estudos Literários, pela Fundação Universidade Federal de Rondônia.
Graduada em Letras/Língua Portuguesa, pela Fundação Universidade Federal de Rondônia, 2006.
E-mail: professoratatiannamelo@gmail.com.
Lattes: https://lattes.cnpq.br/0666024106445701.
ORCID iD: https://orcid.org/0000-0001-5797-8489.

DOI: http://dx.doi.org/10.12957/seminal.2022.69438

ZAIDA SANCHES E O CONTO INFANTIL EM CABO VERDE[1]

Norma Lima

Resumo: O artigo analisa uma coleção de quatro livros de literatura infantil publicados pela escritora Zaida Sanches, que desenvolvem tanto temáticas tradicionais da cultura cabo-verdiana, quanto novos temas ou suas releituras. São estabelecidas relações entre a oralidade e o conto, forma preferencial para a literatura infantil escrita, a partir da perspectiva teórica de João Lopes Filho, Marilene Pereira, Mário Lúcio Sousa e outros. Conclui-se que as estórias destinadas ao público infantil, em Cabo Verde, foram pioneiras nas Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, inclusive na abordagem do que hoje se define, na produção para crianças, como conteúdos fraturantes, ainda que atualmente haja escassez de produções para a infância e para jovens, no arquipélago.
Palavras-chave: Literatura cabo-verdiana. Literatura Infantil. Zaida Sanches. Conto. Literaturas africanas de língua portuguesa.

Abstract: The article analyzes a collection of four children's literature books published by the writer Zaida Sanches, which develops both traditional themes of Cape Verdean culture, as well as new themes or their reinterpretations. Relationships are established between orality and the short story, the preferred form for written children's literature, from the theoretical perspective of João Lopes Filho, Marilene Pereira, Mário Lúcio Sousa and others. It is concluded that the stories aimed at children, in Cape Verde, were pioneers in African Literatures of Portuguese Language, including the approach of what is now defined, in production for children, as fracturing content, even though there is currently a shortage of productions for children. children and young people in the archipelago.
Keywords: Cape Verdean Literature. Children's literature. Zaida Sanches. Tale. Portuguese-speaking African Literatures.

Zaida Sanches, nascida na Cidade da Praia (Ilha de São Tiago, Cabo Verde), se destaca por publicar livros destinados

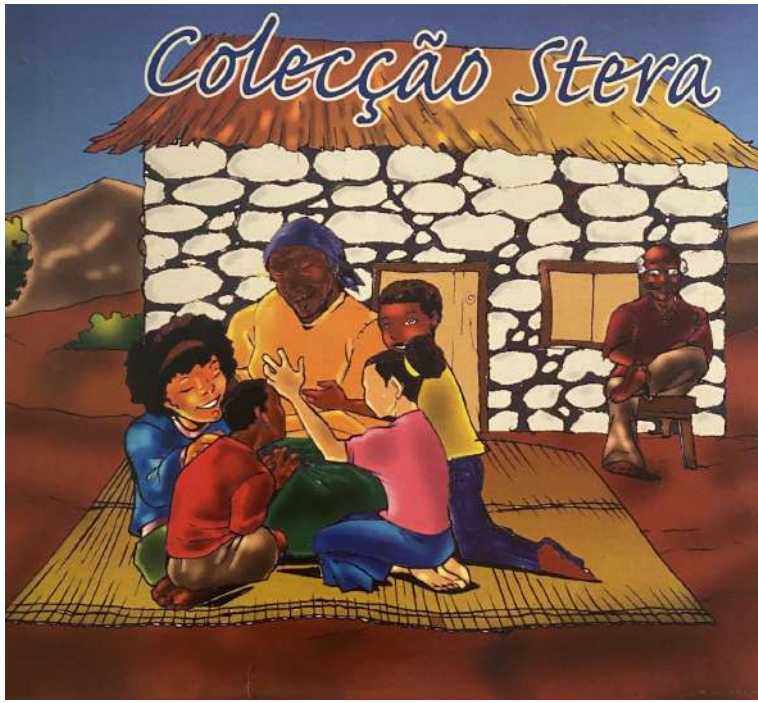
1 Título em língua estrangeira: "Zaida Sanches and the children's tale in Cape Verde".

especialmente ao público infantil. A autora não se priva de abordar temas de impacto em duas coleções: na *Stera*, de 2009, contendo os livros: *A greve dos animais*, *A sopa da beleza*, *O reino das rochas* e *A princesa do mês de agosto*; e na Coletânea Direitos Humanos, Ambiente e Diversidade, de 2019, com as obras: *O planeta mágico*, *O planeta Azul*, *Sou diferente* (ambas inéditas no Brasil). Marilene Pereira, em "Literatura infanto-juvenil no pós-independência" (2015) chamou a atenção para o fato de os contos tradicionais serem tema recorrente da matéria produzida para o público infantil, entretanto, Zaida inova essa perspectiva, ao sintonizar as estórias à contemporaneidade ou na atualização de tramas clássicas.

Ainda que a primeira coleção contenha contos que abordem aspectos da cultura cabo-verdiana voltados às tradições das ilhas, com temáticas como a da clássica estória do boi explorado no trapiche a fim de fabricar o grogue, a qual foi retratada no primeiro livro de Literatura Infantil lançado em Cabo Verde (*A história de Blimundo,* 1982), as estórias de Zaida pretendem chamar a atenção das crianças para esses valores da tradição islenha, porém com novas miradas. O reencontro com a oralidade, quando os mais velhos são os fiéis depositários da memória oral, surge já na ilustração da

coleção, retratando a mulher mais velha que se reúne com crianças em círculo na "stera" (esteira), "um tapete, onde as pessoas se sentavam e refletiam sobre as coisas da vida, havendo troca de conhecimentos entre os novos e os mais velhos" (SANCHES, 2010).

Figura 1 – Coleção Stera



As narrativas mais recentes de 2019 afinam-se com a Declaração Universal dos Direitos do Homem inspiradas em vários instrumentos internacionais, como na *Carta Universal dos Direitos Humanos*, na *Declaração Universal*

dos Direitos da Água, nos *Objetivos de Desenvolvimento Sustentável* da agenda das Nações Unidas, e na *Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural.* Elas refletem problemas relacionados com as desigualdades sociais, com o tratamento discriminatório, com a poluição, a desertificação e o desmatamento, entre outros. A coleção foi reconhecida pela Comissão Internacional dos Direitos Humanos, em Cabo Verde, por seu conteúdo pertinente aos direitos humanos. A autora observou, em entrevista à Radiotelevisão Cabo-verdiana-RTC (2022), que as três obras da coleção abordam as três gerações dos direitos humanos, desde os fundamentais (à educação, à saúde e à alimentação), os culturais-econômicos, aos do meio ambiente e direitos coletivos. A matéria informou que trinta crianças ganharam a coleção e, com a premiação da obra, estava previsto o lançamento dos livros nas versões inglesa e francesa.

O fato de o conto ser o gênero preferido para a escrita da Literatura Infantil no arquipélago não é à toa, pois a sua gênese é desconhecida, segundo Massaud Moisés (1999), remontando aos primórdios da própria arte literária. Considerado como um paralelo dos relatos orais presentes na bíblia, no antigo Egito ou na antiguidade clássica (*Odisséia*, *Eneida*, entre outros) assume no século XIX definitivamente

categoria literária escrita, embora considerado como uma espécie de matriz da novela e do romance, apresentando estrutura própria que contém uma só ação: "Tudo sucede como se, na existência das personagens, apenas aquele incidente é que alcançasse densidade [...] o diálogo predomina na trama do conto" (p. 101). Essa evidente relação estreita desse gênero com a oralidade, em Cabo Verde, remonta à estórias dos repertórios africano e luso.

No entrelace entre conto e mito Bernadette Bricout, em *Dicionário de mitos literários,* identificou uma correlação entre esses dois termos, quando o conto "é inseparável de um corpo e de uma voz, da entonação e do ritmo, da mímica e do olhar, do gesto que prolonga a palavra e às vezes a antecipa" (2000, p. 191) e o mito manifesta-se enquanto caráter oral e encantatório, porque não bastaria apenas conhecê-lo, mas saber recitá-lo e até mesmo recriá-lo.

> Como o mito, o conto é originado da memória coletiva e contado por um grande locutor anônimo de contornos indecisos. Como o mito, inscreve-se na tradição. É nela que o contista extrai os motivos da narrativa, ou pelo menos a trama que os organiza, conferindo-lhes um sentido, uma direção. [...] O narrador não é prisioneiro do modelo fixado pela tradição oral; ele apodera-se dele. Da mesma forma que o músico, embora fiel a uma partitura, pode chegar com sua interpretação a um instante

> ímpar, o narrador é uma caixa de ressonância atravessada por uma palavra anônima, vinda de algum lugar longínquo, sepultada em nossa memória, já conhecida, mas que aflora no instante da narração como uma palavra nova. (BRICOUT, 2000, p. 191-192)

Para Arnaldo Rodrigues, em *O papel dos contos tradicionais na identidade do homem cabo-verdiano* (2014), etimologicamente o termo conto remete a computar, significando um relato de episódios ou fatos que caminham para um desfecho. Tanto no Brasil, quanto em Cabo Verde, pode-se pensar no conto popular como o que tem origem na população rural, mas também no embalar das estórias contadas pelas mães a seus filhos e na necessidade humana da transmissão de valores. Devido aos contos populares serem desprovidos de autores, ao serem recontados acabam por recriar e agregar outras versões, que existem em maior número no arquipélago, não só por sua constituição identitária formada por segmentos étnicos variados, mas por essa formação ter marcado de modo diferenciado as nove ilhas habitadas, além do fato dele se abrir a diálogos e a transformar em valor novo o que lhe chega pelos fluxos de passagem.

Assim, é comum nas tradições orais cabo-verdianas serem encontrados traços de culturas exógenas, como a do Senegal,

e endógenas transformadas, como a de Guiné Bissau, síntese de lenta elaboração. Os contos orais introduzidos

> foram recriados de acordo com o contexto sociocultural de cada ilha e, também, de cada contador, oscilando entre a fidelidade e a liberdade criativa [...] como um meio de socialização, dando identidade e significação às respectivas sociedades e culturas, oferecendo um manancial de informações que ajudam a delinear, não só algum dos limites do imaginário colectivo cabo-verdiano, mas também comunicando as suas vivências, sentimentos e símbolos, transmitindo-os verbalmente através das gerações, sistema que, actualmente documentam e enformam o sentir de um povo e sua época. (RODRIGUES, 2014. p. 50-51)

A trajetória da Literatura Infantil escrita, em Cabo Verde, tem como marco a Revista *Claridade*, que a partir de 1936 sistematizou as pesquisas culturais, antropológicas, literárias e históricas sobre o arquipélago. Nessa publicação pioneira, Baltasar Lopes com "Infância" inaugurou a narrativa voltada para o público infantil, no também primeiro romance cabo-verdiano (*Chiquinho*), em forma de pequena narrativa cuja personagem principal é uma criança. Nesse conto fundador são citados dois outros personagens que apreciam contar estórias, Nha Rosa Calita e Nhô Quirino, representantes da palavra falada na tradição africana, como Nei Lopes e Luiz

Antonio Simas desenvolveram em *Filosofias africanas* (2020). Para esses autores, a oralidade não está limitada aos contos e às lendas, nem aos relatos míticos e históricos, por ser "ao mesmo tempo, religião, conhecimento, ciência natural, aprendizado de ofício, história, divertimento e recreação. Baseada na prática e na experiência, ela se relaciona à totalidade do ser humano e, assim, contribui para criar um tipo especial de pessoa [...]" (p. 41).

Na perspectiva, ainda, da literatura para crianças feita em Cabo Verde, a formação da criança também se relaciona à puericultura no sentido etimológico do termo "cultura", vindo do verbo latino *colere* com uma gama de significados apreendidos por Marilena Chauí em *Conformismo e resistência* (1986):

> Cultura era o cultivo e o cuidado com as plantas, os animais e tudo que se relacionava com a terra; donde, agricultura. Por extensão, era usada para referir-se ao cuidado com as crianças e sua educação, para o desenvolvimento de suas qualidades e faculdades naturais; donde, puericultura. O vocábulo estendia-se, ainda, ao cuidado com os deuses; donde, culto. A Cultura, escreve Hanna Arendt, era o cuidado com a terra para torná-la habitável e agradável aos homens, era também o cuidado com os deuses, os ancestrais e seu monumento, ligando-se à memória e, por ser o cuidado com a educação, referia-se ao cultivo do

> espírito. Em latim, *cultura animi* era o espírito cultivado para a verdade e a beleza, inseparáveis da Natureza e do Sagrado. (CHAUÍ, 1986, p. 11)

As estórias contadas na esteira mágica de Zaida, assim, vão além da intenção "pedagógica" de instruir ou de formar valores cívicos – íntimas da cultura islenha e da transmissão – visam preservar valores ancestrais, e a transposição das narrativas orais para a escrita, nas quais circularão no formato da Literatura escrita, é a tentativa de fortalecimento das bases históricas e sociais da cultura cabo-verdiana. Os temas tratados não se intimidam, são denunciadores tanto da opressão sofrida pelos segmentos pobres da população, como devoram os contos de fadas e outras narrativas tradicionais para ambientá-los no solo crioulo. O diálogo transformador ocorre em *Princesa do mês de agosto* e em *A sopa da beleza*, com adaptações de cenários e de personagens para a perspectiva do arquipélago; em *A Greve dos Animais,* há uma paródia e ocorre diálogo crítico com a história oficial sobre a descoberta de Cabo Verde, em *O Reino das Rochas*.

A história da literatura infantil, com gênese no conto e na oralidade, estabelece ligações com a prosa espontânea, guardadas pela memória. Gabriel Moacyr Rodrigues, em "Cavalim de perna quebród ou o mito da terra-longe: da

oralidade à literatura" (2015), identifica como um dos mitos mais divulgados da cultura cabo-verdiana o da Terra Longe, revelado através das cantigas de embalar: "ela não é apenas uma cantiga de uma história do nosso destino. Ela é parte do mito fatídico da partida, que nos acompanhou e nos acompanha, ao longo dos séculos, desde tempos imemoriais da escravatura até ao momento da partida [...]" (p.120). No contraponto Terra Longe/Mamãe-Terra, a segunda surge como o dilema antigo islenho do "ter de partir/querer ficar", presente na primeira estória oral quando a perna quebrada do cavalinho não é empecilho para o "cumprimento do ritual de iniciação ao estranho, à cultura do Outro" (p. 123). Os temas considerados hoje como fraturantes na literatura para as infâncias já circulavam em Cabo Verde, pois a Terra Longe, para além de ser metáfora do desconhecido, pode ser também a da morte:

> Cumpria-se um destino que começara, noutras épocas distantes, com as viagens, nos primeiros séculos da escravatura e dos descobrimentos. Nessas viagens, os homens eram arrancados das suas terras para tomarem parte numa aventura sem igual, 'nessa viagem de ida' para o desconhecido. Muitos avessos aos riscos e perigos, denunciavam essas odisséias. (RODRIGUES, 2015, p. 130)

Ainda que tenham sido publicadas inicialmente por homens – depois de Baltasar Lopes, Teixeira de Sousa lançaria *O dragão e eu* (1945), cuja personagem principal, também um menino, precisou deixar os estudos para trabalhar, Manuel Bonaparte Figueira recolheria *Narrativas e Contos Cabo-verdianos* (1968) em livro do contexto colonial e após a Independência, o Ministério da Educação lançaria no formato de revista infantil o conto tradicional *Chibinho* (1979), – as estórias de contar sempre fluíram naturalmente das bocas femininas. Por isso, a grande presença de escritoras a lançá-las em livros no pós-independência, a partir da ideia de serem as mães ou as professoras que se inspirariam a fazê-lo a partir da experiência de narrá-las aos próprios filhos e filhas, ou a alunos e a alunas: "Em Cabo Verde, aliás, quem tradicional e geralmente, contava ou conta histórias, eram ou são as mulheres" (RODRIGUES, 2014, p. 61).

Apesar de terem sido as vozes femininas as que tradicionalmente desfiam estórias, demorou muito para que as escrevessem e as publicassem. Somente a partir da década de 1980 Orlanda Amarílis publicou *Folha a folha*, com Maria Alberta Menéres (1987) e *Facécias e Peripécias* (1990), quebrando a tradição masculina de quase cinco

décadas. Para Marilene Pereira, o caminho aberto pela escrita feminina na pós-independência estava sintonizado com as políticas daquele momento, que

> tinham a saúde, a educação e a aposta nas crianças, consideradas por Amílcar Cabral, o herói nacional, como as flores da revolução, como eixos principais. Entretanto, a urgência de dar respostas às necessidades básicas do país nos primeiros anos de independência não permitiram, a meu ver, investimentos, por exemplo, na literatura infantil. Isto numa realidade em que as publicações de um livro infantil, ainda hoje, são um problema porque são caras para a realidade nacional.
>
> [...]
>
> Entretanto, considero que, num país que tem uma literatura para adultos reconhecida internacionalmente, a literatura para crianças é vista ainda como um produto menor. Sinal disso é que das editoras privadas existentes, nenhuma tem apostado também no público infantil. Aqui há que registrar algumas experiências do passado que surgiram com este fim, mas cuja aposta não passou da primeira edição. Assim, a literatura infantil tem sobrevivido na dependência de apoios oficiais, mais particularmente do Instituto do Livro e da Biblioteca Nacional e do Centro Cultural Português, Instituto Camões, que tem mesmo, como já foi referido, uma coleção infantil cabo-verdiana. (2015, p. 197-200)

Originária da população rural, como já observei, o seu surgimento ocorreu em espaços carentes, sem recursos

básicos como energia elétrica ou moradias com mínimas condições de salubridade, nos ambientes

> em que o cair da noite traz consigo um manto de escuridão que a tudo esconde e cobre, com os receios, os medos e os temores que são próprios dessas situações, a criança que nós todos fomos um dia, e um dia teremos também que criar e transmitir os valores que recebemos, se reúne à volta de uma pessoa adulta que vai povoando a sua imaginação com estórias de encantar. Estórias que encontram suas raízes profundas no continente negro e europeu, donde todos somos originários, e onde a tradição oral, a arte de transmitir os conhecimentos de um povo se transmitem de geração em geração. (RODRIGUES, 2014, p. 32-33)

Arnaldo Rodrigues (2014) lembra o fato de que apesar de cada ilha cabo-verdiana se confinar dentro das suas fronteiras geográficas com características próprias, elas possuem elementos identitários comuns, como a grande capacidade da memória coletiva na qual foram conservados costumes, filosofias e tradições. A literatura é a guardiã e a transmissora atual dessa riqueza: “Conhecedores em profundidade de problemas e histórias locais que, segundo o costume, eram transmitidos oralmente, muitos dos anciãos são portadores de preciosas informações, cuja pesquisa e registros se impõe” (p. 58), apesar de ser “no crioulo que

todos nós nos sentimos mais à-vontade para expressar os nossos sentimentos e as nossas mais profundas emoções. Mesmo os nossos pensamentos são processados em crioulo que é a nossa língua materna" (p. 60). A propósito, Marilene Pereira, que também é escritora de livros infantis em Cabo Verde, afirma: "a minha opção num país que vive embalado pela música foi escrever estórias como se elas fossem letras de música, para ficarem mais fáceis de fixar e depois serem recontadas" (2015, p. 202).

Mário Lúcio Sousa observou ter sido na Ribeira Grande de Santiago, ilha na qual a autora Zaida Sanches nasceu, que surgiram as palavras "crioulo" e "griot", "ambas da condição do escravo doméstico chamado 'criado' ou 'criód', como ainda se diz na Ilha da Madeira e nas Ilhas de Barlavento de Cabo Verde. O crioulo vira sinónimo do nascido aqui, metáfora do homem do mundo novo" (2016, p. 51). A sociedade cabo-verdiana de base crioula transforma o que lhe chega em algo novo, como ocorre com esses contos de "stera".

Para o estudioso Arnaldo Rodrigues (2014), os contos tradicionais ou "estórias", são narrativas de pequenas dimensões que remontam a uma civilização milenar cuja composição pode ser sintetizada como contendo

personagens cujas ações se desenvolvam tanto em contextos insólitos, quanto no dia-a-dia islenho que retrata a vivência e a experiência humana do cotidiano. No caso concreto de Cabo Verde

> os contos tradicionais - contados, sobretudo, à boca da noite, serviam de recurso para entretenimento, passatempo e ocupação dos tempos livres dos nossos jovens, velhos e crianças que os apreciavam não só pela sua natureza lúdico-fantástica, mas também pelo seu pendor pedagógico e as lições de moral subjacentes a cada um deles - como aliás dilucidado nas obras Chiquinho, de Baltasar Lopes, e Ilha Fantástica, de Germano Almeida, dois exímios escritores cabo-verdianos, onde são mencionados Nha Rosa Calita e Nhô Quirino como grandes contadores de estórias, as quais, no dizer dos seus ouvintes, continham ensinamentos cheios de lições de moral e valores que abriam entendimento às coisas da vida. Deste modo, dentre as várias tradições orais cabo-verdianas, encontraremos nos contos tradicionais, um material importante na formação da identidade do homem cabo-verdiano, sem obliterar o preponderante papel dos contadores, recitadores ou "botadores" de estórias na descrição e dramatização de todos os elementos que as envolvem, enfatizando os exórdios, "feresimentus" e a bendita moral da estória mui ansiosamente aguardada pelos ouvintes, como toque final que determina o triunfo do bem sobre o mal. (RODRIGUES, 2014, p. 61)

Em pesquisa realizada em escolas de Cabo Verde para verificar a circulação da Literatura infantil, Juliana Tavares (2010) observou a presença dos livros de autores e autoras do arquipélago, bem como das histórias tradicionais, entretanto as leituras não eram comuns nas casas das/dos estudantes, porque de acordo com aqueles responsáveis, "elas ficavam 'presas' à televisão e aos jogos e já não querem saber de ouvir ou ler histórias. A este respeito, será importante procurar alianças entre os novos meios e as velhas tradições" (TAVARES, 2010, p. 34). Zaida Sanches, em entrevista a essa pesquisadora, observou que "esta vertente da literatura em Cabo Verde, não representa muito em termos da produção geral de livros. Ainda são muito poucos os autores nacionais que se dedicam a escrever para crianças" (TAVARES, 2010, p. 37), mas como afirmou Dirce Côrtes Riedel: "A literatura mostra que a escola muitas vezes não é o templo do saber. Aprende-se mais na escola paralela, nas férias, no lazer" (2009, p. 246). Com efeito, se as estórias não entram nos livros e nas escolas das ilhas, elas estão presentes na memória de adultos, adultas, velhos e velhas os/as quais, acionados/acionadas, sempre poderão contá-las. Por isso a importância da literatura de Zaida, voltada exclusivamente a formar o gosto, nas crianças islenhas, pelas estórias escritas baseadas na cultura oral.

Realizando um rápido percurso (VARELA, 2016) pela Literatura infantil de autoria cabo-verdiana nas duas décadas imediatamente após a Independência do arquipélago (05/07/1975), teremos os seguintes lançamentos em ordem cronológica: *Cabo Verde visto pelas crianças* (1980), publicado em Lisboa, composto por textos, frases e poemas de crianças para álbum comemorativo do V Aniversário da Independência. O primeiro livro para crianças e jovens publicado em Mindelo (como já observei) foi *A História de Blimundo,* de Leão Lopes (1982). É interessante notar as inúmeras versões para esse conto, como verificou Norma Sueli Rosa Lima em "Estórias do Boi Blimundo, de Cabo Verde: Liberdade e Diversidade":

> A narrativa do boi Blimundo, uma das mais conhecidas de Cabo Verde, tanto foi publicada em livros com diferentes versões como está presente na música, nas artes cênicas e cinematográficas. Recolhida na Ilha de Santo Antão e editada pela primeira vez em 1982 por Leão Lopes, descrevia a personagem principal como um animal escravizado no trapiche a fazer grogue para o rei; Blimundo consegue fugir, mas é atraído de volta através de uma armadilha (a promessa de casar com uma vaquinha da praia embala o seu sonho ao som do cavaquinho, em evidência ao caráter musical do cabo-verdiano), sendo morto. (LIMA, 2021, p. 58)

Somente quase dez anos depois desse lançamento de Leão Lopes, haveria em Praia, *Canções Infantis,* de Margarida Brito, possivelmente em 1991. A seguir, outro título, editado em Portugal, é o de Luísa Queirós, *As Ilhas da Outra Face da Lua.* Em 1995, é a vez de *Aventuras de Chibim e Tilobo- 1- A família do CHIBIM, de* Jorge Octávio Soares Silva, publicado em Praia. No ano posterior, *Histórias que eu contei e Poemas*, de Mizé Costa, de 1996, pelo Instituto Cabo-verdiano do Livro e do Disco. Fátima Bettencourt, em 1997, traz o seu *A Cruz de Rufino,* em parceria com o Centro Cultural Português. A partir do ano seguinte, os lançamentos passam a ter maior regularidade, embora ainda sejam poucas as obras desse gênero a circularem no arquipélago (e ainda mais raros sejam os livros de Literatura infantil cabo-verdiana no Brasil).

São de 1998: *A estrelinha Tlim Tlim*, de Dina Salústio (em coautoria com Marilene Pereira) pelo Instituto Camões, Centro Cultural Português, Praia-Mindelo; *Vamos Conhecer Cabo Verde*, de João Lopes Filho, pela Embaixada da República de Cabo Verde em Angola e *SAARACI o último gafanhoto do deserto***,** de Luísa Queirós, pelo Instituto Camões/Centro Cultural Português Praia, Mindelo. Em 1999, houve duas publicações de Óscar Alves: *A Fuga - estória em banda*

desenha, Editora: Cáritas - S. Vicente e *O namoro - estória em banda desenhada,* Editora Geração Nova, São Vicente.

Segundo João Lopes Filho em *Contribuição para o estudo da cultura cabo-verdiana* (1983), não passa despercebido por ninguém que após a saída de um jugo colonizador, os povos necessitem reafirmar a sua identidade nacional, por isso a publicação de contos oriundos da tradição oral na tentativa de uma sistematização dos elementos definidores das bases da cultura cabo-verdiana, sendo relevantes na sua definição "a psicologia comportamentalista do povo e a fenomenologia do seus simbólico, aspectos que no caso cabo-verdiano são igualmente complexos" (p. 31).

A coleção *Stera*, como já afirmei, objetiva retratar aspectos da história de Cabo Verde e de seus costumes, entretanto redimensionando essas temáticas para construções estéticas que valorizem a imaginação da criança leitora através de ilustrações e de reconfigurações. *O Reino das Rochas*, ilustrado por Anderson Fernandes – há de se frisar a escassez de ilustradores de livros infantis no arquipélago, segundo Marilene Pereira (2015) –, constrói a maioria das personagens como crioulas ao narrar a descoberta de Cabo Verde, trazendo para a cena principal a composição da ilha nascida da irrupção de um vulcão. Com a chegada

do colonizador português Diogo Gomes há a ruptura da harmonia com a natureza, com a fragilização da antiga crença na força da pedra e de suas montanhas na presença da Rainha Pedrosa:

> Pedrosa protegia os moradores e realizava seus desejos sempre que pediam. A Rainha Pedrosa estava sempre bem informada sobre o que se passava na cidade das Pedras. As pedras acompanhavam a vida de toda a gene e contavam tudo à rainha através de vibrações. Os habitantes ficavam curiosos porque não percebiam essa linguagem. Admiravam as rochas pela forma discreta como falavam. (SANCHES, 2009, p. 13)

É o mar que restituíra o respeito à Rainha, depois de ela passar a ser desprezada pela população por não ter evitado um menino de se afogar. O enfraquecimento das crenças ancestrais, assim, é dissipado pelo elo harmonioso estabelecido entre os elementos da natureza e os homens, uma constante, aliás, nas quatro publicações de Zaida.

O conto *A sopa da beleza,* ilustrado por Dudu Rodrigues (artista plástico e ativista sociocultural), retoma o que Mário Lúcio Souza (2016) define como rico arcabouço da cultura oral preservada nas ilhas, quando o elogio à beleza dos recém-nascidos “daria azar” (SANCHES, 2009, p. 7). Após perceber o abatimento dos filhos, depois de receberem elogios de um viajante que não era da aldeia, a

mãe recorre à ajuda da fada madrinha: "- O que faço para que fiquem com a pele radiosa? - Tem que beber muita água e comer pelo menos duas frutas por dia, Banana, papaia, manga, laranja, abacate, maçã, uva, pinha, etc" (SANCHES, 2009, p.18). Como não gostaram desses alimentos, a fada sugeriu que ela os preparasse em uma sopa com feijão ou grão, cebola, batata, alho, folha de beterraba, espinafre ou couve, e que explicasse aos filhos o motivo de tomá-la. "Então, os meninos perceberam a importância dos alimentos nas nossas vidas" (SANCHES, 2009, p. 24) porque a varinha de condão crioula faz nascer nos pratos das crianças o alimento.

Figura 2 – *A sopa da beleza*

Há uma brincadeira irônica interessante com as poções mágicas clássicas dos livros de encantamento, quando na verdade o feitiço não estaria no mundo do maravilhoso ou do sobrenatural, mas na magia de uma alimentação saudável em Cabo Verde, no qual, em recente matéria publicada pelas Nações Unidas, 32% da sua população está privada: "O número de pessoas afetadas pelas crises de alimento e de nutrição em Cabo Verde atingiu uma alta recorde neste mês de junho, com 181 mil mulheres, homens e crianças" (2022). O direito à alimentação básica é o tema principal desse conto, considerando beleza um critério de saúde e não de estética guiada por conceito hegemônico do qual as populações negras, indígenas e mestiças foram afastadas.

A princesa do mês de agosto, também ilustrado por Dudu Rodrigues, inicia a narração com a festa do Dia do município de Praia, que passou a ser celebrada depois da Independência, quando "um grupo de jovens envolveu-se num confronto com tropas portuguesas, ao se manifestarem pela independência nacional" (2019). É uma estória baseada em crença da Ilha de São Tiago sobre o mau agouro do mês de agosto, porém a autora o desloca para um espaço de recepção positiva, no qual agosto representava a estação do ano do sol e das férias, para, desse modo, propor outra possibilidade de interpretação para conceitos antigos da

metrópole, que teriam sido absorvidos pela cultura cabo-verdiana. Além disso, as imagens do rei, da rainha e do príncipe não seguem estereótipos de personagens brancos e apesar de o contexto ser o de um reino, ele se insere mais na esfera da realeza moura, quebrando a hegemonia:

> A clássica rima "agosto é o mês do desgosto" surgiu em Portugal, durante a época dos descobrimentos. Originalmente, a expressão era "casar em agosto traz desgosto", pois as caravelas costumavam partir para o Novo Mundo nessa época. Aí, quem se casava em agosto acabava nem fazendo lua-de-mel e as noivas corriam o risco de tornarem-se viúvas antes mesmo de aproveitar a fase inicial do casamento. (WARKEN, 2020)

Figura 3 - *A princesa do mês de agosto*

Zaida Sanches traz o tema do conto de fadas totalmente adaptado para a atmosfera cabo-verdiana, inclusive ao desfazer a ideia portuguesa de agosto como mês de desgosto para o casamento, pois transpostos para a terra das "Quatro Estações", os noivos passam a adorá-lo e nele se casam.

A greve dos animais é uma paródia de *A revolução dos bichos*, de George Orwell, mas é, sobretudo, um diálogo com a primeira obra de literatura infanto juvenil publicada em Cabo Verde, em 1982 (já mencionado anteriormente). Esse, como todos os outros contos da autora aqui analisados, objetivam um encontro com a identidade cabo-verdiana, na desconstrução de temáticas europeias ou na releitura de antigos temas identitários. Por isso, há a transposição da estória de Blimundo para o espaço da "Ilha Colorida", na qual o boi, o cavalo e o burro eram explorados, sendo privados de seus direitos animais. A imagem do boi no trapiche também esteve presente na revista *Claridade*, e nem poderia ser diferente, pois aquela publicação é a que inaugura o olhar para a riqueza cultural de Cabo Verde:

> [...] na Claridade número 1 há o poema "Almanjarra", de Osvaldo Alcântara (pseudônimo poético de Baltasar Lopes), no qual a personagem Nhô Joca, a fim de seduzir "as crioulinhas cor de tâmara", lhes conta "causos". Para Maninha, "que roda a pá do mel/ na chieira dos tachos pontando", ele

> afirma que irá contar uma "história divertida" do boi-douro, enquanto no mesmo cenário outros bois estão escravizados, obrigados a produzir melaço. (LIMA, 2021, p. 60)

Ao se tornar o líder da greve, o boi assume um protagonismo que o faz ir ao encontro do próprio lugar inaugural, tanto da primeira estória oral publicada em livro, tanto quanto a que recebeu maior número de interpretações. É o boi que convence os outros animais a diminuírem suas produções, o que trará como consequência serem punidos com a falta de alimentação.

> Os animais ficaram descontentes com mais essa violação de seus Direitos, reuniram todos os animais da floresta para organizarem uma greve. A eles se juntaram a galinha, a vaca e a cabra. A galinha passou a pôr os ovos no meio do mato para que o homem não visse. A vaca e a cabra deixaram de dar leite.
>
> [...]
>
> Revoltado com o comportamento desses animais, o homem passou a atirar-lhes pedra e a tratá-los muito mal a ver se suspenderiam a greve.
>
> Desesperados, esses animais pediram ajuda á natureza, que é a mãe da justiça, do equilíbrio e da harmonia.
>
> - Mãe natureza faz qualquer coisa para nos livrar do trabalho duro! (SANCHES, 2009, p. 13-16)

Figura 4 - *A greve dos animais*

A fim de auxiliá-los, a Natureza fez a chuva cessar para que os homens compreendessem que deveriam respeitar os outros seres vivos, pois a desunião com ela (alertada constantemente nessa série de livros) trouxe como consequência para a humanidade o desemprego e a miséria. Com tais consequências, os homens gananciosos voltaram atrás e deixaram de explorar os animais, os quais a partir desse dia passaram a viver livres.

Os quatro livros de Zaida Sanches analisados mais do que se configurarem como leitura indispensável para as crianças

de Cabo Verde, representam riqueza cultural para toda a humanidade, na medida em que, na qualidade simbólica de fiandeira, tem-se na autora a representação do feminino em seu cotidiano, verdadeira guardiã do baú de memórias tecidas na esteira encantada.

Referências

BRICOUT, Bernadette. Conto e mito. *In*: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekind. 3 ed., Rio de Janeiro: José Olympio, p. 191-199, 2000.

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência*: aspectos da cultura popular no Brasil. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

LIMA, Norma Sueli Rosa. Estórias do Boi Blimundo, de Cabo Verde: Liberdade e Diversidade. *Mulemba*. Rio de Janeiro: UFRJ, v. 13, n. 24, p.57-72, jan./jun. 2021.

LOPES FILHO, João. *Contribuição para o estudo da cultura cabo-verdiana*. Lisboa: Ulmeiro, 1983.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. *Filosofias africanas*: uma introdução. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 14. ed., São Paulo: Cultrix, 1999.

PEREIRA, Marilene. Literatura infanto-juvenil no Pós-independência. *In*: GOMES, Simone Caputo (Org.) *Contravento, pedra-a-pedra*: conferências do I Seminário Internacional de Estudos Cabo-verdianos (2008). Praia: Biblioteca Nacional, p. 193-203, 2015.

RTC. *Colecção Direitos Humanos, Ambiente e Diversidade de Zaida Sanches reconhecida pela CIDH em Cabo Verde*. Sapo, 16 nov., 2020. Disponível em: https://www.sapo.pt/video/zVbgZp5g0KSdInb74rF5. Acesso em: 2. Jul. 2022.

RODRIGUES, Gabriel Moacy. Cavalim de perna quebród ou o mito da Terra-Longe: da oralidade à literatura. *In*: GOMES, Simone Caputo (Org.). *Contravento, pedra-a-pedra*: conferências do I Seminário Internacional de Estudos Cabo-verdianos (2008). Praia: Biblioteca Nacional, p. 119-132, 2015.

TAVARES, Juliana de Carvalho Frederico. *A importância da literatura infantil na educação de infância*. 2010. (Monografia) - Universidade de Cabo Verde, 2010. Disponível em: http://www.portaldoconhecimento.gov.cv/bitstream/10961/2131/1/monografia.pdf. Acesso: 5 jul. 2022.

VARELA, Dai. *Lista completa dos livros para infância de Cabo Verde.* 31 jul., 2016. Disponível em: http://daivarela.blogspot.com/2016/07/lista-completa-dos-livros-para-infancia.html. Acesso em: 20 jun. 2022.

WARKEN, Júlia. Por que agosto é considerado o mês do desgosto?. *Revista Claudia*. 15 jan., 2020. Disponível em: https://claudia.abril.com.br/cultura/por-que-agosto-e-considerado-o-mes-do-desgosto/. Acesso em: 26 jul. 2022.

Norma Sueli Rosa Lima

Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense – UFF, 2000.

Professora Adjunta da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ.

Líder do Grupo de Pesquisa UERJ CNPq Brasil Cabo Verde: Literatura, Ensino e História.

E-mail: norma.lima@uerj.br.

Lattes: http://lattes.cnpq.br/9454267569832156.

ORCID iD: https://orcid.org/0000-0001-6140-2597.

DOI: http://dx.doi.org/10.12957/seminal.2022.69453

O LUGAR DA MEMÓRIA EM TRÊS CONTOS DA LITERATURA INFANTOJUVENIL GUINEENSE CONTEMPORÂNEA: ENTRELAÇAMENTO ENTRE HISTÓRIA, LITERATURA E MEMÓRIA NA OBRA *A HISTÓRIA QUE MINHA MÃE NÃO ME CONTOU E OUTRAS HISTÓRIAS DA GUINÉ-BISSAU* (2019), DE ELISEU BANORI

Rayron Lennon Costa Sousa
Claudia Letícia Gonçalves Moraes
Diogenes Buenos Aires Carvalho

Resumo: A literatura infantojuvenil guineense contemporânea é construída a partir do entrelaçamento entre História e Literatura, tendo como fio condutor a memória, cujas personagens, entre crianças, adultos e idosos, habitam os desvios e as margens. Nesse sentido, considerando as avenidas identitárias e o universo dessa produção literária, compreendemos que os movimentos de crítica e análise contemporâneas devem encabeçar o exercício de criar contranarrativas, na possibilidade de trazerem à tona uma Guiné-Bissau com suas dinâmicas e pluralidades, além da necessidade de incentivar a autoria, circulação e leitura de sua literatura, na direção do que projetou e realizou Amílcar Cabral enquanto projeto literário de nacionalização do país. Assim, entendendo a obra literária como porta-voz de uma consciência e de uma identidade coletiva, objetivamos identificar as relações entre História, Literatura e Memória na obra *A história que minha mãe não me contou e outras histórias da Guiné-Bissau*, entrecruzando autoria, pretagonismos e temáticas, considerando os diálogos e intersecções no âmbito da produção literária infantojuvenil guineense contemporânea. Enquanto metodologia, a pesquisa é básica, de natureza qualitativa, caracterizada como análise-crítica, precedida de revisão bibliográfica, tendo como corpus de análise a obra *A história que minha mãe não me contou e outras histórias da Guiné-Bissau,* publicada em 2019, de autoria do guineense Eliseu Banori. Como aporte teórico, recorremos às discussões de Augel (2007), Spivak (2010), Moraes e Sousa (2018), Leite (2016), Lukács (1970) etc. Intentamos contribuir para as discussões sobre as Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, especificamente

a de Guiné-Bissau, no que compete ao gênero infantojuvenil e como essa produção literária contribui para a (re)construção de uma nação, retomando as memórias a partir do entrecruzamento e diálogos entre Literatura e História.
Palavras-chave: Guiné-Bissau. Literatura Infantojuvenil Contemporânea. História. Memória. Eliseu Banori.

Abstract: Contemporary Guinean children's literature is built from the intertwining between History and Literature, having memory as a guiding thread, whose characters, among children, adults and the elderly, inhabit the deviations and the margins. In this sense, considering the avenues of identity and the universe of this literary production, we understand that the movements of contemporary criticism and analysis must lead the exercise of creating counter-narratives, in the possibility of bringing to light a Guinea-Bissau with its dynamics and pluralities, in addition to the need to encourage the authorship, circulation and reading of his literature, in the direction of what Amílcar Cabral designed and realized as a literary project for the nationalization of the country. Thus, understanding the literary work as a spokesperson for a conscience and a collective identity, we aim to identify the relations between History, Literature and Memory in the work *The story that my mother didn't tell me and other stories from Guinea-Bissau*, intertwining authorship, pretogonisms and themes, considering the dialogues and intersections within the scope of contemporary Guinean children's literary production. As a methodology, the research is basic, qualitative in nature, characterized as a critical analysis, preceded by a bibliographic review, having as a corpus of analysis the work *The story my mother didn't tell me and other stories from Guinea-Bissau*, published in 2019, by the Guinean Eliseu Banori. As a theoretical contribution, we use the discussions of Augel (2007), Spivak (2010), Moraes and Sousa (2018), Leite (2016), Lukács (1970) etc. We intend to contribute to the discussions on African Literatures in Portuguese Language, specifically that of Guinea-Bissau, in what concerns the children's genre and how this literary production contributes to the (re)construction of a nation, recovering memories from the intersection and Dialogues between Literature and History.
Keywords: Guinea-Bissau. Contemporary Children's Literature. History. Memory. Eliseu Banori.

Introdução

A poesia está no meu povo quando transforma o sangue derramado em balas e flores em balas para o inimigo e em flores para as crianças. A poesia está na vida porque a vida é luta!

Vasco Cabral em A luta é a minha primavera (1981)

A epígrafe do guineense Vasco Cabral que inicia nossa discussão tem a capacidade de nos deslocar e nos encorajar para um trabalho que vai além da pura análise e crítica literária: faz-nos ler a literatura de Guiné-Bissau entrelaçando o campo literário com o campo histórico, por meio das memórias de guerra, mortes, disputas, rupturas e atrasos causados pelos anos cruéis de colonização e exploração, e mesmo depois em seu contexto pós-colonial. Quando o escritor poeticamente motiva "[...] A poesia está na vida porque a vida é luta!", demarca não só a Guiné que se ergue, apesar de todos os amálgamas resultantes da colonização, mas coloca o literário numa posição estratégica de (re) construção de uma identidade nacional a partir de suas próprias dinâmicas.

Na tentativa de se compreender as inscrições autorais a partir da noção de lugar de fala, seguindo a orientação teórica da indiana Gayatri Spivak, em *Pode o subalterno falar?* (2010), é importante inferir neste contexto que Guiné-Bissau foi durante muito tempo um centro de comércio escravo subalternizado por Portugal, o que acabou

acarretando diversos atrasos, dentre eles, a insuficiência de leitores, uma vez que escolas eram destinadas somente às classes dominantes. A crítica guineense Moema Parente Augel (2007, s.p.), apresenta esse país sob diversas faces:

> Um país comum a superfície de apenas 28 mil quilómetros quadrados e uma população de cerca de um milhão e meio de habitantes - essa é a república da Guiné-Bissau, uma das dez nações mais pobres do mundo, que emergiu do colonialismo com uma taxa de analfabetismo de quase 100% e uma complexidade étnica e linguística que ajuda a travar qualquer projeto de coesão nacional. Com uma taxa de analfabetismo que está atualmente ao redor de 60% e uma rede escolar em estado precário, é um país que não conta até hoje com nenhuma livraria e dispõe apenas de uma editora privada, além de uma fundação que, mantida por cooperação sueca, edita livros didáticos. Um país cujo idioma oficial, o português, não é uma língua corrente, já que é falado por menos de dez porcento de uma população, que está dividida em pelo menos 27 línguas étnicas. Se há um idioma majoritário, esse é o crioulo, ou língua guineense, que é falado por aqueles que vivem na capital e nos centros urbanos, embora conservem a língua autóctone, da própria etnia, como o principal veículo de comunicação. Por isso, o crioulo é visto com ressentimento por parte daqueles que não o falam, pois é usado apenas por uma sociedade cujos membros, geralmente, cristãos, são mais escolarizados, mais ocidentalizados e assimilados aos

> hábitos introduzidos pelo poder colonial. E que sempre foram ligados à estrutura estatal e dominamos postos-chavesdo governo.

O poder da linguagem, seguindo a discussão da autora, não se refere somente à língua em si, mas a linguagem como produto e resultado de todo um aglomerado de uma instituição mediada pelos valores culturais, na qual o afrodescendente só tem voz quando abdica de sua identidade étnica e passa a falar a partir da lógica do branco, como nos orienta Spivak (2010), quando discorre sobre o intelectual benevolente, via de regra, o branco, que concede o "direito de falar" ao subalterno, mas um direito que parte do agenciamento deste intelectual paternalista branco, já que somente ele tem o direito de enunciar as demandas do subalterno. A título de ilustração, recorremos à Odete Semedo, representante da nova geração de poetas cuja literatura busca reconstruir uma Guiné esquecida e frágil, pois no prefácio de sua obra *Entre o Ser e o Amar*, publicado em 1996, escreve que "A nossa relação com a vida, o espaço em que esta relação decorre, tudo e todos quantos, em interação conosco, aí vivem, passam e deixa rastos, acaba, por ser a nossa poesia, o nosso desabafo, triste ou alegre" (SEMEDO, 1996, p. 7). A escritora parte do pressuposto da vivência coletiva, remontando às memórias traumáticas ou

alegres, que cintilam rumo à própria existência como poesia, suavizada, amena, viva.

> [...] O espelho da dor de um povo e de tanto quantos se virem nele e através dele a silhueta do próprio destino. Deixarei que nele corram todas as lágrimas que não puderam ser choradas. As chagas mal saradas abrirei com o meu bisturi deixando correr todo o pus para que todos possam ver a real podridão e o verdadeiro fingimento. (SEMEDO, 2007,p. 13-14)

Odete Semedo abre as portas de sua escrita submersa em sangue, negligências e de um destino traçado pela guerra, mostrando ao mundo a real "podridão e o verdadeiro fingimento". Mostra-nos que, por trás de toda guerra, há um processo de apaziguamento. Uma tentativa de dizer que os impactos foram os menores possíveis. Eis o lugar da escrita no rompimento do fingimento a partir de uma literatura comprometida com o chão nacional. Nessa direção, Homi Bhabha, em *O Local da Cultura* (2010, p. 23), enfatiza que as perspectivas de sujeitos(as) negros(as) implicam uma desobediência epistêmica que ratifica as ações transversais de "[...] viver para além das fronteiras dos nossos tempos". É partindo dessa noção, considerando as avenidas identitárias e o universo da literatura guineense contemporânea, que os movimentos de crítica e análise contemporâneas devem

encabeçar o exercício de contranarrativas, na possibilidade de trazerem à tona uma Guiné-Bissau com suas dinâmicas e pluralidades, bem como da necessidade de incentivar a autoria, circulação e leitura de sua literatura, pois

> [o] pertencimento [e a] compartilha da história comum, com seus mitos, crenças e tradições, ancorada no momento fundador da nacionalidade foi o libertar-se do jugo colonial [...] os escritores em seu papel de bardos, reflexos e porta-vozes de uma consciência e de uma identidade coletiva. (AUGEL, 2007, p. 40)

Na esteira dessas especificidades e de nosso delineamento, entendendo a obra literária como porta-voz de uma consciência e de uma identidade coletiva, objetivamos identificar as relações entre História, Literatura e Memória na obra *A história que minha mãe não me contou e outras histórias da Guiné-Bissau*, partindo de um fio condutor entrecruzando autoria, pretagonismos e temáticas, considerando os diálogos e intersecções no âmbito da produção literária infantojuvenil guineense contemporânea.

Enquanto metodologia, a pesquisa é básica, de natureza qualitativa, caracterizada como análise-crítica, precedida de revisão bibliográfica, tendo como corpus de análise a obra *A história que minha mãe não me contou e outras histórias da Guiné-Bissau,* publicada em 2019, de autoria do guineense

Eliseu Banori (Eliseu José Pereira de Ié), a partir de três contos, a saber: *A história que minha mãe não me contou*; *25 de dezembro* e *Cachorro Faminto*.

Como aporte teórico, recorremos às discussões de Augel (2007), Spivak (2010), Moraes e Sousa (2018), Leite (2016), Lukács (1970), Bernardino-Costa *et al* (2019), Halbwachs (2014), entre outros. Intentamos, com a referida análise, contribuir para as discussões sobre as Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, especificamente a de Guiné-Bissau, no que compete ao gênero infanto-juvenil e como essa produção literária contribui para a (re)construção de uma nação, retomando as memórias a partir do entrecruzamento e diálogos entre Literatura e História.

Intersecções entre Literatura, História e Memória

As relações entre Literatura e História nunca fizeram tanto sentido como na contemporaneidade, fato este que se dá quando "desmarginalizamos" locais de fala, entre cidades e periferias; cujos sujeitos socialmente à margem habitam os desvios citadinos e se deslocam, agora, para o centro da narrativa guineense contemporânea, num processo de autonomia da gênese literária, como bem fez a escritora Guineense Odete Semedo, e, num processo espiral e precursor, continua traçando sua escrita literária.

Tal deslocamento se dá lentamente porque existe, junto à memória coletiva social, uma espécie de "manual" contendo *o que* e *quem* deve ser lido, corroborando para a perpetuação do pseudo cânone branco, elitista, masculino e heterossexual, ou ainda para ocultar situações político-sociais que envolvem diretamente o contingenciamento dos locais de fala, cabendo, nesse recorte, a discussão da indiana Gayatri Spivak, em *Pode o subalterno falar?* (2010).

A memória é um fio condutor entre a Literatura e a História, porém um campo minado, pois no movimento de questionamentos das identidades e dos lugares de pertencimento e enunciação, o diálogo entre história e memória é uma das características centrais das narrativas africanas, que são enraizadas nas experiências da colonização e nos amálgamas sociais oriundos das ausências do estado para com essas populações. Destarte, esse tensionamento se amplia nos apagamentos das produções, em razão do mercado editorial e pelo discurso homogêneo que, contemporaneamente, é problematizado e refutado pelos subalternos. Essa literatura é circunscrita como poéticas que subvertem as noções e as formas literárias canônicas, pois através de sua força, singularidades e diversidades, trazem para o plano poético a experiência de si e de seus

antepassados deixados às margens, tanto no plano territorial quanto no simbólico e do individual para o coletivo.

Considerando a memória enquanto resultado da atividade pelo/do texto literário, para Bosi (2015, p. 11), a experiência dos artistas e seu testemunho dizem, em geral, que a arte não é uma atividade que nasce da força de vontade. Esta vem depois. A arte teria a ver primariamente com as potências do conhecimento: a intuição, a imaginação, a percepção e a memória. Todos estes universos refletem horizontes e possibilitam que o sujeito leitor se perceba no mundo e passe a interagir com este de forma mais autônoma e crítica ao passo que vai lendo e se percebendo dialeticamente. Lukács (1970, p. 240-241) acrescenta que:

> [...] a obra de arte é algo particular, mas de um duplo ponto de vista. Por um lado, cria um "mundo próprio", em si concluído. Por outro, naturalmente, age num sentido análogo: assim como o caráter particular da obra agia sobre o processo criador, sobre a personalidadedo criador, transformando-a, assim também, quando de sua eficácia, ela deve influenciar do mesmo modo aquele que a recebe. Dado que – objetivamente – as individualidades das obras em si concluídas, auto-suficientes, não são mundos entre si separados definitiva e solipsisticamente, mas que remetem, ao contrário, precisamente por esta sua autonomia, à realidade que refletem em comum, a mais

> intensa eficácia por um destes "mundos próprios" e particulares não deve – subjetivamente – consolidar quem o recebe em sua mera particularidade, mas ampliar seus horizontes, colocá-lo em relações mais estreitas e ricas com a realidade.

Na acepção do que pode a literatura, segundo Lukács, a obra literária age no leitor de uma forma particular, ou como discorre Candido (2011), ela humaniza, torna as coisas compreensíveis, ampliando os horizontes dos receptores na experiência literária. A título de ilustração, no romance *Kikia Matcho*, publicado em 1997, Filinto de Barrosse utiliza da memória, num processo de revisão do tempo passado, colocando no centro da narrativa o subalterno, esse ser historicamente excluído. Nessa dimensão, acrescentamos que esses sujeitos de enunciação narram histórias e trajetórias ficcionais, autobiográficas e autoficcionais do lado de fora do cânone, inspiradas e desenhadas em suas margens, por sujeitos(as) silenciados(as) pela hegemonia ocidental em virtude de suas identidades e por não terem tido seus lugares de enunciação validados pelo colonizador – localização étnica, sexual, racial, de classe e de gênero.

Concebendo a literatura como uma prática social de desobediência à matriz hegemônica e em diálogo com a história, ambas mergulhadas na memória, segundo Zilá Bernd

(1988, p. 43), essa produção "[...] trafega na contracorrente [...]". Nesse bojo, Ana Mafalda Leite, em artigo intitulado *Perspectivas teóricas e críticas nas literaturas africanas & a perspectiva pós-colonial* (2016, p. 143) enfatiza que:

> [...] essa atitude fundamenta-se num discurso que aponta para o nativismo, para o dentro, para a diferença, para uma dimensão fundamentalmente social e comunitária, para um julgamento de autoridade interno, por vezes adquirindo mesmo um cariz policial e purgatório, enquanto a primeira posição alerta para a dimensão universal, a subjetividade, o esteticismo, a paridade de julgamento crítico sobre o literário, independentemente, da origem geográfica e continental.

A literatura, neste recorte, pois, tem o seu lastro crítico como índice de ausência da realidade (da desumanização das relações humanas em suas várias faces). Em outras palavras, ela mostra o que a realidade não é, a ausência e negatividade na experiência humana, do passado, bem como seus ecos no presente. Portanto, a literatura e as artes, de modo geral, são uma potência do conhecimento ao registrar poetica e artisticamente a relação entre a forma e os processos sociais. A forma é autônoma, sim, mas jamais apartada no reino puro e descolado do real, se materializando na ambivalência desses universos.

Daí, realidade e ficção se entrelaçam como resultado de todo um processo submerso nas experiências vivenciais do ser e estar colonizado. História, literatura, sociologia e outras áreas do conhecimento buscam respostas e alternativas para a superação da colonialidade, que é resultado de um processo de vários tipos de opressão exercidos pelo bloco de países dominantes sobre as ex-colônias, como forma de exploração, expropriação e punição. Nessa esteira, recorremos a Bernardino-Costa *et al.*(2019, p. 9-10) para pensar a decolonialidade como uma relação com os processos de resistência e luta pela reexistência das populações africanas e afrodiaspóricas, uma vez que o pensamento decolonial sobre a experiência de fruição literária das crianças e jovens, enquanto literatura infanto-juvenil, atua no sentido de transformar a realidade desses. "Uma das vantagens do projeto acadêmico-político da decolonialidade reside na sua capacidade de esclarecer e sistematizar o que está em jogo, elucidando historicamente a colonialidade do poder, do ser e do saber e nos ajudando a pensar em estratégias para transformar a realidade [...]".

Michèle Petit, em *Leituras: do espaço íntimo ao espaço público* (2013), ao discorrer que a leitura literária atua na criação de um espaço próprio para a elaboração das

subjetividades que pairam sobre os leitores no processo de fruição, via memória, acrescenta que essa experiência:

> [...] É um espaço psíquico que pode ser o próprio lugar da elaboração ou da reconquista de uma posição de sujeito. Porque os leitores não são páginas em branco onde o texto é impresso. Os leitores são ativos, desenvolvem toda uma atividade psíquica, se apropriam do que leem, interpretam o texto, e deslizam entre as linhas seus desejos, suas fantasias, suas angústias [...]". (PETIT, 2013, p. 44)

A constução de um espaço psíquico, segundo a autora, bem como da apropriação das informações que chegam com a leitura e suas relações com o mundo externo, demostram a importância da literatura para a construção de uma postura crítica e reflexiva, considerando, para tanto, as relações que se dão no gênero literário em discussão, ou seja, entre real e imaginário. No que compete à memória, é interessante retomar Halbwachs, em *Memória Coletiva* (2006), para se refletir que a memória individual é adquirida a partir do contato vivencial, ou seja, a partir das experiências que nascem do contato com a coletividade, uma vez que as memórias são necessárias para a constituição do sujeito, e não cabe a ele decidir por elas, que, por si só, estando em contato com o meio social, já estarão em processo de aquisição e construção. Por esta razão é que a literatura integra o mundo subjetivo e o mundo vivido,

possibilitando às crianças e aos adolescentes o entrelaçar entre memórias e imaginário.

Retomando as reflexões do indiano Homi Bhabha (2010, p. 34), observa-se como este chama-nos a atenção para o sujeito deslocado e para seus "motivos" de produção, bem como para a necessidade da literatura, enquanto autores(as), esses(as) devem "[...] tentar assumir a responsabilidade pelos passados não ditos, não representados, que assombram o presente histórico [...]". Assim, na dialética de uma consciência de lugar de fala e de escuta, esses(as) sujeitos(as) autorais devem desestabilizar as noções canônicas que buscam silenciar suas poéticas, bem como incentivar que outros(as) contribuam para a mudança, com o que sabem e gostam de fazer. Entretanto, é importante esclarecer que, segundo Nilma Lino Gomes (2009, p. 419): "[...] Um dos maiores desafios do intelectual negro *(sic)* que assim se posiciona talvez seja a sua capacidade e coragem de romper com estruturas opressoras, de construir novas categorias analíticas e literárias através da criação [...]".

Portanto, na esteira da discussão de Gomes (2009), os desafios dessa intelectualidade vão desde o posicionamento à ruptura das profundas fronteiras à produção e circulação das obras literárias, se considerado o contexto histórico, pois

a obra literária é um produto submerso em diversos lugares e tempos, tanto do ponto de vistas de suas representações quanto das influências que, inconscientemente, recebe. Nessa direção, história, literatura e memória, no contexto da literatura de Guiné-Bissau, estão relacionadas e presentes porque cabe a ela, literatura, a possibilidade de mobilizar e servir de experiência subjetiva para o empoderamento, (auto)conscientização e afirmação das identidades.

Literatura Infantojuvenil Contemporânea Guineense: breves apontamentos

A recente independência de Guiné-Bissau, datada de 1974, repercutiu e continua repercutindo em todos os âmbitos, fato historicamente consolidado segundo a declaração unilateral de independência e do não reconhecimento de Portugal como "pátria mãe", a duras penas, o que fez com que Guiné-Bissau iniciasse seu processo de descolonização efetivamente a partir desse marco, embora várias guerras e movimentos tenham o antecedido. A independência é um processo contínuo e paralelo ao resultado de lutas constantes e embates que duraram uma década (1963-1973), no caso da declaração unilateral, emitida por Portugal em 1974, reconhecendo a independência de Guiné-Bissau, o que nos direciona para uma compreensão do movimento de busca

por uma autonomia política, social e cultural repercutir em outros âmbitos, como o literário, por exemplo, no qual se nota uma produção tímida e ainda muito desconhecida tanto pela crítica literária como pela própria sociedade guineense, que luta por direitos básicos, como o acesso à educação e à própria (sobre)vivência.

Moraes e Sousa (2018, p. 87) discorrem sobre o processo de negligenciamento de educação no país e seus efeitos:

> Guiné-Bissau foi durante muito tempo um centro de comércio escravo relegado a segundo plano pelo domínio português, o que fez com que a educação e a alfabetização em língua portuguesa na colônia fossem amplamente negligenciadas. Essa operação sistemática de desleixo com o país justifica, portanto, o surgimento tardio de uma literatura guineense consolidada, esta que em sua emergência expõe as feridas de um longo período de exploração colonia [...].

No que compete às escolas, é importante mencionar que a primeira daquele país foi fundada em 1933 – Escola Oficial de Bolama, marco que demonstra os universos nos quais se pode pensar o país e suas estruturas de dominação através de uma analíticada colonialidade do ser, do poder e do saber, segundo o que discorre Maldonado-Torres (2019), demarcando, ainda, um nacionalismo tardio e, consequentemente, a descolonização dessas instâncias

e tempos, embora tenha sido a Guiné-Bissau a primeira colônia portuguesa a adquirir a independência, em 1974, o que ocorreu nos demais países africanos apenas em 1975 através da Frente Revolucionária Africana para a Independência Nacional, integrando Angola, Cabo-Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe, contemporaneamente "conhecidos" por manterem a língua portuguesa como oficial. Destaca-se, ainda, a frente liderada por Amílca Cabral através do Partido Africano da Independênciada Guiné e Cabo Verde (P.A.I.G.C.).

A descolonização política dos países africanos de Portugal é resultado de grandes eventos, como a Segunda Guerra Mundial, a Guerra Fria e, especificamente, a Revolução dos Cravos, que deu fim à ditadura Salazarista em Portugal (1932-1968), que manteve uma forte política colonial, mas que, com sua queda, essa política teve outros desdobramentos, possibilitando, assim, a independência das colônias. No que compete à produção literária, mencionamos a discussão de Moraes e Sousa (2018, p. 86):

> A literatura produzida por minorias, sejam elas étnicas, raciais ou de gênero, busca dar visibilidade a produções de autoria de grupos pouco prestigiados no contexto social e que, consequentemente, têm menor visibilidade dentro do contexto da tradição literária. Essas literaturas marginalizadas ganham

> espaço à medida que a crítica, também parte importante do processo de circulação e recepção de obras literárias, ocupa-se em dar notoriedade a ela.

Na acepção dos autores a partir de uma contextualização sobre a poética da escritora guineense Odete Semedo, a produção literária produzida pelas minorias tem um papel de extrema importância para um contexto mais geral – dar visibilidade a produção de autoria de grupos pouco prestigiados e/ou que têm pouca visibilidade. Tal circunferência analítica encaminha-nos a relacionar essas considerações como fato da tardia emancipação política ter desencadeado também uma tímida emancipação literária, influenciada, dentre outras questões, por políticas editoriais, acesso à educação e, consequentemente, condições que propiciem o surgimento de coletivos literários, grupos, políticas educacionais e/ou simplesmente escritores(as) que fazem da literatura um espaço e um meio de enunciação, como perceberemos numa segunda fase histórica da literatura guineense após 1945.

Historicizando a literatura guineense, denotamos dois percursos: o primeiro é anterior à 1945, no qual as obras literárias estão comprometidas com a colonialidade, com a manutenção do poder dominante em detrimento de

uma totalidade, via de regra, enaltecendo o paternalismo, que é em nossa compreensão a limitação da autonomia de um determinado grupo para o próprio bem deste, o que ratificou a importância de manutenção do vínculo colonial ao invés de combatê-lo. O segundo, entre a década de 1940, especificamente 1945, e 1970, carregou como bandeira a denúncia, reconhecida como Poesia de Combate, objetivando incitar a luta pela liberdade através do gênero poesia. Nesse contexto, enquanto a primeira geração se centra numa literatura de caráter histórico, a segunda rompe com essa lógica ao mostrar a verdadeira Guiné-Bissau assolada por maus-tratos, guerras e descasos.

Umas das obras de grande referência é *A luta é a minha primavera*, de Vasco Cabral, publicada em 1981, na qual compilou mais de duas décadas de escritos. O escritor e jornalista Tony Tcheka mergulha nas memórias de um passado traumático e reconstrói, via literatura, esse pesadelo em possibilidades, mesmo tematizando a escravatura, a fome, a guerra. Destacamos sua obra *Noites de insônia na terra adormecida* (1996), em que narra a relação de seu povo com as memórias afetivas e emotivas. Na esteira de Odete Semedo, quando publicou *Entre o ser e o amar*, em 1996, com alguns poemas em português e outros em crioulo, Francisco

Conduto de Pina é considerado o primeiro escritor a publicar uma obra em crioulo, retomando as origens linguísticas do país e subvertendo a lógica opressora, com *Garandessa di no tchon/As maravilhas da nossa terra*, publicada em 1978.

Em 1994, foi publicado o primeiro romance guineense, *Eterna Paixão*, de autoriade Abdulai Silá, fato que demonstra a publicização recente da literatura nacional. Odete Semedo, conforme mencionada anteriormente, de forma paralela ao ofício de literata, ocupou diversos cargos públicos, o que contribuiu para que sua poética fosse tão relacionada aos traumas sofridos pelos guineenses, por exemplo, com a obra *No fundo do canto*, publicado em 2007, tematizando as circunstâncias e dimensões de uma Guiné que luta para resistir.

No campo da literatura infantojuvenil contemporânea, destacamos a produção do escritor selecionado para compor nosso corpus de análise: Eliseu Banori (Eliseu José Pereira Ié, que atualmente mora no Brasil, mas suas obras são ambientadas em Guiné-Bissau). Além de literato, Eliseu Banori é pesquisador residente no Brasil há mais de uma década, contribuindo e pensando a Guiné a partir desta diáspora. É importante mencionar um fragmento da introdução de sua dissertação de mestrado, defendida na

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), intitulada *Pequena Longa Viagem da Literatura Guineense*, na qual historiciza a literatura guineense, ratificando seu surgimento tardio e mostrando sua importância:

> A minha paixão pela literatura começou desde a infância, lendo as obras literárias, principalmente as poucas obras dos escritores guineenses às quais eu tinha acesso. Apaixonei-me pela literatura dos pequenos livros que eu lia desses escritores pouco conhecidos nas comunidades de língua portuguesa. As escritas deles pareciam dominar a minha alma, tornando-me mais maduro e crítico na minha maneira de enxergar o mundo. Quando me aproximei das poesias de Hélder Proença, autor já falecido, me encantei com suas palavras poéticas – que demonstravam, na maioria dos versos, a coragem e importância de sonhar e de ter certeza nos dias de amanhã. Li Agnello Augusto Regalla, um homem culto, infelizmente mais lembrado como um político do que como um poeta. Quando conheci seu poema, intitulado"Camarada Amílcar", disse a mim mesmo que um dia queria escrever algo parecido. Também abri várias páginas do livro *Garandesadino Tchon*, de Francisco Conduto de Pina. Apesar de ser um caderninho de poemas, esse pequeno livreto foi consideradoa primeira obra individual de um escritor guineense; ali deparei-me com um grito de uma memória coletiva. Tive também acesso, enquanto jovem, embora pouco, à obra de Felix Sigá. Suas poesias me ficaram como marcas de

> tempos sufocados e antena da vida cotidiana dos guineenses. Outro poeta que conseguiu me transmitir a dureza do viver guineense foi Tony Tcheka, autor que sempre encantou e continua a me encantar com os muitos e variados aspectos sociais que as suas poesias apresentam do nosso país. Li quase todos os textos de Odete Costa Semedo; senti o poder que oralidade exerce nos seus escritos. Já adulto, passei por um novo amadurecimento quando conheci as obras de Abdulai Sila e sua atrilogia romanesca, que mostra a Guiné-Bissau de forma surreal. Sila é considerado o primeiro romancista guineense, com os romances *Eterna Paixão,* publicado em 1994; *A última tragédia*, de 1995, e *Mistida*, de 1997. As obras de todos esses autores enriqueceram meu coração e minha alma, me permitindo entender, de fato, o valor e a história do meu povo no passado, a fim de que eu pudesse projetar novos caminhos para minha própria história.

A partir das experiências literárias e das memórias do escritor, percebemos a importância da literatura na (re)construção de uma identidade, bem como para o fortalecimento dessa no que compete à dimensão afetiva, sociohistórica e cultural. Nessa direção, a dimensão da escrita enquanto memória, arma e reconstrução de um espaço esvaziado pela colonização demostra que é um projeto decolonial em desenvolvimento que busca, através de suas poéticas memorialistas e insubmissas, a tentativa de

reconstruir um país acossado pelas guerras coloniais e pela tão "sonhada" independência nacional. Percorrendo seus espaços sociais em busca de sua(s) subjetividade(s) como voz ecoante, escrevem e continuam o movimento em suas tessituras literárias contra a ideologia do apagamento de suas existências, em proveito de um discurso homogeizante influenciado também pelos interesses e contratos do mercado editorial, mostrando-nos que é resistindo através da escrita que afrodescendentes se inscrevem contemporaneamente com o manifesto às diversas mortes simbólicas que foram e são submetidos durante séculos, e, todos os dias.

Augel (2007, p. 44) reconhece a insuficiência de obras no cenário literário, bem como a relação entre a publicação dessas obras e seu processo de significação crítica, tanto sobre a obra em si (aspectos da narrativa) quanto pelas relações que estabelece com outras zonas fronteiriças, como a autoria, por exemplo. Para essa autora, a produção literária contemporânea da nova Guiné assume uma peculiaridade ao passo que escritores(as) guineenses redefinem os sentidos da nacionalidade, procedendo na recuperação da história, trazendo à tona outras narrativas, perspectivas excêntricas, bem como novos delineamentos. De forma paralela, esse movimento contra-hegemônico luta diariamente contra

a anulação de suas narrativas, buscando a superação e, sobretudo, erguer uma Guiné esquecida a partir de um mergulho ancestral, memorialístico e positivado.

É importante destacar que a produção destinada às crianças e jovens na África de Língua Portuguesa é recente e tímida, no sentido da quantidade de produções, uma vez que os primeiros livros, por exemplo, na Guiné, datam do final da década de 1970. Para a pesquisadora Simone Caputo (2005, s.p.):

> Na República da Guiné-Bissaue na República de São Tomé e Príncipe, a produção ainda é mínima, mas destacam-se livros editados pelo autor, como o de Alda Espírito Santo (São Tomé), *Natal no Luchan* (1990), bem como obras que registram o romanceiro popular, como no caso guineense, em que a história-adivinha, modelo narrativo de tradição africana (nas noites de reunião ou velório), tem por fim o reencontro das origens culturais por meio da recreação. O livro não revela o nome de quem fixou as histórias, pois o magma narrativo pertence à comunidade. Exemplo disso são *As aventuras da lebre atrevida* (Conselho Nacional de Cultura, primeira obra para crianças produzida, ilustrada e impressa na Guiné-Bissau, por volta de 1978-1979); *Como a tchoca esconde os ovos* (Difusão do Livro e do Disco, 1979); e *O eco do pranto: a criança na poesia moderna guineense.* (Lisboa, Inquérito, 1992)

Embora em diáspora, Eliseu Banori se volta a Guiné e produz uma literatura que recostura memória, afetividade e história, buscando nas narrativas que ouviu de sua mãe, de seus parentes e de pessoas próximas a inspiração para a sua poética, senão a própria diegese dessa. Nesse sentido, enquanto produção literária, o escritor já publicou sete obras: *Em busca do espaço Verde* (poesia), publicado em 2011; *O vento ainda sopra* (poesia), em 2012; *Memórias Fascinantes: relatos que traduzem o silêncio* (Sociologia), em 2014; *As almas em agonia* (romance), em 2015; Cantar do Galo (contos), em 2017; *O rei imbatível: caminhos árduos de Juju* (biografia do músico Justino Gomes Delgado), em 2020, e *A história que minha mãe não me contou e outras histórias da Guiné-Bissau* (contos infantojuvenis), também em 2020.

A busca por recuperar uma memória coletiva e fazê-la ecoar através da literariedade possível no texto literário, e, por outro lado, expressar um pensamento politizado que equivale a uma reflexão crítica sobre a Guiné-Bissau erguida, objetiva constituir um arsenal capaz de alimentar o imaginário de crianças e jovens guineense sem busca de identificações com espaços, culturas e imaginários compartilhados nas mais diversas manifestações artísticas, culturais e linguísticas. Nesse bojo, Eliseu Banori faz de

sua poética um exercício memorialístico que mobiliza o inconsciente coletivo, positivando seu chão social, assim como retoma suas raízes ancestrais, sob diversos gêneros e peculiaridades, considerando sua produção literária citada anteriormente.

As literaturas africanas de língua portuguesa, como a de Banori, são convites a um mergulho para a elaboração de universos que significam as diversas compreensões e assertivas sobre a África, bem como as representações identitárias, adentrando em questões mais específicas como as étnico-raciais, de alteridade, gênero e interculturalidade. As dessubalternizações raciais servem, partindo desse delineamento, como formas de se proceder a uma superação do passado colonial a um plantio fértil de uma consciência nacional combativa e crítica. No que concerne à literatura infantojuvenil contemporânea, essa é muito marcada pelas travessias orais (inspiradas nas histórias tradicionais, transmitidas oralmente), preservando os gêneros fábula, conto, adivinha e provérbios, demarcando seu caráter pedagógico, considerando as especificidades do público alvo, pois segundo Caputo (2005, s.p.):

> A evolução das literaturas africanas para crianças percorre passo a passo, desde sua emergência, a trajetória seguida pela literatura infantil surgida na Europa. A

> etapa inicial desse caminho é a afinidade com a pedagogia, a literatura voltada para a transmissão de ensinamentos, muito presa ainda ao moralismo e ao didatismo. A literatura infantil e juvenil africana tem seguido muito de perto esses parâmetros.

Segundo a linha de raciocínio da autora, compreendemos as literaturas africanas de língua portuguesa, partindo da ideia de lusofonia, como pertencentes a um macrossistema literário, segundo Abdala Jr. (1989), no qual aparentemente soa como um bloco unificado, mas que devem ser percebidas a partir de suas pluralidades constitutivas e estéticas. Para o crítico nigeriano Abiola Irele (2006, p. 28-29), essa literatura existe a partir de três dimensões básicas e perspectivas na África. A primeira é a tradicional-oral; a segunda, a tradicional-escrita e a terceira, a literatura moderna nas línguas europeias de colonização, na qual a última se distingue por características peculiares no léxico, bem como de expressões e pensamentos africanos.

Portanto, a literatura guineense e, especificamente, a infantojuvenil contemporânea, torna-se uma válvula de escape e uma arma potencial na possibilidadede superação de um passado traumático, ao mesmo tempo em que revisita os espaços e as memórias dos antepassados, resgatando as narrativas que circulam oralmente, no

objetivo de se romper com um silenciamento, com uma subalternidade e hegemonia, fundando-se uma literatura potencialmente capaz de afetar e mobilizar o inconsciente coletivo infantojuvenil para questões atinentes à identidade, nacionalidade, cultura, história, religião, arte e política, tal como pensa Antonio Candido (2011) sobre a literatura e seu poder de humanização.

Entrecruzamento entre História, Literatura e Memória nos contos *A história que minha mãe não me contou*, *25 de dezembro* e *Cachorro Faminto*

O livro infantojuvenil *A história que minha mãe não me contou e outras histórias da Guiné-Bissau,* de autoria de Eliseu Banori, foi publicado em 2019 pela editora brasileira Nandyala, grande responsável por acolher, editar e publicar obras de escritores(as) negros(as) nas mais diversas temáticas africanas e afro-diaspóricas. Seis contos compõem a coletânea: *A história que minha mãe não me contou*; *Beto comedor de papaia*; *25 de dezembro*; *Nunca falta*; *Cachorro faminto*, e *Homem de um pé pequeno e um pé grande*, seguido de um glossário, no qual o escritor dicionariza os significados de determinadas palavras a fim de tornar a leitura mais compreensível e significativa para seus leitores, nesse caso, crianças e jovens.

O conto homônimo se inicia com a relação afetiva entre mãe e filho costurada pelas histórias que iam de um para o outro:

> Dentro é o lugar onde as mulheres escondem as suas angústias..." – Dizia mamãe quando eu lhe pedia para me contar sua história. Ora jogava os olhos amargos no chão, ora os jogava no céu para impedir de descerem as lágrimas. A mamãe não me contou a sua história. Mas as histórias têm asas e, quando querem voar, voam mais que os passarinhos nos seus espaços de aventuras. A história da minha mãe voou e veio repousar na minha alma triste como a dela… (BANORI, 2019, p. 9)

Identifica-se o lugar das memórias e das narrativas vivenciadas pelas mulheres ao passo que, receosas de seus filhos sofrerem os mesmos descasos, acabam por não quererem contá-las, conforme se observa no fragmento. Entretanto, a protagonista duplicando de sua mãe o semblante triste, acaba por rememorar o passado traumático: "[...] A mamãe tem medo do seu passado. Eu também carrego dentro de mim toda essa angústia, ainda não consigo me libertar da dor de ser mulher nesta terra [...]" (BANORI, 2019, p. 9).

O sentimento de impotência, a dor, o lamento, o inconformismo, paralelamente ao silenciamento, são

rasuras grandes nas trajetórias de um coletivo de mulheres que sofrem a intersecção sobre seus corpos. No contexto da Guiné-Bissau, essa ferida se amplifica pelo contexto nacional (guerras, disputas, falta de assistencialismo e oportunidades). Nesse sentido, recorremos à Lélia Gonzalez, no adensamento desse sentimento que mulheres negras compartilham entre si e que é muito presente nas literaturas negras, sejam elas africanas, sejam afro-diaspóricas:

> [...] É importante ressaltar que a emoção, a subjetividade e outras atribuições dadas ao nosso discurso não implicam na renúncia à razão, mas, ao contrário, num modo de torná-la mais concreta, mais humana e menos abstrata e/ou metafísica. Trata-se, no nosso caso, de uma outra razão [...]. O que não se percebe é que, no momento em que denunciamos as múltiplas formas de exploração do povo negro em geral, e da mulher negra em particular, a emoção, por razões óbvias, está muito em quem nos ouve. Na medida em que o racismo, enquanto discurso, situa-se entre os discursos de exclusão, o grupo por ele excluído é tratado como objeto e não como sujeito. Consequentemente é infantilizado, não tem direito à voz própria, é falado por ele. (GONZALEZ, 1979, p. 21)

Ser mulher, negra, pobre e, no contexto de Guiné-Bissau, analfabeta, é vivenciar a interseccionalidade sobre as mais diversas faces, entrando numa condição psíquica

de isolamento, depressão e, muitas vezes, solidão, pois, segundo Akotirene (2019, p. 24), "é da mulher negra o coração do conceito de interseccionalidade". A mãe da personagem nunca contou sua história à filha, vivia em silêncio, as memórias eram guardadas a sete chaves: "[...] A minha mãe não amanhecia contente todos os dias. No dia em que ficava contente, contava tantas histórias, mas nunca contou a sua história… [...]" (BANORI, 2019, p. 10).

Perguntamo-nos: porque a mãe não conta sua história? O que há de tão traumático que faz com que ela se silencie? Acerca dessa dimensão, entendendo o silêncio como resultado de memórias e de um passado traumático, Yunes (2009, p. 30) discorre que: "Nossos gestos, palavras e silêncios 'falam' de nós e por nós, além do que verbalizamos. E falam à nossa revelia, porque não podemos enganar todos por muito tempo. Nem a nós mesmos a todo tempo". O papel que as mulheres têm de preservarem as memórias umas das outras é apresentado no conto:

> Todas nós, mulheres, temos uma história nessa vida. A minha avó sabia a verdadeira história da minha mãe... Minha avó, nos últimos anos da sua vida, disse que iria me contar a história da mamãe. Fiquei muito feliz, aguardando quem sabia mais sobre o que aconteceu nos tempos em que eu nem tinha nascido. Minha avó viveu e guardou

> dentro de si as histórias das mulheres da nossa tabanca. Um dia, cheguei da bolanha e encontrei minha avó de corpo estendido na cama, todo apagado. Ela havia quebrado a sua colher... (BANORI, 2019, p. 10)

A preservação desse traço e elo entre as mulheres africanas demonstra uma sororidade, pois elas e seus empreendimentos, considerando o histórico de massacres, foram interseccionalmente assassinadas em sua integridade física e psicológica, por serem mulheres, negras, pobres, africanas etc. Entretanto, quando tiveram oportunidades, imprimiram em suas escritas uma liberdade para além do cativeiro. A liberdade, a autonomia e o processo de ruptura do mundo doméstico (do lar) foram sedando ao passo que foram escrevendo, criando personagens, posicionamentos e incentivando outras a assumirem suas identidades, rompendo com o colonialismo que reside dentro dos lares, nas relações com os cônjuges, com os filhos etc., fortalecendo a coletividade, via dororidade e sororidade, retomando suas memórias e evocando vozes de outras mulheres.

Noto cante às memórias, no conto em análise, a protagonista enfatiza a preservação da memória de sua mãe. Para ela, seu maior sonho é conhecer essas memórias: "Por fora, a mamãe parecia uma mulher bonita. Aliás, ela era uma mulher bonita. Mas o tempo da memória e a história

escondida dentro de si furtavam a sua aparência [...]" (BANORI, 2019, p. 10). Nessa direção, o lugar da memória, do silêncio e da tentativa da filha ouvir de sua mãe as histórias passadas, para o leitor infantojuvenil, tais construções memorialistas, ativadas a partir de percepções, resultam em uma afirmação da própria identidade, nesse caso, de mulheres africanas que compartilham de uma cultura e de problemas que as acometem de várias formas, conforme percebemos no início do conto – "[...] Eu também carrego dentro de mim toda essa angústia, ainda não consigo me libertar da dor de ser mulher nesta terra [...]" (BANORI, 2019, p. 9).

A significação do conto, pelos leitores, se amplifica a partir das trocas simbólicas entre leitor e autor, tendo como mediação o texto literário. A justificativa para o segredo, repetida diversas vezes no conto – "[...] Dentro é o lugar onde as mulheres escondem suas histórias [...]", é tomada pela filha no final, pois:

> A história da mamãe ficou guardada em algum canto da memória... Só ela saberia dizer onde se encontra. Eu queria saber a história da mamãe, mas também nunca havia contado a minha história a ninguém."Dentro é o lugar onde as mulheres escondem suas histórias". Mamãe tinha razão. Nós, mulheres, somos donas das nossas histórias. Sejam elas amargas, sejam elas doces, somos donas das nossas histórias. (BANORI, 2019, p. 11)

O conto finaliza com a narradora-personagem tomando consciência de que "Dentro é o lugar onde as mulheres escondem suas histórias", fazendo uma auto-reflexão de que ela também nunca havia contado sua história a alguém, uma vez que ambas vivenciaram situações que as impediram de falar, por serem histórias mal resolvidas, traumas e negligenciamentos. Nesse bojo, Akotirene (2019, p. 19) enfatiza que "[...] mulheres negras são repetidas vezes atingidas pelo cruzamento e sobreposição de gênero, raça e classe, modernos aparatos coloniais", fato esse que fortalece nossa assertiva de não se poder discorrer acerca da opressão por apenas um eixo, o que pressupõe a necessidade da interseccionalidade como uma forma entrecruzada de ver a realidade vivida por essas sujeitas que compartilham experiências, histórias e servem de materialidades para o literário, seja pela ficção, seja pelo viés autobiográfico.

Em *25 de dezembro*, tal como sugere o título, é um episódio em um dia de Natal, na cidade de Bissau, onde pessoas se alvoroçam para organizar as festividades do dia e outras, sem o que movimentarem, observam, como é o caso da protagonista, Margarida, uma menina de oito anos, órfã e criada pela avó. O espaço e suas impressões

são cuidadosamente recriados pela protagonista, que se questiona e levanta diversas questões existenciais de extrema importância, considerando sua faixa etária, bem como o nível de criticidade. A narrativa conta com uma reconstrução memorialística e espacial de uma Guiné iluminada pelo Natal; as casas, as luzes, as pessoas indo e vindo verticaliza aquele olhar infantil para o que ora estava perto, ora tão distante.

> Por todos os pontos da cidade de Bissau, viam-se crianças felizes, pulando de tantas alegrias do dia. Em algumas casas, as luzes das árvores de Natal traziam brilhos de uma festa que ficaria na história. Subia gente e descia gente. O sentimento de alegria e as sensações risonhas se entrelaçaram como universo deleitante. A cidade de Bissau ficou bonita por um dia, pelo menos: o ódio de nossos djintons de Praça desapareceu e deu lugar à paz. (BANORI, 2019,p. 17)

A crítica que a protagonista faz aos *djintons* (pessoas privilegiadas da sociedade guineense) vai oportunizado outras situações que, para ela, são injustas. Margarida, atenta, rememora sua vida angustiante, de uma criança que não tem mãe nem pai, nem acesso ao que as crianças deveriam ter, como brinquedos, por exemplo, chegando a afirmar que o único brinquedo que ela tem é a solidão que reside em seu coração. Percebemos, ainda, a relação entre a protagonista, o espaço e as memórias, o que direciona

para uma compreensão que encontra fôlego em Bachelard (1993), ao afirmar que homem e espaço se integram.

> [...] Margarida recorda o passado amargo da sua vida que sempre foi um miserê. As duas mãos centradas no queixo, os olhos amargos perdidos nas incertezas da memória... Perdeu a conta das inúmeras vezes em que viu crianças da sua idade perambulando com brinquedos novos ao redor de seus sonhos. Se tivesse um, pelo menos, podia fazer parte do universo delas. Mas o brinquedo que ela tinha no seu coração é a solidão e tantas promessas dos familiares que nunca lhe faltaram. Sente, no peito, imensas saudades do pai, sepultado por morte súbita pouco tempo atrás. (BANORI, 2019, p. 17)

Margarida, como qualquer outra criança, quer brincar. Se vê impossibilitada de ser criança quando olha ao seu redor e não vê nada. Recorda as promessas dos familiares que nunca se cumpriram, era mais um natal como todos os passados, sem brinquedos, sem alegria, desolada. Rememora o triste episódio da partida do pai, sempre refletindo no que poderia acontecer, mas que não aconteceu. Nessa direção, recorremos à Aleida Assmann (2008, p. 18), que discute a relação entre consciência, linguagem e memória. Para ela,

> [...] Como a consciência, a linguagem e a personalidade, a memória é um fenômeno social, e na medida em que recordamos, não só descemos às profundezas de nossa vida interior mais própria, mas introduzimos nesta

> vida (interior) uma ordem e uma estrutura que estão socialmente condicionadas e que nos ligam ao mundo. Toda consciência está mediada pelo social.

É na dicotomia, ora triste, ora pensativa, que Margarida vai (sobre)vivendo seus dias. "Passou dias trancada nos vazios da vida com aquele olhar sempre terno e sereno. Ela, coitadinha, pensa a vida em suas camadas mais profundas… [...]" (BANORI, 2019, p. 18). O fragmento literário ratifica as discussões de Assmann (2008), principalmente quando afirma que toda consciência está mediada pelo social/ vivencial, no caso da protagonista, pela rememoração do seu passado, cujas memórias sempre são de partidas e de necessidades, assim como do olhar para o presente que parece não mudar, como observamos em: "[...] Margarida sentia solidão vinda de todos os sentidos. Ela guarda em si as mágoas e as lembranças amargas da vida" (BANORI, 2019, p. 18).

"[...] '25 de dezembro', Margarida estava sentadana varanda da sua casa, na beira do caminho, onde subiam e desciam centenas de pessoas para a feira de caracol. Na sua solidão, pensava o mundo para entendê-lo [...]" (BANORI, 2019, p. 18). A narrativa se encaminha para o clímax, quando a protagonista visualiza uma mulher com

muitas sacolas que não cabem em suas mãos, auxiliada por um homem que se esforça para transportar as compras. Margarita se questiona o porquê de poucos terem tanto e muitos não terem nada, se incluindo nesse último grupo. Sob essa dimensão, observamos que a literatura é um mecanismo para se refletir acerca da distinção entre as classes sociais, bem como para desestabilizar as formas coloniais de manutenção do poder dominante.

> Mas como é que uma menina de apenas oito anos podia reparar nas injustiças e desigualdades sociais da Praça de Bissau? A nossa Guiné mudou tanto... As crianças agora pensam melhor que os mais velhos. Parece que os velhos entendem os mandamentos, porém eles não cumprem nem um terço... As crianças, com todos os seus porquês, desejam sempre alcançar os limites. (BANORI, 2019, p. 19)

Crianças que vivem em situações de vulnerabilidade social, psíquica e emocional tendem a perceber de forma mais nítida as injustiças e desigualdades, pois a dor, o lamento, a ausência e a solidão latejam mais forte em quem deveria receber o contrário: a alegria, o prazer, a presença e a companhia. Margarida não só reclama o mundo, mas a cada lembrança mergulha num mundo que é só seu. Nesse bojo, para Yunes (2009, p. 30), no tocante a subjetividade enquanto índice de objetividade do mundo e das imagens

que precisamos na composição dos signos internos dos quais discorre Bakhtin (2016): "[...] da imagem que temos de nós mesmos, da que enviamos aos que estão em contato conosco, depende muito de uma visão dos nossos valores, interesses, compromissos, angústias, incertezas, fragilidades que assaltam a nossa pessoa [...]".

A angústia que a menina sofria e os questionamentos que fazia a Deus sobre uns terem tanto e outros não terem nada, na visualização daquela mulher que caminhava com suas sacolas cheias:

> Margarida olhou para o céu como quem tinha vontade de dizer a Deus "Olha para os filhos que o Senhor criou!". Encarou a mulher novamente, mas não conseguiu conter os rios de lágrimas nas suas faces. Talvez tivesse pensado que Deus tinha sido culpado de criar certos filhos. Muitos deles não mereciam ter nascido nesse mundo. Contudo, ela ouvia as pessoas a dizer que Bissau é muito sabi. De fato,é uma sabura que dói… (BANORI, 2019, p. 19)

Os questionamentos que Margarita tece ao universo fazem parte de uma consciência crítica que se construiu no sofrimento. Órfã e criada pela avó, ela mesma percebeu que aquele mundo estava fadado ao fracasso e que ela, diferente de outras crianças, também fazia parte desse evento. Esse momento da narrativa encontra fôlego nas discussões de

Zilberman (2003, p. 45-46), na possibilidade de se projetar um giro decolonial, enquanto propostas de enfrentamento às lógicas da colonialidade e do pensamento moderno, o que acontece quando a criança toma como base a vivência que tem no mundo, no nível propriamente existencial, já que no interior de um processo de leitura literária ela se depara e se vê, muitas vezes, privada dessa observação e vivência. Encaminhando-se para o final do conto, surge uma resposta, mínima que seja, para que Margarida não viva o Natal como nos anos anteriores:

> Um homem que passava ao lado com toda sua *kansera* no rosto consentiu. Não hesitou, botou a mão no bolso sem pensar duas vezes, tirou cem Francos CFA e deu a Margarida, talvez, o único que tinha. Quem sabe se ficaria mais feliz se recebecesse um chinelo que os pés pediam. Um balão que os desejos cobiçavam. E se não desse certo, poderia comprar um pão com o dinheiro óbolo. Mesmo que não desse para comprar açúcar ou manteiga, mataria um pouco o bicho que fazia canções na sua barriga. Margarida olhou para aquele homem de soslaio e abriu um sorriso lindo de gratidão. Ele retribuiu-lhe com um aceno de mão. Ficaram ambos pensando a vida que poderia ter sido e não foi… (BANORI, 2019, p. 20)

Um pedaço de esperança numa cédula de cem francos, talvez, tenha dado a Margarida uma sensação de felicidade,

mesmo que momentânea. Olhar para aquele homem e perceber que, talvez tendo o último, a viu como uma criança que precisava mais, finaliza, poeticamente, o conto com a sensação de solidariedade, humanização e, sobretudo, carinho. Ali conjugava-se a vida de um adulto e uma criança deslocada. Ela o olhou com gratidão e ambos pensaram na vida que poderia ser diferente, mas que não é.

Assim, é importante refletir sobre o poder da literatura infantojuvenil no processo de (re)construção do eu-leitor, bem como do lugar da história e da memória no texto literário. Para Zilberman (2003, p. 46) essa literatura "[...] transforma-se num meio de acesso ao real, na medida em que facilita a ordenação de experiências existenciais, pelo conhecimento de histórias, e a expansão de seu domínio linguístico".

Margarida, como todas as outras crianças, sonha com dias melhores, embora as memórias passadas tenham fincado cicatrizes que se fortalecem com a ausência dos pais e com os descasos vividos por ela e por toda uma coletividade na Guiné-Bissau, ao mesmo tempo em que problematiza a distribuição de renda, sendo uma narrativa que possibilita diversas reflexões e coloca em questão a infância, a maternidade/paternidade, entre a dicotomia: pobre/rico, adulto/criança etc.

A literatura infantojuvenil é um caminho propício, em diversas sociedades, para o empreendimento de uma consciência nacional através da leitura literária, possibilitando aos seus leitores uma análise ampla da sociedade, da cultura e de problemas sociais, fomentando, nessa esteira, uma criticidade. Nesse contexto, tomamos para a análise as discussões de Coelho (2006, p. 38), que, ao discorrer sobre a produção infantojuvenil, acrescenta que essa, além do empreendimento em executar um projeto de educação nacional, trabalhou conjuntamente com as ideias humanitárias e pedagógicas, enaltecendo "[...] a valorização do trabalho como dignificação do pobre (idealizado sempre como alguém abnegado, ignorante, resignado, forte, simples e feliz...) [...]".

No contexto de nacionalização, de espírito nacionalista, de liberdade e de independência, considerando o histórico de guerras e disputas em Guiné-Bissau, o conto *Cachorro Faminto* inicia-se retomando esses fatos históricos, demostrando e marcando, cronologicamente, a independência de Guiné:

> A Tia Udé chegou à Praça de Bissau em 1983, isto é, dez anos depois da Independência da nossa amada Guiné. Sempre quando contava a sua história, dizia: – "Menino, você não tinha nascido nessa época. Eh, menino!

> Menino, o nosso tempo era muito diferente desse novo tempo. Naquela época, éramos felizes e a cidade era mais limpa que seus homens". (BANORI, 2019, p. 25)

O conto é sobre a relação de empregada e patrão traçada pelo destino de um cachorro, que recebe o nome de Amílcar Cabral, em homenagem à sua importância histórica na independência do país, bem como para a manutenção do que hoje se concebe como Literatura Guineense, dada suas publicações. É essencial mencionar sua importância na independência não só de Guiné mas de Cabo Verde. Uma de suas lutas era pela ruptura com os valores de Portugal assimilados pelos colonizados, pois considerava importante romper com suas lógicas para, de fato, criar uma independência e passar a assumir suas matrizes.

Tia Udé, como tantas outras mulheres da Guiné, foi abandonada pelo marido e tomou as responsabilidades dos sete filhos para si. A história com as mulheres se repete sempre para a manutenção da opressão, segundo o que nos ensina Lélia Gonzalez (1984). Entretanto, a protagonista segue seu destino batalhando e encontra na casa de Zé Có um lugar de trabalho, ao mesmo tempo em que é tida como parte da família, embora trabalhe demais, relação que fez com que ela permanecesse por mais de trinta anos naquele lugar, fazendo os mesmos serviços.

> No bairro onde moravam, todos admiravam a sua luta. Foi nessa admiração que o destino a cruzou com Zé Có. O senhor Zé Có comovia-se tanto com a história da Tia Udé, que lhe prometeu o salário e um quarto na sua residência. Mas Tia Udé nunca gostou de ficar na casa dos outros, apesar de que ali já era vista como da família. Trabalhava de manhã até a tarde; à noite, já se apressava para ir para casa cuidar dos filhos. Nunca havia faltado ao trabalho. O seu rosto estava sempre alegre como o nascer do sol… (BANORI, 2019, p. 26)

Aquele emprego de décadas representava o sustento de si e de muitos filhos e netos. Tia Udé era a responsável pelo cachorro de Zé Có, Amílcar Cabral, de quem ele mais gostava naquela casa. Certo dia, no finzinho do expediente, o patrão a chamou para conversar como nunca havia, pois sempre tratou de questões de casa com a patroa. O patrão encontrou o cachorro magro e desconfiou que a empregada não estivesse o alimentando, mandando-a embora.

> Tia Udé se banhou em lágrimas. Não conseguiu sustâncias da vida. Chorou desesperadamente, até os vizinhos chegarem, perguntando se alguém tinha morrido naquela casa. “Ninguém tinha morrido” – respondeu Zé Có numa voz de tristeza. “Despediu a Dona Udé de um emprego de mais de trinta anos, porque a Dona Udé dividia a carne com Amílcar” – disse a outra empregada mais nova, arrebentado a fala. (BANORI, 2019, p. 27)

Apesar da protagonista não ser responsável pelo estado do cachorro, nenhum choro e nenhum dos lamentos dos vizinhos que presenciaram o clamor da velha fez com que Zé Có mudasse de opinião, apesar de ele também ter consciência da necessidade dela.

> [...] Zé Có era fanático por Amílcar Cabral, o grande Herói da Independência do nosso chão. Um homem que deu a sua alma para a liberdade de todos nós. O nome do cachorro foi em homenagem a esse herói. Dizia Zé Có que não perdoaria ninguém nesse mundo que tratasse Amílcar por maldade, imagina comer a sua refeição, até o ponto de ele emagrecer... Zé Có amava Amílcar, tratava-o como um ser humano [...]. (BANORI, 2019, p. 27)

O conto finaliza com o cachorro indo atrás de Tia Udé, reafirmando o que já sabemos, que ela não era a culpada, mas nada disso fez com que Zé Có mudasse seu julgamento. O escritor, Eliseu Banori, na finalização do conto, retoma uma fala de Conceição Evaristo, dialogando com as diversas áfricas inscritas nas experiências compartilhadas de lá e de cá: "[...] Conceição Evaristo, escritora negra brasileira: 'Avida é uma amolação, o mundo é só amolação… Pimenta nos olhos dos outros não arde'" (BANORI, 2019,p. 28).

Conceição Evaristo nos convida a muitos diálogos, colocando sempre a mulher negra no centro e refletindo

sobre esse lugar agora central, mas historicamente subalterno e marginal. Para ela, essa literatura é resultado de um ponto de vista adotado, ou seja, um posicionamento contra-hegemônico. A partir da referência do escritor à Evaristo, que tanto em seus textos teóricos quanto nos literários enfatiza o lamento, a mágoa e a impotência dos negros; essa ainda marca o lugar da postura ideológica e da fala enfática e denunciativa, incutindo ainda sobre as influências dos militantes no processo de reivindicação de seus direitos. Porém, não é regra e nem obrigação que essas características estejam presentes em todas as situações, tampouco abordadas nas narrativas, principalmente se considerado o gênero infantojuvenil, assim como não há nenhum traço substantivo capaz de traduzir uma unidade entre experiências e configurações sociais e históricas tão distintas quanto à experiência/experimentação dos universos africanos e afro-diaspóricos, em suas materialidades físicas e ficcionais.

Portanto, os contos analisados transitam entre a literatura e a história ao passo que são conduzidos pelo fio da memória. Personalidades históricas como Amílcar Cabral, bem como os fatos, como a independência de Guiné-Bissau, se inscrevem nas narrativas objetivando uma relação direta

para a significação das narrativas, possibilitando, assim, uma ampliação dos horizontes dos leitores infantojuvenis.

Considerações Finais

A literatura infantojuvenil guineense contemporânea é resultado de um esforço coletivo que objetiva erguer uma cultura literária que por muito tempo ficou restrita às classes dominantes, tanto do ponto de vista da produção quanto do acesso. Após o movimento de Literatura Combate, Guiné presenciou uma ruptura cultural e nacional com Portugal, encabeçada por Amílcar Cabral, que problematizou uma independência dependente de uma reprodução dos ideais e gêneros desse país. Daí, a importância crítica e analítica de políticos que buscam uma identidade nacional a partir de suas próprias dinâmicas. Alguns nomes são responsáveis pela nova geração de escritores, como o da Odete Semedo, que tem sido bastante lida e analisada no Brasil em virtude de seus movimentos políticos e acadêmicos.

Eliseu Banori, guineense residente no Brasil, autor dos contos analisados, além de literato, é crítico. Em sua dissertação, cria um percurso historiográfico da literatura de Guiné Bissau, caminho esse extremamente importante para que uma literatura se torne conhecida e esteja disponível à comunidade leitora e acadêmica, segundo

Augel (2007). Para Banori, sua literatura é resultado das escutas, da transcrição das histórias que ouviu de sua mãe, dos familiares e das pessoas de sua comunidade, pois (re) construir uma Guiné positivada vai para além de publicar, é tecer caminhos possíveis para, intersubjetivamente, dialogar com seus leitores.

Os contos analisados são atravessados por retomadas memorialísticas, característica essa peculiar do escritor. Ademais, as relações entre História, Literatura e Memória são entrecruzadas nas três narrativas, fazendo com que compreendamos os pretagonismos como resultados de uma relação entre temática e autoria, concebendo a essa última categoria uma ênfase, dado o contexto de produção literária contemporânea guineense.

Portanto, em *A história que minha mãe não me contou e outras histórias da Guiné-Bissau* (2019), os leitores infantojuvenis encontrarão contos que possibilitam a (re) construção subjetiva de uma Guiné-Bissau a partir de outros referenciais, agora positivados e partindo de um fio condutor memorialístico, entrecruzando autoria, pretagonismos e temáticas, considerando os diálogos e intersecções no âmbito da produção literária infantojuvenil guineense contemporânea, bem como o que pode a literatura.

Referências

AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. SãoPaulo: Pólen, 2019.

ASSMANN, Aleida. Canon and Archive. *In*: ERLL, Astrid; NÜNNING, Ansgar (Ed.). *Cultural Memory Studies:* Na International and Interdisciplinary Handbook. Berlin: Walter De Gruyter, 2008.

AUGEL, Moema Parente. *O desafio do escombro:*nação, identidade e pós-colonialismo na literatura de Guiné-Bissau. Rio deJaneiro: Garamond, 2007.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. SãoPaulo: Martins Fontes, 1993.

BANORI, Eliseu. *A história que minha mãe não me contou e outras histórias da Guiné-Bissau.* Belo Horizonte: Nandyala, 2019.

BERNARDINO-COSTA *et al*. *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

BERND, Zilá. *Introdução à literatura negra*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. 5. reimpressão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

BOSI, Alfredo. *Entre a literaturae a história*. SãoPaulo: Editora 34, 2015.

CABRAL, Vasco. *A luta é a minha primavera*. Unión Latina, 1981.

CAPUTO, Simone. *Literatura para Crianças e Jovens na África de Língua Portuguesa*. 2005. [Online]. Disponível em: https://revista.catedra.puc-rio.br/index.php/literatura-para-criancas-e-jovens-na-africa-de-lingua-portuguesa/. Acesso em: 20 jul. 2022.

COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira*: séculos XIX e XX. 5. ed. São Paulo : Ed. Nacional, 2006.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. *In*: SILVA, Denise Almeida; EVARISTO, Conceição (Org.). *Literatura, história, etnicidade e educação:* estudos nos contextos afro-brasileiro, africano e da diásporaafricana. Frederico Westphalen: URI, p. 131-146, 2011.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma voz quilombola na literatura brasileira. *In*: PEREIRA, Edimilson de Almeida (Org.). *Um tigre na floresta de signos:* estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil. Belo Horizonte: Mazza, 2010.

GOMES, Nilma Lino. Intelectuais Negros e Produção de Conhecimento: algumas reflexões sobre a realidade brasileira. *In*: SANTOS, B. S.; MENEZES, M. P. (Org.). *Epistemologias do Sul.* Coimbra: Edições Almedina, 2009.

GONZÁLEZ, Lélia. O papel da mulher negra na sociedade brasileira: Uma abordagem político-econômica. *In*: Spring Symposium the Political Economy of theBlack World, Center for Afro-American Studies. Los Angeles: UCLA, 10-12 maio, 1979.

GONZALEZ, Lélia. *Racismo e sexismo na cultura brasileir*a. Revista Ciências Sociais Hoje. Anpocs, 1984.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

IRELE, Francis Abiola. A literatura africana e a questão da língua. *In*: QUEIROZ, Sonia (Org.). *A tradição oral*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, p. 28-29, 2006.

LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades e escritas pós-coloniais*: estudos sobre literaturas africanas. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

LEITE, Ana Mafalda. *Perspectivas Teóricas e Críticas nas Literaturas Africanas e a Perspectiva Pós-Colonial*. Revista Diadorin. Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/diadorim/article/view/4052/15480. Acesso em: 12 jul. 2022.

LUKÁCS, Georg. *Introdução a uma estética marxista*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho, Leandro Konder. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

MORAES, C. L.; COSTA, R. L. O levante da voz feminina às margens do cânone: nacionalismo, identidade e resistência na poética guineense de Odete Semedo. *Revista Crioula*, n. 21, p. 85-115, 2018. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/143113. Acesso em: 20 jul. 2022.

PETIT, Michèle. *Leituras*: do espaço íntimo ao espaço público. Tradução de Celina Olga de Souza. São Paulo: Editora 34, 2013.

SEMEDO, Odete Costa. *Entre o ser e o amar.* Bissau: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas, 1996.

SEMEDO, Odete Costa. *No fundo do canto*. Belo Horizonte: Nandyala, 2007.

SPIVAK, G. C. *Pode o subalterno falar?.* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira. Belo Horizonte: Editorada UFMG, 2010.

YUNES, Eliana. *Tecendo um leitor:* uma redede fios cruzados.Curitiba: Aymará, 2009.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil na escola*. SãoPaulo: Global, 2003.

Rayron Lennon Costa Sousa

Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração em Literatura pela Universidade Federal do Piauí – UFPI (Bolsista FAPEMA). Mestre em Letras – Teoria Literária pela Universidade Estadual do Maranhão – UEMA. Professor do Curso de Linguagens e Códigos – Língua Portuguesa da Universidade Federal do Maranhão – UFMA/Campus São Bernardo. Integrante do Grupo de Pesquisa Literatura, Leitura e Ensino vinculado à Universidade Estadual do Piauí – UESPI e Vice-Coordenador do Grupo de Pesquisa em Literatura, Alteridade e Decolonialidade – GPLADE/UFMA.

Claudia Letícia Gonçalves Moraes

Doutora em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília. Mestra em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal do Maranhão. Graduada em Letras – Licenciatura pela Universidade Federal do Maranhão. Professora Adjunta do Curso de Licenciatura Interdisciplinar em Linguagens e Códigos – Língua Portuguesa. Líder do Grupo de Pesquisa Literatura, Alteridade e Decolonialidade (UFMA). Integrante dos Grupos de Pesquisa Historiografia, cânone e ensino (UnB) e Estudos de Paisagem nas Literaturas de Língua Portuguesa (UFF-UFMA).

Diógenes Buenos Aires de Carvalho

Pós-Doutorado (PNPD/CAPES) no Programa de Pós-Graduação em Letras (UPF). Mestre e Doutor em Letras (PUCRS/CAPES). Professor da Universidade Estadual do Piauí (UESPI), atuando na Graduação em Letras e no Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL). Professor convidado do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGEL/UFPI). Coordenador do Grupo de Pesquisa LLER – Literatura, Leitura e ensino (CNPq/UESPI). Integrante do GT Leitura e Literatura infantil e juvenil da ANPOLL e integrante da RELER (Cátedra UNESCO de Leitura/iiLer – PUC Rio) e do Grupo de Pesquisa A narrativa ficcional para crianças e jovens: teorias e práticas (UERJ).

DOI: http://dx.doi.org/10.12957/seminal.2022.69966

LITERATURA INFANTIL E JUVENIL EM MOÇAMBIQUE: FONTES, CIRCULAÇÃO E CONSUMO[1]

Pedro Manuel Napido

Resumo: O presente artigo é um recorte da tese de doutorado e tem por objectivo conhecer o percurso da literatura infantil e juvenil em Moçambique desde 1975, ano da independência nacional, até aos nossos dias, incluindo as fontes, a circulação e consumo. A metodologia é com base na revisão bibliográfica e consulta documental principalmente de Brandão e Martins (2003); Neto (2008); Navarro e Sopa (1989). Os resultados mostram que a literatura infantil e juvenil está se configurando e ainda enfrenta enormes desafios na circulação e consumo devido à valorização do projeto pedagógico, sendo os textos literários usados como pretexto para o ensino e aprendizagem da língua portuguesa e não o incentivo à leitura. As instituições ligadas ao incentivo à leitura atuam de forma fragmentada, uma vez que não existe no país uma entidade quer ao nível do Ministério da Educação e Desenvolvimento Humano quer de ensino superior que regule esta atividade.
Palavras-chave: História. Literatura infantil e juvenil. Circulação. Consumo.

Summary: This article is a part of doctoral thesis and aims to know the trajectory of children's and youth literature in Mozambique from 1975, the year of national Independence, to the present day, including sources, circulation and consumption. The methodology is based on bibliographic review and document consultation mainly by Brandão e Martins (2003); Neto (2008); Navarro e Sopa (1989). The results show that children's and youth literature is taking shape and still faces enormous challenges in circulation and consumption due to the valorization of the pedagogical project, with literary texts used as a pretext for teaching and learning the Portuguese language and not encouraging reading. The institutions linked to encouraging Reading work in a fragmented ways since there is no entity in the country either at the level of the Ministry of Education and Human Development or of higher education that regulates this activity.
Keywords: History. Children's and youth literature. Sources. Circulation. Consuption.

1 Título em língua estrangeira: "Children's and youth literature in Mozambique: sources, circulation and consumption".

Introdução

A literatura infantil e juvenil emerge no período da independência, em 1975, do jugo colonial português. Nesta fase, a taxa de alfabetismo rondava em mais de 90% da população, o que obrigou o governo a nacionalizar a educação de modo que fosse contrária ao período anterior, caracterizado num sistema binário: por um lado destinada ao europeu e por outro ao nativo com a finalidade de servir aos interesses coloniais. Com isso, pode-se depreender que neste período em referência pouca gente tinha acesso à leitura de obras literárias de autores moçambicanos presentes nos mais diversos processos educativos ligados ao ensino da linguagem. Só no período da independência, por diversas formas pedagógicas, avançou-se para um vigoroso impulso no processo educacional não só de crianças e jovens como também dos adultos porque as escolas estavam abertas para todo o povo, sem discriminação.

Em decorrência disso, quebradas as barreiras impostas pelo colonialismo sobre a topografia urbana, verificou-se uma "acelerada" expansão das zonas periféricas que colocaram ao governo enormes desafios: provimento de água, luz, saneamento básico, requalificação urbana, educação, saúde, transporte, segurança pública, entre

vários benefícios sociais com vista à melhoria das condições de vida e ascensão da classe média nacional, que vai consumindo produtos industrializados e bens culturais entre os quais se destacam diferentes publicações, como jornais, revistas, poesia de combate, material escolar e livros para crianças e jovens. Apesar disso, a situação, até 1980, não possibilitava a produção literária escrita dos operários e camponeses, mas os mesmos possuíam uma vasta experiência da literatura oral baseada em poesia e histórias transmitidas pelos seus antepassados, que não se exprimiam pela escrita. Tal como sucedeu com La Fontaine e Charles Perrault, na França, e os irmãos Jacob e William Grimm, na Alemanha, entre outros cujas histórias para crianças pertencem ao património popular, era necessário que os intelectuais moçambicanos não deixassem perder esse patrimônio oral latente, preservando com a escrita a literatura oral como veículo da cultura de um povo.

Política para o livro

A lei nº 10/88 de 22 de dezembro, no Boletim da República (2011, p. 42), determina sobre a proteção legal dos bens materiais e imateriais do património cultural moçambicano. O nº 1 do Artgo 2 da mesma lei sustenta: "A lei aplica-se aos bens do património cultural na posse do Estado, dos

organismos de direito público ou de pessoas singulares ou coletivas sem prejuízo de direitos de propriedades que couberem aos respetivos titulares". A partir dessa lei, podemos afirmar que em Moçambique não existe uma lei que regule apenas o livro de literatura infantil e juvenil, mas o mesmo é regido pela política geral do livro, publicada no Boletim da República com a Resolução n° 57/2011, que na sua introdução considera: "Apesar de Moçambique estar a conhecer um crescimento considerável no domínio do livro, a ausência de uma política contendo linhas orientadoras do seu desenvolvimento tem levado, em certos casos, à adoção de critérios não harmonizados na colmatação de carências do setor".

É nesse âmbito que, reconhecendo os direitos dos cidadãos no desenvolvimento do espírito de pesquisa e libertação do imaginário através do livro, o Estado cria condições para que todos os cidadãos tenham direitos e oportunidades iguais no acesso e uso do livro em geral e da literatura infantil e juvenil em particular. A política do livro representa um conjunto de medidas, regulamentos e indicadores para administrar o desenvolvimento e a disseminação com a finalidade de promover a criação de uma sociedade leitora, na qual o livro faz parte da vida, da ocupação lúdica do tempo livre e do lazer dos moçambicanos.

Mais ainda, essa política serve de instrumento para que não só o cidadão atinja os conhecimentos como também é útil para a preservação das tradições e como suporte de fixação das culturas. No desenvolvimento de mecanismos de acesso ao livro, (BOLETIM DA REPÚBLICA, 2011, p. 44) defende: "O êxito do Sistema Nacional de Educação, das campanhas de alfabetização, da criação literária, científica e artística, bem como o gosto pela leitura, como mecanismos de formação do ser humano, requer a disponibilização do livro a todos os níveis". Para alcançar esses objetivos, entendemos que ações multissetoriais de instituições públicas e privadas, de Organizações não-governamentais e Parceiros de Cooperação do Governo devem ser conjugadas no sentido da criação de condições para a fixação de preços acessíveis ao livro, criação e apetrechamento de redes de bibliotecas públicas, escolares e privadas bem como a promoção e realização de feiras de livros.

Por seu turno, a Lei n° 4/94, de 13 de Setembro de 1994, estabelece os princípios básicos que permitem estender a ação de pessoas jurídicas ou coletivas, públicas ou privadas, que desenvolvam atividades financeiras ou materialmente as apoiem, no campo das artes, letras, ciência, cultura e ação social. Entretanto, a ideia que já foi

importante para o Instituto Nacional do Livro e Disco (INLD) é esta mesma lei 4/94 chamada "Lei do Mecenato". Esta determinou que o livro e os seus insumos ficariam isentos de direitos alfandegários e de impostos de circulação. A ideia concretizada sobre a produção do livro escolar pelas editoras e não pelo Estado dá um incremento à indústria livreira, porque os editores podem se arriscar em avançar, sabendo que terão um mercado assegurado devido à opção do Estado em comprar a produção através de um fundo denominado "caixa escolar".

A outra medida que poderá ajudar, sugerida pelo INLD e pela Associação dos Escritores Moçambicanos (AEMO): a instituição do "dólar livreiro" – o existir, para o livro e seus insumos, uma equivalência ao dólar muito abaixo do câmbio real e com uma permanência. Apesar dessas prerrogativas, desde a sua emergência, nem sempre as normas de produção das obras de literatura infantil e juvenil são efetivamente respeitadas. Em algumas obras não se observa a qualidade gráfica que se traduz na excelência de um projeto gráfico capaz de motivar e enriquecer a interação do leitor com o texto. Em vários casos, as ilustrações carecem de qualidade estética e, por vezes, não há articulação entre o texto e as mesmas. Tem-se notado que a qualidade textual não obedece aos requisitos estéticos e literários, os aspetos gráficos não atendem aos

interesses das crianças e jovens e são hostis aos diferentes contextos sociais, rotineiros e culturais em que vivem.

Como é sabido, os textos extensos não respeitam o repertório linguístico dos seus destinatários. Conforme tem-se veiculado por indivíduos ligados ao mercado editorial, as causas da má qualidade se assentam nos fatores compensatórios. A fraca divulgação da literatura infantil e juvenil, principalmente no meio escolar, aliada à falta de formação de leitores literários fazem com que não haja interesse pelos investimentos pela qualidade dos mesmos. Ademais, não existe no país uma instituição de ensino superior que, sob sua coordenação, se pudesse executar a avaliação dos critérios de qualidade textual, temática e gráfica das obras de literatura infantil e juvenil.

No 1º Ciclo da escola básica, o setor da educação distribui anualmente dois livros por aluno (Português e Matemática) gratuitamente e eles usam os mesmos como cadernos, anotando neles as matérias; da 3ª à 7ª classe, a média é de 7 livros por aluno e no final são devolvidos à escola para que possam servir aos outros. De uma forma geral, a taxa de reposição é de 20-30%.

Um estudo etnográfico realizado numa das Escolas Primárias, localizada na zona suburbana da cidade de

Maputo, por Dias, sobre "Materiais didáticos, educação psicomotora e reintrodução da pré-primária", apresenta resultados semelhantes ao Balanço do Programa Quinquenal do Governo (2010-2014), no que se refere às "dificuldades da língua da instrução (o Português)" e, mais ainda, constata:

> O problema mais agudo dos materiais didáticos coloca-se em relação aos livros didáticos. [...] A situação mais alarmante coloca-se nas classes mais avançadas (3ª; 4ª e 5ª) em que os textos são mais longos. Os professores levam cerca de meia aula (20 min) a passar o texto no quadro e os alunos ocupam os restantes 20 min da aula a copiar o texto para os cadernos [...] (DIAS, 2016, p. 28-9)

Estas observações permitem-nos concluir que, apesar de a Política do Livro traçar as principais trajetórias que conduzam o país à formação de uma sociedade leitora, ainda persistem enormes desafios em relação ao atual imaginário que se tem sobre o livro. Com efeito, uma política do livro de literatura infantil e juvenil autônoma poderá contribuir para a configuração e desenvolvimento dessa produção literária.

Rede de bibliotecas

Uma das formas de acesso ao livro é através das bibliotecas que constituem espaços privilegiados para a

investigação, acesso à informação e formação do cidadão. Apesar desse pressuposto, nem todas as bibliotecas do país possuem obras significativas de literatura infantil e juvenil. As que possuem obras não reúnem qualidade textual e temática, não têm espaços adequados à leitura e sequer pessoal formado para animação de leitura. Em muitos casos, devido à pouca divulgação dessa literatura e a falta de um projeto de formação de professores como animadores de leitura literária, os professores não recomendam aos alunos a leitura das obras existentes.

Ao nível do país, existem bibliotecas públicas em todas as províncias e em alguns distritos, todavia, elas funcionam em condições materiais de infraestrutura e financeira muito precárias, bem como não dispõem de recursos humanos qualificados para responderem cabalmente pelas atividades leitora. De modo particular, pelos poucos investimentos canalizados ao setor, encontramos bibliotecas privadas, escolares e institucionais nos poucos centros urbanos existentes no país, funcionando de acordo com as condições disponíveis em cada local, contribuindo, de certa forma, na materialização dos projetos do Estado, nessa matéria. Assim, a rede de bibliotecas funciona da seguinte maneira:

A Biblioteca Nacional de Moçambique (BNM) foi criada em 1961 pelo Diploma Ministerial N° 2116, de 26 de agosto, e funciona como depósito legal de livros. Na independência, em 1975, ficou cerrada até 1978 por falta de quadros funcionais. Mais tarde, foi aprovado o Estatuto Orgânico da Biblioteca Nacional de Moçambique pelo Diploma Ministerial N° 103/92, de 22 de Junho.

Por seu turno, o Decreto N° 46/2007, de 1 de dezembro, cria as Bibliotecas Públicas Provinciais, que no seu Artigo 2 prevê que a Biblioteca Pública Provincial é uma instituição pública de caráter cultural que tem por objetivo proporcionar ao cidadão leitura para apoio à investigação, ao processo de ensino-aprendizagem e auto-formação, subordinada ao órgão provincial que superintende o setor da cultura. Tomando como exemplo, na Biblioteca provincial da Zambézia encontramos as seguintes obras clássicas: *O rouxinol*, de Hans Christian Andersen; *Estrelas de ouro,* dos Irmãos Jacob e William Grimm; *Fábulas*, de La Fontaine; *O saci*, de Monteiro Lobato; Três Contos, de Charlles Perrault: “A pele do burro”; “O Barba Azul” e “Polegarzinho”.

Arquivo Histórico de Moçambique (AHM), única instituição arquivista existente no país de âmbito nacional, é o Arquivo Histórico de Moçambique. Foi fundado

pela Portaria 2267, de 22 de Junho de 1934, e é ligado à biblioteca de Repartição Técnica de Estatística, com a missão de reunir alguns arquivos dispersos e organizar uma coleção bibliográfica sobre Moçambique. Entre as obras de literatura infantil e juvenil achamos algumas obras traduzidas para o português e editadas pelo INLD, tais como, Coleção Chirico - *O Relógio Desaparecido* (1981), de Warren Sokonj, tradução de Paulo Sérgio; *O Salto e Outras Histórias* (1980), de Leon Tolstoi, tradução de Fonseca Amaral e Paulo Sérgio; *Quem está a chamar*? (1981), de Charity Waciuma, tradução de Paulo Sérgio. Pelas datas das publicações verificamos que nos anos subsequentes as obras deram um valioso contributo na inspiração dos escritores para a produção das obras da literatura infantil e juvenil.

Política editorial

Em Moçambique não existem editoras voltadas apenas para a edição do livro de literatura infantil e juvenil sendo que as mesmas editam obras também para o público adulto. A Resolução 57/2011 preconiza que a área editorial representa o centro de coordenação das atividades de edição, que envolvem a disponibilidade de fundos, os contratos com autores, a revisão de textos, o grafismo,

a ilustração, a tipografia, a promoção, a venda e outros aspetos importantes da arte para a feitura do livro, de acordo com a seguinte trajetória: autor, editor, gráfico, distribuidor, livro, público.

O Instituto Nacional do Livro e Disco, sedeado em Maputo, foi a primeira e única instituição criada no período da independência, em 1975, através da Portaria nº 119/75, de 22 de Novembro, como Direção Nacional do Ministério da Informação, com fins específicos, alguns diferentes dos atuais. Até 1983, o INLD foi a única entidade editora no país. A partir desse ano, foram criadas outras entidades: Associação dos Escritores Moçambicanos (AEMO), fundada em 1982, Tempográfica, Publicações Notícias e outras ligadas aos vários Ministérios. Como tudo tinha de ser importado, com excepção da mão-de-obra na qual se inclui o autor, essas entidades não entravam em concorrência, mas tinham áreas editoriais determinadas, pois não se podia desperdiçar o pouco papel que se conseguisse, duplicando gêneros em detrimento de outros necessários.

Durante vários anos, o INLD assumiu a coordenação das atividades, além da editoração. Com a economia centralmente planificada, controlava também os preços de venda, visto que se pretendia que o livro chegasse ao leitor

pelo valor mais baixo possível, com o mínimo de lucro que permitisse manter o fluxo editorial.

A partir de 1987, editoras privadas passaram a operar no país, como é o caso da Ndjira, associada à portuguesa Editora Escolar/Diname, ligada ao Ministério da Educação e Cultura, publicando manuais didáticos e livros para crianças e jovens em quantidades consideráveis; a Editora do Arquivo Histórico de Moçambique, pertencente à Universidade Eduardo Mondlane, dedicada à publicação de títulos acadêmicos e Associação dos Escritores Moçambicanos (AEMO), que, de acordo com (NAVARRO e SOPA, 1989, p. 4), "com cerca de 40 títulos publicados desde 1982, a partir de 1996 conseguiu editar 19 títulos".

A partir da década de 1990, inúmeras editoras e instituições têm se empenhado na solução dos problemas da carência do livro no mercado local, a saber: Alcance Editores, Associação Progresso, Escola Portuguesa de Moçambique, Pawa, Plural Editores, Promédia, Gala-gala, a Capulana e Texto Editores, sendo que algumas atuam como filiais de editoras estrangeiras, entre portuguesas e brasileiras: a Kapulana; Texto Editora; Plural Editores; Editora Caminho.

Na edição livreira, tem-se constatado maior tendência de se produzir livros das áreas de Ciências Sociais e Administração, tais como Demografia, Direito Administrativo, Organização Judicial, Segurança Social, Etnografia. Observa-se igualmente a produção de livros de carácter desportivo-cultural (pintura, escultura, desportos, litografia, fotografia, música, dança, etc.); e a produção de obras referentes às áreas da Linguística, Filosofia e Literatura para os adultos.

Funcionamento das livrarias

Os fatores de ordem econômica e sociocultural condicionam o acesso ao livro por parte da grande maioria dos moçambicanos, estabelecendo o desequilíbrio entre o econômico com o direito de cidadania e a dimensão simbólica. Desse modo, para melhorar o acesso e distribuição do livro, o BOLETIM DA REPÚBLICA (2011, p. 45) que temos vindo a citar, prevê: "(i) alargar o número de livrarias em todo o país, (ii) criar livrarias móveis e (iii) criar modelos de feiras de livros dirigidas ao público em geral e às escolas em particular". Uma pesquisa realizada pela jornalista Felicidade Zunga, do jornal diário *O País*, do Grupo Soico, publicada no dia 27 de Abril de 2012, sobre a compra e venda de livros em Moçambique, revela que pelo

menos na cidade de Maputo os livros técnicos são os que geram mais lucros para as editoras e livrarias e as obras de natureza cultural não tem sido a grande aposta nem para as livrarias e tampouco para os compradores.

Os livreiros com os quais mantivemos contato, na Livraria Escolar Editora, Livraria Conhecimento e na Minerva Central, na cidade de Maputo, foram unânimes em afirmar que as obras de literatura infantil e juvenil estão classificadas em último lugar na escala de concorrência em relação aos materiais técnicos ou didáticos e/ou manuais escolares, que são mais recomendados pelos professores nas universidades e outros subsistemas de ensino.

O mercado livreiro localiza-se nos centros urbanos onde se acha um público leitor considerável. Em alguns casos, no setor informal encontramos livros diversos à venda na calçada, arrumados em pequenas mesas ou nos degraus das entradas dos edifícios. Este cenário mostra que há poucos compradores de livros de natureza cultural porque também há poucos leitores.

Promoção da leitura

Escola Portuguesa de Moçambique - EPM

Desde 2010, a EPM está implementando um projeto de cooperação Portugal-Moçambique no domínio das

bibliotecas escolares e promoção de leitura. O mesmo projeto visa à criação de bibliotecas escolares e à atribuição de maletas de leitura a escolas públicas e comunitárias do sistema de ensino de Moçambique. Trata-se de uma iniciativa da Rede de Bibliotecas Escolares (RBE) de Portugal e de Moçambique, através do qual a Escola Portuguesa de Moçambique - Centro de Ensino de Língua Portuguesa (CELP), assume a parceria com a RBE, comprometendo-se a acompanhar e apoiar o projeto nas escolas dos distritos de Maputo.

A iniciativa tem por objetivo valorizar o papel das bibliotecas escolares nas políticas de educação, contribuir para o desenvolvimento das literacias e para a formação global dos alunos, favorecendo o sucesso escolar. O projeto inclui a formação dos professores e bibliotecários em matérias de gestão e dinamização (tratamento do fundo documental e elaboração de um plano anual de atividades). O projeto *Mabuku ya hina* (nossos livros, em língua bantu - Xichangana), centrado no incentivo à leitura, pretende despertar nas crianças e jovens o gosto pelo livro, proporcionando a formação de leitores literários. Através do Ministério da Educação e Desenvolvimento Humano de Moçambique (RBE e EPM-CELP), faz chegar a cada uma das

30 escolas contempladas pelo projeto uma maleta de leitura contendo cerca de 100 livros de literatura infantil e juvenil com maior incidência em Maputo, Cidade e Província.

Após sua implementação, o projeto passa a contar com a colaboração das seguintes associações moçambicanas: Iverca; o Movimento Cívico Formiga Jujú; o Movimento Literário Khupaluxa e o Livro aberto. As mesmas ajudam na promoção de leitura em escolas do sistema de ensino. No que diz respeito à formação de leitores literários, o professor cumpre papel fundamental na sua dinamização.

Assim sendo, na leitura de histórias e poemas existem diversas atividades de apoio à leitura orientadas em contexto de sala de aula, assegurando melhor compreensão e aprofundamento dos vários tipos de textos literários: treino do reconto oral; treino do reconto escrito/resumo; identificação dos personagens principais e secundários; caraterização física e psicológica dos personagens; identificação do contexto em que decorre a história; identificação dos momentos-chave na sequência narrativa; elaboração de finais alternativos; identificação da(s) mensagem(ns) que o autor quis veicular; ilustração das cenas preferidas; dramatização das cenas eleitas e mímica das cenas eleitas. Nos poemas: leitura feita pelo professor;

leitura feita pelos alunos, individualmente ou em pares após uma preparação livre; rodízio de leitura (leitura intercalada); escrita de poemas da autoria dos alunos, tendo como referência os poemas trabalhados em contexto de sala de aula.

Outras atividades consistem em pesquisar, nos livros das maletas, temas inerentes a Moçambique e do mundo inteiro; realização de concursos literários dirigidos aos diferentes níveis de escolaridade com atribuição de prêmios em livros e material escolar aos primeiros classificados (contos do mês, o leitor do mês, poema e prosa subordinada a um tema/ livro); produção anual de um livro que compila histórias criadas e escritas pelas crianças de todas as escolas que integram o projeto; formação de clubes de leitura compostos por grupos de alunos que se juntam para ler e trocar ideias sobre determinado livro, autor ou temas. O grupo pode ser diversificado e pressupõe o acompanhamento de um professor, mediador de leitura.

Da leitura entendemos que o mesmo pode funcionar com a definição de um horário e abertura de inscrições; intercâmbio entre alunos e professores de várias escolas de acolhimento das maletas para apresentação dos trabalhos realizados e partilha de experiência, no âmbito do projeto;

através das oficinas de leitura, realizam-se ilustrações, construção de livros e escrita criativa; em alguns eventos têm sido convidados escritores, artistas, artesãos, pais e encarregados de educação. No âmbito de formação de leitores literários, a EPM-CELP, em parceria com a editora brasileira Kapulana, publicou 1383 obras de literatura infantil e juvenil, da Coleção Histórias de Moçambique. Os volumes publicados pretendem reatualizar as histórias tradicionais moçambicanas ainda em forma da oralidade e divulgar, através das ilustrações, a beleza do imaginário das artes plásticas em Moçambique junto ao público leitor. Por essa razão, grande parte das obras apresenta o texto da história original.

Associação dos Escritores Moçambicanos - AEMO

A AEMO foi fundada no dia 13 de Agosto de 1982, em Maputo. Entre os vários objetivos, se destacam: divulgar obras e autores da literatura moçambicana, atribuir prémios literários e organizar conferências sobre literatura moçambicana. O poeta moçambicano José Craveirinha foi o seu primeiro secretário e atualmente é o escritor Ungulani Ba Ka Khosa. A AEMO publica as coleções Karingana para prosa; Timbila para poesia e início para divulgação das obras dos jovens escritores. Do mesmo modo, atribui os prêmios:

Vida Literária; Revelação AEMO de ficção e Prosa, que visa à promoção de novos escritores, e o prêmio José Craveirinha.

Em 2002, a AEMO implementou um projeto "Círculo de Leitores", iniciativa que consiste em palestras e debates entre estudantes universitários, secundários e jovens escritores. Uma vez por mês, reúnem-se para discutir literatura moçambicana. A ideia não é só conhecer os autores e suas obras como também aprender a gostar de ler. No dia 7 de Agosto de 2009, a AEMO organizou uma conferência internacional com o tema: Literatura infanto-juvenil brasileira e moçambicana contemporânea: problemas e perspectivas.

Entre os vários escritores participantes que versaram sobre a sua produção, destacamos Angelina Neves; Rogério Manjate; Mário Lemos e Alberto da Barca. A AEMO é uma das fontes de pesquisa sobre a literatura infantil e juvenil de Moçambique. As obras estão arrumadas numa prateleira, separadas na mesma sala onde se localizam as de literatura para os adultos. Tal como acontece nas outras bibliotecas, aqui também estão em bom estado de conservação por escassez do público leitor.

Os dois bibliotecários da AEMO atendem leitores de todas as faixas etárias. Um número significativo de obras

que a biblioteca da AEMO contém foi editado pelo Fundo das Nações Unidas para a Infância - UNICEF, uma das instituições que assumiu projetos de livros infantis a partir de 1990, publicando vários títulos. Nesta altura, 1993, Ziraldo, reconhecido autor da literatura infantil e juvenil brasileira, chega a Moçambique a convite do UNICEF para treinar moçambicanos na arte de escrever e desenhar para crianças. O final do treinamento resulta em uma obra escrita e ilustrada pelo grupo de autores e ilustradores que faz parte do acervo bibliográfico da AEMO: O homem e os macacos: uma lenda moçambicana, de Magali Serrano e Ziraldo Pinto.

Associação Progresso - AP

A AP é uma das organizações mais antigas da sociedade civil moçambicana, fundada no dia 6 de março de 1991 como uma instituição coletiva de utilidade pública, dotada de personalidade jurídica, autonomia administrativa, financeira e patrimonial, e reconhecida oficialmente pelo Ministério da Justiça em 28 de março de 1992. De um modo geral, a ideia da fundação da Associação Progresso é a de trabalhar com as comunidades para que elas assumam a autogestão dos seus próprios processos de desenvolvimento comunitário. Para tal, estabelece os seguintes objetivos:

prestar serviços relevantes à comunidade dando enfoque especial às comunidades de base, com especial atenção às necessidades das mulheres e crianças, contribuindo na medida das suas forças para o desenvolvimento dessas comunidades, visando à elevação das condições de vida da população e aumento da sua capacidade de gestão. Entre os vários projetos sociais, teve início em 2015 a implementação do projeto "Eu Leio" nas províncias da Zambézia e Nampula, em parceria com o CESC e Save the Children, com o financiamento da USAID.

O projeto "Eu Leio" tem por objetivo melhorar as competências de leitura e escrita dos alunos da 1ª e 2ª classes, através de capacitação de professores e fornecimento de material de leitura para as referidas classes iniciais. O projeto trabalha em 7 distritos, (3 em Nampula e 4 na Zambézia), Zonas de Influência Pedagógica com 218 escolas (sendo 118 de intervenção e 100 de controlo). Desse modo, a previsão é que cerca de 88.000 alunos sejam beneficiados pelo projeto, durante 5 anos. Na área da educação, a AP iniciou por traduzir e editar livros didáticos da 1ª classe do Português para línguas bantu moçambicanas, através do projeto CODE, mantido pelo governo canadense. Mais tarde, surge a necessidade de editar obras infantis e juvenis do Brasil e de Portugal, projeto que viria a fracassar porque os textos

entravam em choque com o universo contextual infantil e juvenil moçambicano. A saída foi a criação de concursos com as escolas, autores, ilustradores e editoras.

Por dificuldades de edição devido aos direitos autorais ou fechamento das editoras, a partir de 2006, a AP inicia a edição de livros infantis e juvenis. Numa primeira fase se destinavam à distribuição gratuita e exposição nas feiras de livros. Em seguida, em 2009, a associação inicia a edição de obras de literatura infantil e juvenil em português e línguas bantu moçambicanas. As obras circulam no espaço escolar após avaliação e autorização pelo Ministério da Educação e Desenvolvimento Humano, através do Conselho de Avaliação do Livro Escolar, que deve confirmar a componente educativa dos textos. O quadro a seguir ilustra a evolução do número de publicações das obras de literatura infantil e juvenil, no período compreendido entre 2009 a 2014.

Quadro 1: Quantidades das obras de literatura infantil e juvenil de 2009 a 2014

	Línguas	**Ano**					
		2009	**2010**	**2011**	**2012**	**2013**	**2014**
Literatura infantil e juvenil	**Portuguesa**	3	0	3	7	13	19
	Bantu moçambicanas	3	7	5	6	12	21
Total		**6**	**7**	**8**	**13**	**25**	**40**

Fonte: Associação Progresso - dados do senhor Armindo Veigas, 2010.

A AP tem o mérito de ter sido a primeira instituição do país a editar uma revista infantil denominada *Girassol*, em língua portuguesa e bantu moçambicanas. A mesma é coordenada pelo Gabinete de Informação (GABINFO) e é de distribuição gratuita, circulando principalmente nas províncias de Cabo Delgado e Niassa. O quadro a seguir ilustra a evolução de publicações da revista infantil *Girassol* no período compreendido entre 2009 a 2014.

Quadro 2: Quantidades das revistas de 2009 a 2014

	Línguas	**Ano**					
		2009	**2010**	**2011**	**2012**	**2013**	**2014**
Revista Girassol	**Portuguesa**	2	3	2	2	4	1
	Bantu moçambicanas	0	0	0	0	0	5
Total		**2**	**3**	**2**	**2**	**4**	**6**

Fonte: Associação Progresso - dados do senhor Armindo Veigas, 2014.

No caso, a revista nº 3, de 2012, focaliza a beleza da natureza e rios, mais especificamente o rio Zambeze, como uma das maravilhas naturais de Moçambique. Afirma, ainda, que o navegador Vasco da Gama, em 1498, quando chegou a um dos braços da foz do rio chamou-o de "Rio dos bons Sinais". Os Swahili, habitantes de Luabo, chamavam-no de "Rio Cuana". Só em 1597, os portugueses, ao visitar o Mwenemotapa e, ao perguntarem sobre o rio, descobriram que se chamava Rio Zambeze. Do mesmo modo, a revista

visa à orientação sobre a necessidade da preservação do meio ambiente, dos rios, das plantas, dos animais, do ar, do ambiente que nos rodeia, da casa e da escola.

A edição abre com o conto "A formiga com pé preso", e depois aborda os direitos das crianças e o respeito pela diferença porque o país é plural. Sem descriminação de nacionalidade, cor, origem étnica, sexo, raça, condição socioeconômica, língua e crença religiosa, todas as crianças têm os mesmos direitos. Uma das páginas é dedicada às atividades de recortar desenhos, colar, desenhar, escolher nomes dos animais e escrever os nomes incluindo emoções: tristeza, alegria, susto, medo, indecisão e vergonha.

A rubrica dedicada à alimentação saudável trata sobre a necessidade de as crianças alimentarem-se de cereais, vegetais, frutas, carne e outros. Esse número da revista inclui, ainda, algumas datas comemorativas nacionais e internacionais assim como os símbolos do amor: abraço, dar as mãos e o coração. Na penúltima página, apresenta o dicionário ilustrado das palavras: delta, evaporar, zona úmida, micróbios, registro (registrar) e solidariedade. Na última página, demonstra os 5 passos do jogo pega-pega.

A edição número 7 destaca a importância da cebola, tanto para o consumo humano por ser um alimento muito

saudável quanto para as crianças poderem realizar várias atividades com a casca do vegetal, entre as quais um quadro para exposição. Inclui também o conto “A galinha e o pato” e, em seguida, aborda o valor da amizade. Outra narrativa, “Crocodilo e o passarinho”, é uma história em quadrinhos. No que concerne às datas comemorativas, destaca o dia 4 de janeiro, dia mundial do Braille (nascimento de Louis Braille). Apresenta o dicionário ilustrado com as palavras alegria, circulação, comichão, parasita e xarope. Ao final, traz o jogo “Vamos fazer corrida com lata”, no qual o jogador corre, usando duas latas e uma corda, e ganha aquele que tiver mais habilidade para correr em cima das latas sem cair.

Comentando sobre os assuntos tratados nas duas revistas, permitiram entendermos que as mesmas têm uma como uma dos componentes educativo e transmissão de valores nas crianças, seus destinatários. Olhando para o cardápio das duas revistas em questão, notamos que os contos nelas contidas têm as mesmas finalidades. A redatora, Angelina Neves, é de reconhecido mérito na produção de obras para estes públicos, mas também é educadora de infância e autora de várias obras para crianças, sua maioria de caráter pedagógico. Ademais, as revistas são editadas pelo Gabinete de Informação, órgão

do governo, responsável pela monitoria de informação que circula no país. Esses dados, por si só, confirmam o nosso entendimento que a revista *Girassol*, entre os vários objetivos é a inculcação da moral nos seus leitores.

Imprensa moçambicana: o semanário Domingo

Nos princípios da década de 1980, o governante Jorge Rebelo teria convidado Angelina Neves para fazer parte de uma equipe de coleção de livros infantis e adaptação de contos para crianças. Mais tarde, o mesmo Rebelo sugeriu Angelina Neves e Otília Aquino a edição do suplemento "Njingiritane" do Jornal Domingo, e ambas foram responsáveis pelo referido suplemento até o ano de 2000. Atualmente, está sob responsabilidade de Mário Lemos, um dos escritores de livros para crianças e jovens.

O semanário Domingo, através do suplemento "Njingiritane", inicia a divulgação de textos literários de autores nacionais e internacionais para crianças e jovens no período na independência, pela imprensa escrita. Muitos escritores atuais de obras para crianças e jovens mergulhavam no universo literário dos textos contidos nesse suplemento, coordenado por Angelina Neves. Apesar de Angelina Neves ter deixado a coordenação do suplemento, bem como a escrita de textos especialmente

para ele, continua trabalhando com organizações nacionais e internacionais ligadas à infância e à juventude, produzindo obras e mantendo seu nome inscrito entre os percursores da literatura infantil e juvenil na década de 1980. Tal como mostram os exemplos, devido à riqueza do seu índice (jogos, contos, adivinhas, passatempo, construções, labirinto, trabalhos manuais, banda desenhada e brinquedos), Njingiritane tem servido às crianças, jovens, adultos e professores em sala de aula no processo de ensino, bem como de lazer no ambiente doméstico.

Rádio Moçambique: Programa da Criança

A Rádio Moçambique é a mais antiga estação emissora da radiodifusão em Moçambique. Usa no seu slogan a sigla RM, muitas vezes traduzida por "Do Rovuma ao Maputo", os dois rios que delimitam o país, a norte e sul. A RM surge da nacionalização das estações existentes em 1975, nomeadamente, a Rádio Clube de Moçambique, a Voz de Moçambique, a Emissora do Aero Clube da Beira e a Rádio PAX. Durante muitos anos, a RM funcionou como Empresa do Estado, tendo passado a empresa pública a 16 de junho de 1994.

A RM tem âmbito nacional e sua sede na cidade de Maputo está em importante edifício construído em 1931;

transmite sua programação em português, em inglês e em 19 línguas bantu moçambicanas, além de possuir delegações em todas as capitais provinciais. As emissoras provinciais têm uma programação muito variada em temas. As suas emissões locais são transmitidas em português e em línguas moçambicanas mais faladas na província, sendo os programas primando pela informação atual.

A transmissão do Programa da Criança na Rádio Moçambique teve seu início antes da independência nacional, no dia 18 de novembro de 1937, quando foi para o ar o primeiro Programa da Criança, transmitido às 19 horas e 25 minutos, com a duração de meia hora. O programa chamava-se "Meia hora das Crianças", feito em língua portuguesa. Nesse momento, o programa era produzido por pessoal ligado à Universidade de Lourenço Marques, atual Universidade Eduardo Mondlane, alguns técnicos ligados à psicologia e profissionais da Rádio Clube de Moçambique.

O Programa da Criança era essencialmente de animação, recreação, com forte componente didático-pedagógico. Outra vertente também muito explorada eram as histórias infantis do contexto europeu, de narração simples e dramatização. Tanto num como no outro caso, a sonoplastia, a redação de textos e a seleção das vozes eram muito

rigorosas, o que conferia aos programas uma qualidade de referência. O Programa sofreu uma interrupção por volta de 1974-5, mas, após Independência Nacional (1977-8) é introduzido o Programa da Criança por uma comissão designada pelo então Ministro da Informação. É criado na estrutura da RM, no Departamento de Programas, o Setor da Criança e Teatro. Desde então, o Programa da Criança não mais deixou de ser produzido, tendo, inclusive, passado a ser produzido, não só na Antena Nacional, mas também nos emissores provinciais e nas línguas bantu moçambicanas.

Na essência, os programas mantiveram os mesmos recortes de formato temático: histórias narradas e/ou dramatizadas, introdução ao cancioneiro, poesia e cultura. Há também realização de programas externos, gravados e ao vivo, concursos e gravação de canções infantis e promoção de visitas de crianças à RM. A relevância do Programa é a definição de um novo auditório, surgimento de novos programas para jovens no acesso à cultura moçambicana.

O percursor do Programa da Criança é Né Afonso, que inicia a sua carreira radiofônica em Quelimane, capital da Zambézia, com apenas 16 anos de idade, fazendo programas de crianças, atividade que dá continuidade quando vai para a Rádio Moçambique. Na capital Maputo, nasce o “Titio

Turutão", o homem que sabe tudo e que cantou, entre outras coisas, a "marrabentinha da criançada".

Em 1985, para assinalar os 10 anos da Independência de Moçambique, gravou um disco de música infantil intitulado "Dez anos" incluindo histórias infantis, nas quais o Titio Turutão contracena com Álvaro Belo Marques. Né Afonso, em parceria com Yana (Samuel Munguambe Junior), cria a Orquestra Infantil e Juvenil da Rádio Moçambique, pois era preciso encontrar mecanismos que permitissem manter ocupadas as crianças que acorriam à estação de rádio. A orquestra atuou "ao vivo" no Estúdio-Auditório da Rádio Moçambique por várias vezes, antes da transformação em Escola Particular de Música. A seguir, transcrevemos uma contação de história radiofónica para as crianças:

Cena

Uma história para ti

Texto e apresentação: Hotília Francisco

Sonorização: Michel Horácio

Data da emissão: 17 de Maio de 2016.

Abertura. (grifos do autor).

Locutora: Boa noite, Amigo!

Estás pronto para escutar a linda história que trouxemos para ti? Escuta agora "Betinho, o ursinho encantado!"

3. Efeito

4. Locutora: Betinho é o filho mais novo da ursa Maroca e não se parecia muito com seus irmãos, Zezinho e Janjão. Esses dois viviam aprontando e assustando as pessoas. Para Betinho, ser um urso não quer dizer que tem de ser mau. Ao contrário, ele era manso, amigo dos outros bichinhos e ajudava sempre os seus vizinhos no que podia.

5. Efeito

6. Locutora: Dona Maroca, mãe ursa, ficava orgulhosa do seu filho Betinho. Afinal, ela recebia muitos elogios a respeito de Betinho. Todos acham ele um ursinho encantador. Em compensação, coitada, ela ficava de cabelo em pé com Zezinho e Janjão, que só davam trabalho e viviam arranjando problemas. Betinho quase não saia com seus irmãos, além de não gostar, nunca era convidado por eles para nada. Zezinho e Janjão achavam que Betinho era muito irritante e esquisito. Mas, o ursinho não se importava. Ele gostava de passear sozinho pelo campo e brincar com os animais que encontrava por lá.

7. Efeito

8. Locutora: Certo dia, o sol estava lindo e Betinho acordou cedo, vestiu uns calções, tomou o pequeno-almoço e saiu para caminhar.

9. Efeito mexido

10. Locutora: Ele não tinha aulas e aproveitou a manhã para correr num lindo jardim perto de casa. Betinho correu, saltou, rolou pelo chão e divertiu-se muito. Quando voltava

> para casa viu uma florzinha solitária e uma joaninha, ficou todo contente e pensou em levar a florzinha para a sua mamãe. Foi aí que ele pensou: - "Se eu arrancar a florzinha, ela vai sentir dor e a joaninha não vai ter mais companhia para conversar". Ele queria muito arrancar a flor, mas resistiu e voltou para casa feliz.
>
> 11. Efeito
>
> 12. Locutora: Amiguinho! Já estamos sem mais tempo para terminar com essa história. Mas não se preocupa, amanhã terminamos, combinado? Boa noite e até amanhã a mesma hora.

De certa forma, notamos que a esta cena está matizada de um conjunto de elementos de caráter artístico de expressão verbal. Foi elaborada numa linguagem que pudesse possibilitar a sensibilidade estética do pequeno ouvinte, a emancipação, a ampliação do seu horizonte de expectativa, assim como a vivência de certas experiências enriquecedoras do seu quotidiano.

Tradição pedagógica na literatura infantil e juvenil

É certo que a formação de leitores literários requer a criação de condições humanas e materiais: professores qualificados, bibliotecas equipadas, boa qualidade da linguagem oral e imagética dos livros, políticas públicas, entre vários outros quesitos. No caso das obras de literatura

infantil e juvenil em particular, espera-se que a linguagem imagética e verbal responda às expectativas dos seus receptores para que possam criar o hábito de leitura. Diante desse cenário, podemos questionar se a seleção dos textos oferecidos ao público leitor pela via dos manuais didáticos garante a formação do leitor literário, aquele capaz de alargar suas possibilidades de experiência estética, ampliando seu horizonte de expectativas, fruindo e, ao mesmo tempo, desenvolvendo o prazer e o gosto pela leitura literária e desempenhando o seu dever emancipatório. Que tipos e gêneros textuais são endereçados às crianças e jovens em Moçambique pela via dos manuais didáticos?

É nesse viés que a produção literária para o público infantil e juvenil em Moçambique pode ser descrita em duas vertentes: literatura marcada pelo didatismo e literatura infantil e juvenil propriamente dita.

No primeiro caso, ela se faz passar por literatura infantil e juvenil porque está endereçada a esse público. Algumas vezes mistura lendas, mitos e poesia de literatura infantil e juvenil para fins didáticos expondo a moralidade adulta. Quanto à provisão do livro escolar, até certo ponto, A Política do Livro dá bastante relevância ao livro escolar como um dos instrumentos fundamentais para o combate

ao analfabetismo e para o desenvolvimento das capacidades técnicas e científicas no seio das novas gerações.

A literatura para a finalidade pedagógica circula no espaço escolar quer em forma de obras ou textos escritos e adaptados para o público infantil e juvenil devidamente aprovada pelo Conselho de Avaliação do Livro Escolar (CALE), constituído pelo despacho do Ministro da Educação através do Diploma Ministerial n° 122/2011, de 11 de maio, que aprova o Regulamento de Avaliação do Livro Escolar. Para os livros do Ensino Primário, o mesmo Regulamento prevê, na alínea d) do Artigo 4, afirmando que serão aprovados todos os livros que tenham, no mínimo, 70 % em cada uma das áreas a avaliar; e para o Ensino Secundário Geral, serão aprovados todos os livros que tenham 85% na avaliação pedagógica. Nesse caso, o CALE investe mais na alma da obra avaliando se os temas contribuem para o desenvolvimento humano ou não e em que medida os mesmos respondem aos quesitos educativos, morais e edificantes exigidos nesse nível etário. Importa referir que apesar de o CALE ser multissetorial (integrando quadros das universidades, Ministério da Cultura e Turismo, Ministério da Indústria e Comércio, Parceiros de Cooperação e do Ministério da Educação e Desenvolvimento Humano), não

tem um regulamento para avaliar especificamente o livro de literatura infantil e juvenil.

Face a isso, devemos entender que, por um lado, a literatura infantil e juvenil em Moçambique surge num contexto sociohistórico em que é preciso transmitir valores já definidos ou sistematizados e considerados como "verdadeiros" às crianças e jovens, para os quais o espaço escolar deve servir de veículo para a sua incorporação. Por outro, num país em fase de reinvenção como Moçambique, a convivência entre o projeto estético e pedagógico não é gratuito, devemos entender como um processo que gradualmente irá consolidar-se através da realização e publicação de mais pesquisas, produção, distribuição e consumo das obras literárias para este público.

Esta realidade demonstra que, no contexto europeu, essa literatura resulta, segundo Coelho (1981, p. 24) "[...] da indissociabilidade que existe entre a intenção artística e a intenção educativa, incorporada nas próprias raízes da literatura infantil". Podemos aferir, com base na passagem que, às vezes, os textos literários para fins didáticos não permitem que a literatura seja tratada como objeto de estudo ou como uma das fontes do conhecimento a ser apropriado e alargado pelo leitor dentro do seu contexto cultural, tal

como Brandão e Martins comentam sobre a maneira como é tratada a literatura na escola:

> A literatura é tratada, sim, como pretexto, estratégia para o estudo de outros objetos, procurando minimizar, através dela, a aridez dos assuntos abordados [...] a literatura não tem sido tratada literariamente na escola. Pelo contrário, o que a utilização didática da literatura mais tem feito é destruir o seu efeito literário. (BRANDÃO e MARTINS, 2003, p. 259)

No caso moçambicano, os gêneros textuais presentes nos Manuais Didáticos não são diversificados, havendo uma tendência da utilização, em larga escala, de fragmentos narrativos e não de textos completos. Pela fraca ou quase nula divulgação dos textos para crianças e jovens, são adaptados textos literários dos adultos para esse público. Além disso, não existem autores representativos da literatura moçambicana, de diferentes regiões e épocas, autores da literatura infantil e juvenil assim como autores de histórias em quadrinhos (banda desenhada). Esta reflexão inclui no conceito de cânone que, segundo Cosson (2006, p. 32), "O cânone literário, clássico ou obra-prima é um conjunto de autores ou obras consideradas representativas para uma determinada nação ou idioma". Do mesmo modo, Neto (2008, p. 44) afirma: "Os clássicos são uma relação

de *corpus* de obras e autores social e institucionalmente universais e 'verdadeiros' transmitindo os valores humanos e caraterísticas ideais de um texto, por isso, dignos de repasse de geração para geração".

Com base nas citações, notemos que a inclusão de uma obra ou de um autor nos parâmetros canônicos (ou não) não depende apenas dela, deve-se acentuar a importância das instituições ou da vida social do escritor (a linha temática ou a frequência das rodas de poder). E, Muzart (1995, p. 86) observa: "O estudo do cânone está ligado, pois, a várias coisas, principalmente a dominante da época: dominantes ideológicas, estilo da época, geografia, sexo, raça, classe social e outros. Aquilo que é canonizado em certas épocas, é esquecido noutras; o que foi esquecido numa, é resgatado em outra".

Com base nessas considerações, Mendonça esclarece os contornos da recepção dos textos literários e a definição do cânone literário em Moçambique:

> Mais do que conteúdo da polémica, o que me interessa sublinhar aqui é que ela revela o poder do mecanismo de recepção dos textos literários em situações marcadas pelo fator "emergente" ou "pós-colonial", onde a fronteira entre o que é do "próprio" e o que é do "outro" se articula de forma ambígua e prolonga, até aos interstícios da memória, o

> diálogo/confronto com o passado colonial, produzindo um efeito de instabilidade do sistema literário, o que dificulta a emergência do cânone. O que paradoxalmente (ou não) em Moçambique não é extensivo a outras artes. (MENDONÇA, 2008, p. 31)

A falta da definição do cânone demonstra que os textos selecionados, de certa forma, não contribuem para ampliar o repertório literário do aluno porque as supressões, adaptações e as atividades de leitura e compreensão limitam as suas possibilidades. Do mesmo modo, há poucas probabilidades de que os recursos estéticos e estilísticos sejam explorados pertinentemente, o que nos mostra o pouco incentivo para leitura de outros materiais ou de uma obra literária completa. Apesar de as outras artes manifestarem-se com base num cânone já "definido", mantém-se o caráter instável e convencional, tal como tem acontecido no cânone literário. Citemos Fidelis:

> Ao lado desses autores inquestionáveis aparecem autores que ora figuram, ora não figuram certos momentos no cânone literário e, portanto, movimentam-se na órbita desse núcleo relativamente estável. No entanto, não se pode compreender o cânone fixo, fechado e pronto. As obras vão e vêm a depender dos mecanismos utilizados no momento da escolha. (FIDELIS, 2005, p. 3)

Assim, o setor do ensino tem sido uma das instituições que se evidencia como suporte na manutenção ou não dessas obras e autores canônicos, pois, a literatura implica existência de leitores. O professor tem o "poder" de determinar o que trabalhar em sala de aula na formação de leitores literários, tal como Cafiero e Corrêa:

> Cabe ao professor encontrar maneiras de realizar um trabalho que seja efetivamente o de formar leitores, dispondo-se da seleção de textos. [...] Para tanto, o professor também precisa ser ele mesmo um leitor de textos literários, capaz de fruir diferentes tipos de literatura e assim poder desenvolver habilidades de leitura nesse tipo de texto. Entre o «escolar» e o «estético» há um longo caminho que o aluno-leitor terá que percorrer. Se ele vai desistir da caminhada ou aventurar-se e chegar do outro lado vai depender de como o desafio lhe for proposto. (CAFIERO e CORRÊA, 2003, p. 297)

Olhando para a citação e para que isso aconteça, é necessário que a literatura infantil e juvenil seja trabalhada no contexto escolar de maneira que as práticas não a coloquem em situação subsidiária em relação à pedagogia; ademais, seria desejável que a linha divisória que separa a literatura e a pedagogia tendesse ao reconhecimento de que ambas concorrem para a mesma função educativa da criança e do jovem. Desse modo, os projetos de literatura

infantil e juvenil em Moçambique devem enfrentar a qualidade artística para que os sujeitos leitores, em trabalhos de sala de aula, tenham a oportunidade de incorporar à sua experiência humana a visão da realidade e concepção da vida.

Considerações finais

Um país em processo de reinvenção como Moçambique necessita de bastante tempo para acertar o passo nos processos de desenvolvimento humano, incluindo o acesso à informação no nível desejado. A produção, circulação e consumo das obras de literatura infantil e juvenil enfrenta enormes desafios, mas os passos estão sendo dados em direcção à sua consolidação e legitimação.

A realização de seminários, congressos, palestras, pesquisas traduzidas em teses, dissertações, monografias e relatórios sinaliza entre várias atividades uma expectativa nos processos da divulgação da sua existência. Tem-se notado nos últimos tempos a proliferação de bibliotecas escolares, livrarias, editoras, feiras de livro, concursos literários, entre várias atividades literárias como fazendo parte do processo. Enquanto país de tradição pedagógica, a literatura necessita ser olhada em todas as suas vertentes, uma das quais de descoberta dos bastidores da vida e do mundo.

Referências

BOLETIM DA REPÚBLICA. *Política do livro e estratégias da sua implementação*: Resolução nº 57/2011. Imprensa Nacional de Moçambique, EP, 2011.

BRANDÃO, Heliana Maria Brina e MARTINS, Aracy Alves. A leitura literária no PNLD diante dos PCNs: Pretextos v.s. Contextos ou "A escolinha do professor mundo". *In:* ROJO, Roxane e BATISTA, Antônio Augusto Gomes (Orgs.). *Livro Didático de Língua Portuguesa, Letramento e Cultura da Escrita*. Campinas, SP: Mercado de Letras, p. 253- 275, 2003.

CAFIERO, Delaine e CORRÊA, Hércules Toledo. Os textos literários em quatro coleções de livros didáticos: Entre o estético e o escolar. *In*: ROJO, Roxane e BATISTA, Antônio Augusto Gomes (Orgs.). *Livro Didático de Língua Portuguesa, Letramento e Cultura da Escrita*. Campinas, São Paulo, Mercado de Letras, p. 277-298, 2003.

COSSON, Rildo. Letramento Literário: teoria e prática. São Paulo, Contexto, 2006.

DIAS, Hildizina Norberto. Materiais didáticos, educação psicomotora e reintrodução da Pré-primária. *In*: DUARTE, Stela Mithá e DIAS, Norberto Hildizina (Orgs.). *Ensino Básico em Moçambique*: políticas, Práticas e Qualidade. Maputo, Editora Educar, p. 27-35, 2016.

FIDELIS, Ana Cláudia e Silva. Cânone Literário e Livro Didático: mediações. *Anais...* Campinas: Uncamp, 2005. Disponível em: http://www.alb.com/br/anais15/Sem12/anafidelis.htm. Acesso em: 27 jan. 2018.

MENDONÇA, Fátima. Literaturas emergentes, identidades e cânone. *In*: RIBEIRO, Margarida Calafate e MENESES, Maria Paula (Orgs.). *Moçambique*: das Palavras escritas. Porto, Edições Afrontamento, p. 19-33, 2008.

MUZART, Zahidé Lupinacci. *A questão do cânone*. UFSC, 1995.

NAVARRO, Júlio e SOPA, António. *Moçambique através dos livros*: subsídios para uma Bibliografia Nacional (Junho 1975 – Agosto 1998). Maputo, Centro Cultural Português – Instituto Camões, 1998.

NETO, Alaim Souza. *Formação do Leitor e o Cânone Literário*: relação entre as Orientações Curriculares e as práticas docentes. 2008. 115 f. Monografia (Pós-graduação stricto sensu em educação – PPGE) - Universidade do Extremo Sul Catarinense – UNESC. Criciúma, SC, 2008. Disponível em: www.bib.unesc.net/biblioteca/sumario/0003C/00003C91.pdf. Acesso em: 15 fev. 2018.

Pedro Manuel Napido

Doutor (Pós-Doutorado) em Letras na área de Estudos Literários e sobre Literatura infantil juvenil em Moçambique pela Universidade Estadual de Maringá- Paraná. Professor de Literatura Moçambicana na Universidade Licungo, líder do grupo de pesquisa CELLE e pesquisador no grupo de pesquisa Alice no País da Leitura na Universidade Estadual de Maringá.

E-mail: napido209070@gmail.com

Lattes: http://lattes.cnpq.br/4311687449939828

ORCID iD: https://orcid.org/0000-0003-2302-7516

DOI: http://dx.doi.org/10.12957/seminal.2022.69863

FIGURAÇÃO DA PERSONAGEM EM "O NÃO DESAPARECIMENTO DE MARIA SOMBRINHA", DE MIA COUTO[1]

Fernanda Batista Schwerdtner
Juliana Cavalcante do Amaral
Flavio García

Resumo: O objetivo deste trabalho é discutir a figuração da personagem protagonista do conto "O não desaparecimento de Maria Sombrinha", de Mia Couto, observando como sua composição contribui para a aceitação da narrativa como literatura infantil ou juvenil, ainda que originalmente publicado em um livro que não é destinado a crianças. Com base nos estudos narrativos, constatou-se que Maria Sombrinha é figurada como criança e que sua composição é marcada por eventos de natureza insólita. Embora alguns de seus processos composicionais às vezes a aproximem de uma figura adulta, as ações que realiza, seus sentimentos e suas caracterizações físicas e psicológicas reforçam a imagem de uma criança. Assim, a figuração de Maria Sombrinha contribui para a construção de um imaginário que envolve leitores implícitos infantis.
Palavras-chave: Estudos narrativos. Insólito ficcional. Figuração de personagens. Leitor implícito. Literatura moçambicana. Mia Couto. Literatura infantojuvenil.

Abstract: The objective of this work is to discuss the figuration of the protagonist character of the short story "O não desaparecimento de Maria Sombrinha", by Mia Couto, observing how its composition contributes to the acceptance of the narrative as children's or youth literature, even if originally published in a book that is not intended for children. Based on narrative studies, it was found that Maria Sombrinha is represented as a child and that her composition is marked by events of an uncommon nature. Although some of her compositional processes sometimes bring her closer to an adult figure, the actions she performs, her feelings and her physical and psychological characterizations reinforce the image of a child. Thus, the figuration of Maria Sombrinha

1 Título em língua estrangeira: "Character's figuracion in 'O não desaparecimento de Maria Sombrinha', by Mia Couto".

contributes to the construction of an imaginary that involves children's implicit readers.
Keywords: Narrative studies. Fictional uncommon. Characters's figuration. *Implied reader. Mozambican literatura. Mia Couto. Children's literature.*

"O não desaparecimento de Maria Sombrinha", que integra *Contos do nascer da terra*, publicado em 1997, é uma das narrativas do escritor moçambicano Mia Couto que podem ser identificadas como representantes de suas imersões pela literatura infantil ou juvenil, tal como se dá, por exemplo, com "O menino no sapatinho", cuja publicação original se deu em *Na berma de nenhuma estrada*, em 2001, e que veio, em 2013, a ser publicado em separado, dedicado explicitamente ao público leitor infantil.

Esse fenômeno, que envolve os processos de produção e recepção, bem como o mercado editorial, não é exclusivo à obra de Mia Couto, havendo exemplos semelhantes em outros momentos da história e historiografia literárias. No universo das literaturas contemporâneas em língua portuguesa, podem-se citar, como exemplos de situações semelhantes, o que se deu com *A maior flor do mundo*, de José Saramago, livro publicado em 2001 com destinação ao público infantil, que se trata de reescritura ajustada de "História para crianças", antes publicado em *A bagagem do*

viajante, em 1973; e *O homem que engoliu a Lua*, de Mário de Carvalho, publicado em 2003 nas mesmas circunstâncias de *A maior flor do mundo*, que, conforme *O menino no sapatinho*, de Couto, é a publicação do texto integral de "O tombo da Lua", que houvera sido publicado em *Casos do Beco das Sardinheiras*, em 1982.

Esse trânsito na destinação explicitada de textos entre públicos adulto, juvenil ou infantil decorre tanto de certos equívocos da crítica, quanto da flutuação nos interesses do mercado editorial. Pensa-se, comum e, em parte, equivocadamente, que a literatura infantil ou juvenil constituía-se de produções voltadas, desde sua origem, à criança ou aos jovens, e tal pensamento perde de vista as bases do que se convencionou nomear de literatura infantil, cujos textos originários não previam outro leitor que não fosse o público adulto. A literatura para crianças ou jovens não é, no entanto, sob a consciência autoral, necessariamente destinada, desde a sua produção, a esses públicos. Seria mais correto dizer que se trata de uma literatura que, a despeito da efetiva intenção do autor, apresenta, em sua construção narrativa, imagens que a correlacionam a um variável leitor implícito infantil ou juvenil, conforme determinantes espaciotemporais sempre mutáveis, tendo-se em vista diversos determinantes.

José Carlos Barcelos procurou exemplificar como esse leitor implícito infantil ou juvenil "se trata na verdade de uma imagem socialmente construída de infância [ou de adolescência], que só em parte corresponde às crianças [ou aos jovens] reais de uma dada sociedade (da mesma maneira que as imagens de masculinidade ou feminilidade, por exemplo)" (2008, p. 13). Para Barcelos, como para Umberto Eco (1994) e muitos outros pensadores que se dedicam à questão, todo e qualquer texto possui um leitor implícito, que não é, entretanto, um leitor real, uma pessoa física de carne e osso, um ser humano que exerce a leitura, senão que um ser de papel, construto interno ao texto. O leitor implícito de determinada obra pode ou não coincidir com o público alvo desejado por seu autor, que não tem, efetivamente, controle sobre isso.

Eco faz uma distinção entre leitor empírico e leitor-modelo. Na perspectiva de Eco,

> o leitor-modelo de uma história não é o leitor empírico. O leitor empírico é você, eu, todos nós, quando lemos um texto. Os leitores empíricos podem ler de várias formas, e não existe lei que determine como devem ler, porque em geral utilizam o texto como um receptáculo de suas próprias paixões, as quais podem ser exteriores ao texto ou provocadas pelo próprio texto. (1994, p. 14)

Nesse sentido, o leitor-modelo seria um "tipo ideal" (ECO, 1994, p. 15) que todo texto não só procuraria criar, mas também preveria como colaborador.

Barcelos defende que um texto submissível à literatura infantil ou juvenil é aquele que aborda assuntos que despertem interesse nesse público, que se configure conforme seus gostos, que responda às suas expectativas. O estudioso defende que o leitor implícito é "uma certa imagem, construída psicológica e sócio-culturamente, [...] um potencial interlocutor para o ato de comunicação em questão" (BARCELOS, 2008, p. 12-13). Para ele, o leitor implícito influencia diversas escolhas do autor, desde os temas a serem abordados, até os recursos estilísticos utilizados, incluindo o vocabulário empregado.

Tendo-se em conta que o livro, veículo de comunicação, em suporte impresso ou digital, é um objeto físico, muitas das suas características composicionais influenciam na destinação da obra. No que tange à literatura infantil ou juvenil, limitando o olhar ao livro impresso, podem-se citar, por exemplo, as dimensões físicas, o recurso a ilustrações e cores, o tamanho das fontes, a escolha do papel de impressão da capa e do miolo, a distribuição do texto, dentre outros. No universo digital há, igualmente, um vasto elenco de recursos e técnicas que atendem

aos mesmos interesses de destinação, conforme a especificidade do suporte. A cada momento, com o advento de novos recursos e técnicas, mais elementos interagem na composição do objeto livro, determinando pretensões autorais ou editoriais de atendimento a determinados públicos leitores.

Tanto *O menino no sapatinho*, de Couto, quanto *O homem que engoliu a Lua*, de Carvalho, migraram de livros impressos sem a assunção de destinatário específico, cujo formato levava à pressuposição de que se tratassem de obras destinadas a leitores jovens ou adultos, para edições nas quais os elementos compositivos contribuíram para sua destinação explicitada ao público infantil ou juvenil. O fato de os textos verbais dessas duas narrativas serem idênticos em ambas as publicações, a originária e a resultante, reforça a importância que o formato do objeto livro tem na destinação. O mercado editorial muito tem se valido desse procedimento, atendendo às demandas de cada momento, a fim de incrementar a vendagem e ampliar a lucratividade, sem, contudo, sempre atender à qualidade ou às reais necessidades.

Partindo dos pressupostos aqui enunciados, pode-se, portanto, sugerir que "O não desaparecimento de Maria Sombrinha", de Mia Couto, seja um texto admissível como

representativo da literatura infantil ou juvenil. A narrativa escolhida, publicada em *Contos do nascer da terra*, não foi, inicialmente, direcionada ao público infantil ou juvenil. *Contos do nascer da terra* é composto por diversos textos que exploram o cotidiano de Moçambique, repleto de crendices e misticidade telúricas, em que se imiscuem diversos aspectos associáveis à ficção maravilhosa, estranha, fantástica, real(ista) maravilhosa, real animista, enfim, vertentes do insólito ficcional.

Segundo Flavio García,

> Sob a denominação abrangente de insólito ficcional se podem abrigar o fantástico – seja o gênero, seja especialmente o modo –; o maravilhoso – clássico, medievo, moderno ou contemporâneo –; o estranho – aquele de [Sigmund] Freud trata em seu ensaio "Das Unheimliche" ou o que [Tzvetan] Todorov apresenta como contíguo ao fantástico –; o realismo maravilhoso, bem como suas muitas variantes, admitindo-se o realismo mágico, o realismo fantástico, o realismo animista; o absurdo – independentemente de entendido como o propôs [Jean Paul] Sartre, [Albert] Camus ou qualquer outro –; os contos de fada em geral – ficando-lhes de fora muito poucas narrativas –; uma grande maioria das narrativas de mistério e policial; uma boa quantidade de textos da ficção científica; as produções que se alinham nos cenários da ficção distópica ou da ficção pós-apocalíptica; o *fantasy*. (2019)

Em “O não desaparecimento de Maria Sombrinha”, o título antecipa qual seja a sua personagem central. Para Carlos Reis, “a personagem constitui um componente fundamental da narrativa” (2018, p. 389) e “contribui para o desenvolvimento da história e para a ilustração de sentidos projetados por essa história” (2018, p. 388). Luciana Morais da Silva lembra que “a construção de personagens ocorre por meio de procedimentos de caracterização e pela ação conjunta de dispositivos narrativos que alicerçam a configuração dessas entidades ficcionais” (2016, p. 67). Tal procedimento corresponde à figuração da personagem, que, segundo Reis, “designa um processo ou um conjunto de processos discursivos e metaficcionais que individualizam figuras antropomórficas, localizadas em universos diegéticos específicos, com cujos integrantes aquelas figuras interagem, enquanto personagens” (2018, p. 165).

A figuração da personagem deve ser observada ao longo do texto, tendo-se em vista as ações que sofre ou exerce, as descrições de seus atributos físicos e psicológicos, a sua profissão, a sua nacionalidade, o seu nome, os seus medos, as opiniões do narrador e de outras personagens sobre ela etc. Como asseveram García e Silva:

> Não só as descrições física e psicológica interferem na *figuração*, mas, também,

> o nome, a alcunha, os predicativos [...]. As ações que as personagens exercem ou sofrem, os espaços e dos tempos da história em que transitam, bem como suas crenças, vontades, seus sonhos, desejos, afetos, ódios, medos contribuem para a *figuração*. (2018, p. 79-80)

Sob a perspectiva de Reis,

> a figuração é dinâmica, gradual, complexa, significando isto três coisas: primeira, que normalmente ela não se esgota num lugar específico do texto; segunda, que ela se vai elaborando e completando ao longo da narrativa; terceira, que, por [...] sua natureza dinâmica, a figuração não se restringe a uma *descrição* de personagem, nem mesmo a uma *caracterização*, embora esta possa ser entendida como seu componente importante. Assim, a figuração deve ser encarada como um macrodispositivo mais amplo, englobante e consequente do que a caracterização. (2018, p. 166)

E, conforme Silva,

> a figuração da personagem marca-se por tentativas de sua aproximação com uma pessoa possível – ser de existência possível no mundo de referência de base –, gerando séries de traços – marcas discursivas emoldurantes – que a constituiriam nesses mundos possíveis ficcionais. (2016, p. 71)

Em "O não desaparecimento de Maria Sombrinha", a personagem principal – Maria Sombrinha – é figurada como

sendo uma criança. Os primeiros processos composicionais intervenientes em sua figuração podem ser identificados no título da narrativa, já que estão explicitados seu nome – "Maria" –, além de um predicativo com valor de sobrenome – "Sombrinha". Adicionalmente, constata-se uma ação não sofrida por ela – o seu "não desaparecimento". A leitura do título conduz a suposições acerca do que se dará na história e do que a personagem irá enfrentar ou, mais propriamente, das ações que deixará de sofrer ou exercer. Seu nome, destacado no título, reforça a importância dessa figura na narrativa.

O apelido da personagem – "Sombrinha" – junto ao seu nome – "Maria" – é um processo passível de discussões quanto à sua operacionalidade intencional. O nome e o apelido suscitam reflexões sobre a figura, relevantes no que diz respeito à sua figuração. Ela seria apelidada de "Sombrinha" pelo seu pequeno tamanho ou pelo seu status social? Tratar-se-ia de "Sombrinha" por ela sempre aparecer à sombra das outras personagens? Seria possível estabelecer uma relação com o que lhe acontece ou não?

Na epígrafe do conto – "Afinal, quantos lados tem o mundo no parecer os olhos do camaleão?" (COUTO, 2006, p. 13) –, faz-se referência a um camaleão. Esse animal é conhecido

por suas habilidades de camuflagem, e isso permite que se questione se essa epígrafe, em diálogo com o texto, não promoveria referências à personagem protagonista, em virtude de seu suposto "não desaparecimento". A alusão ao camaleão integraria, assim, os processos compositivos que interagem na figuração de Maria Sombrinha, pois se pode sugerir que se relacione à ação que ela não sofreu, o seu "não desaparecimento".

De início, o narrador alerta, dissimulando face ao seu leitor, para que "[p]ense-se, antemanualmente, que esta estória arrisca contar morte de criança" (COUTO, 2006, p. 13). Em seguida, opina: "[j]á muita coisa se foi vista neste mundo. Mas nunca se encontrou nada mais triste que caixão pequenino" (COUTO, 2006, p. 13). Esses indícios permitem ou levam a um certo tipo de guia de leitura, podendo ser incluídos no conjunto de processos de composição da personagem, nos quais o narrador se torna um condutor de como se deveria compreender e interpretar a figura de Maria Sombrinha. É plausível questionar se essa morte infantil seria a da própria Sombrinha, figurada como criança. Adiante, o narrador dizer que "[v]eremos a verdade dessa tristeza" (COUTO, 2006, p. 13). Essa introdução de um mistério em volta da verdade também se mostra um

processo de figuração da personagem, pois, como se verá no desfecho narrativo, podendo-se estabelecer contrapontos com a epígrafe, não se tem certeza da efetiva morte física de Maria Sombrinha.

O estado de pobreza em que a família de Sombrinha vive é bem evidente, não surpreende o narrador, e, em meio à realidade socioeconômica comum às classes não abastadas de Moçambique, acaba por ser possível ou mesmo esperável que haja morte na história. O narrador relata que "[d]eu-se o caso numa família pobre, tão pobre que nem tinha doenças. Dessas em que se morre mesmo saudável. Não sendo espantável que esta narração acabe em luto" (COUTO, 2006, p. 13). A miséria que marca a família de Maria Sombrinha é, desse modo, um processo composicional de sua figuração, já que o ambiente em que cresce, se desenvolve e é criada a individualiza em relação a outras figuras. Maria Sombrinha pode ser vista, a partir de uma visão global, como metonímia – figuração do todo pela parte – da maioria das crianças moçambicanas, e, de outro lado, como sua sinédoque – figuração da parte pelo todo – de sua particularidade representativa face a essas crianças. Afinal, a "família de Maria Sombrinha vivia em tais misérias, que nem queria saber de dinheiro" (COUTO, 2006, p. 13).

Conforme observa Tomás Albaladejo Mayordomo, a configuração dos mundos possíveis, sejam eles ficcionais ou não, corresponde a uma macroestrutura de mundos e submundos de personagens, que são os indivíduos que tomam parte da narrativa (1998, p. 70). Silva, partindo dessa observação de Albaladejo Mayordomo, chega à conclusão de que:

> A configuração articulatória dos mundos e submundos formadores será tomada como referência ao sistema de mundos dos textos narrativos, constituídos pelos (sub)mundos de suas personagens, e por cada um de seus submundos, que compõem aqueles (sub)mundos de personagens, formando relações entre e intermundos com o texto globalmente considerado. (2016, p. 47)

Portanto, segundo a ótica crítico-teórica assumida por Silva, "[o]s submundos das personagens estariam, assim, reunidos na construção de submundos e mundos, cíclica e sequencialmente, em composição articulatória, espécie de macrossistema textual" (2016, p. 49). Tal perspectiva implica admitir que o mundo possível de um texto se constitui pelos mundos e submundos de suas diferentes personagens, articulados combinatoriamente entre si, e que os procedimentos referenciais a que o autor do texto recorre são determinantes para compor as personagens que habitam a sua narrativa.

Os mundos e submundos das personagens de "O não desaparecimento de Maria Sombrinha" compõem dialogicamente o macromundo textual da narrativa, e suas personagens são figuradas em correlação entre si. Logo, é essencial abordar, também, as outras figuras presentes no conto, especialmente os familiares próximos de Maria Sombrinha.

Segundo o narrador:

> Tudo começou com o pai de Sombrinha. Ele se sentou, uma noite, à cabeceira da mesa. Fez as rezas e olhou o tampo vazio.
>
> — *Eh pá, esta mesa está diminuir!*
>
> Os outros, em silêncio, balancearam a cabeça, em hipótese.
>
> — *Vocês não estão a ver? Qualquer dia não temos onde comer.*
>
> Ao se preparar para dormir, apontou o leito e chamou a mulher:
>
> — *Esta cama cada dia está mais pequena. Um dia desses não tenho onde deitar.* (COUTO, 2006, p. 13-14)

O pai de Sombrinha tinha uma "visão minguante" (COUTO, 2006, p. 14), sempre relacionada a objetos que ele alegava estarem diminuindo. Primeiro, a mesa em que se alimentavam e, em seguida, a cama em que dormiam. Eventualmente, o foco se voltava para sua filha: "[e]le via o

tamanho dela se acanhar, mais e mais pequenita" (COUTO, 2006, p. 14). O pai se queixa de forma "pressentimental" (COUTO, 2006, p. 14), observando que a filha "*está-se a enxugar no poente*" (COUTO, 2006, p. 14). O olhar de pressentimento do pai intervém como um dos mais importantes processos composicionais da filha, pois, em um primeiro momento, somente ele parece enxergar que ela está diminuindo.

Esse fenômeno pode indicar uma relação de duplicidade do pai com a filha, uma vez que ele parece ser relevante para a ação que a protagonista deixa de sofrer – o "não desaparecimento". Todavia, para além desse aspecto, o fato de ele ter o que o narrador chama de "visão minguante", percebendo a diminuição de tamanho de diferentes elementos presentes na história – mesa, cama etc. –, considerando-se a posição geralmente assumida por um pai de família, pode, ainda, indicar sua incapacidade de impedir as dificuldades que permeiam o entorno da casa.

Todos achavam que o pai estava adoecendo, riam de suas teorias e acreditavam que ele piorava cada vez mais. Por isso, "o homem se remeteu à ausência" (COUTO, 2006, p. 14). Assim, simbioticamente, pode-se inferir que o seu desaparecimento mantém relações por meio de metonímia

e de sinédoque com o não desparecimento de Maria Sombrinha, já que ele é a única personagem que a vê.

Maria Sombrinha, por sua vez, sentiu a falta do pai. A "filha ainda solicitou comparência do mais velho" (COUTO, 2006, p. 14), mas lhe disseram que deixasse o pai onde estava, "*em lugar nenhum*" (COUTO, 2006, p. 14). A família optou por não dar mais detalhes à menina, afinal "[v]alia a pena sombrear a miúda, minhocar-lhe o juízo?" (COUTO, 2006, p. 14). Essa proposta – ou a falta de uma – contribui para que Maria Sombrinha seja figurada como criança, afinal de contas, parecia não ter idade suficiente para entender algumas situações do cotidiano mais propriamente adulto.

A saudade que a menina sentiu e, consequentemente, a tristeza ocasionada pela ausência da figura paterna participam de sua figuração. É possível notar a duplicidade entre essas duas personagens. Maria Sombrinha parece ter sido a única a sentir falta de seu pai, assim como ele teria sido o único a perceber que ela diminuía de tamanho. Contudo, apesar da saudade que sentiu, em virtude de sua tenra idade, "Sombrinha não deixou de rimar com a alegria" (COUTO, 2006, p. 14), o que reforça a sua figuração como criança.

Eventualmente, são apresentadas descrições físicas de Maria Sombrinha, que se dão a conhecer pelo olhar do

narrador, referindo-se a ela como “miúda” (COUTO, 2006, p. 14). A faixa etária de Maria Sombrinha é demarcada. Ela “era ainda menos que adolescente, dada somente a brincriações” (COUTO, 2006, p. 14). Percebe-se que essa figura desempenha ações típicas de crianças, visto que gosta de brincadeiras. Esses processos composicionais corroboram a figuração da personagem como criança.

Sua aparente pouca idade é reforçada pelo narrador quando um episódio insólito acontece. A pequena Maria Sombrinha é declarada grávida. Percebe-se, portanto, uma ação sofrida pela personagem que é extremamente relevante para a sua figuração. O narrador relata: “[s]endo ainda tão menina, contudo, um certo dia ela se barrigou, carregada de outrem. Noutros termos; ela se apresentou grávida. Nove meses depois se estreava a mãe” (COUTO, 2006, p. 14).

Ao ser declarada mãe ainda criança, a personagem tem toda sua vida alterada, com esse evento interferindo em sua figuração. A caracterização física e psicológica, bem como as ações que desempenha, sugerem uma criança. No entanto, a maternidade, naquele cenário, segundo o narrador leva a que se creia, é incompatível com a infância de Maria Sombrinha. Sua figuração passa a apontar esse desencontro. Afinal, “[s]em ter idade para ser filha como podia desempenhar maternidades?” (COUTO, 2006, p. 14).

A gestação e o nascimento da filha de Maria Sombrinha têm um caráter insólito. Pode-se ver essa situação especialmente pela descrição da bebê que dá à luz, uma vez que a "criancinha nasceu, de simples escorregão, tão minusculinha que era. A menina pesava tão nada que a mãe se esquecia dela em todo o lado" (COUTO, 2006, p. 14). Sequencialmente, a gravidez, a gestação e a maneira como sua filha nasceu interferem em sua figuração.

O emprego do diminutivo indica como a bebê era realmente pequena, mais do que Maria Sombrinha. Inusualmente, a recém-nascida não chorava de maneira nenhuma. Ela "[f]icava em qualquer canto sem queixa nem choro" (COUTO, 2006, p. 14). Uma estranheza é gerada, uma vez que é pelo choro que um bebê se comunica. A recém mãe também manifestava achar bizarra essa situação: "– *Essa menina só para quieta*!, queixava-se Sombrinha" (COUTO, 2006, p. 14). Essas situações contribuem para a figuração de Maria Sombrinha, pois reforçam características singulares sobre a sua gestação e sobre o nascimento de sua cria.

Um ponto importante relacionado à figuração de Maria Sombrinha é a forma como suas ações evidenciam que ela não estava preparada para o papel de mãe. Afinal, ainda era uma criança. Desse modo, lida com a filha como lidaria

com uma boneca, brinquedo comum para alguém de sua idade. Mesmo mãe, Maria Sombrinha parecia se comportar ainda de forma infantil. Continuou vivendo sua vida de "brincriações" (COUTO, 2006, p. 14), esquecendo-se da bebê, como uma criança se esquece de uma boneca quando a brincadeira deixa de ser novidade ou de ter graça, mas não o faz por maldade, senão que pela ingenuidade de sua infância. Maria Sombrinha é uma criança que acaba de ser mãe. Não está preparada, seja física ou psicologicamente, para desempenhar o papel. Tal se reflete em seus processos composicionais. O narrador revela: "[d]ona mãe ralhava, mas sem nunca fechar riso, tudo em disposições" (COUTO, 2006, p. 15).

Não há indícios de quem seria o pai da criança, e isso permite questionamentos. Todas as personagens da família dividem o ambiente com Maria Sombrinha. Quem seria o pai de sua filha? A paternidade é omitida. A ausência dessa informação, reforçando determinados aspectos à volta de Maria Sombrinha, contribui para a sua figuração. A ausência de menções ao possível pai reforça a composição dessa figura como sendo criança, além da contradição que demarca sua figuração. Por ser criança, os contatos românticos ou sexuais soam desarmonicamente com a

sua faixa etária. Ainda assim, Maria Sombrinha tornou-se mãe, flanqueando espaços para críticas sociais, familiares, afetivas, por exemplo.

A filha de Maria Sombrinha, em consonância com o nome da mãe, é chamada Maria Brisa, pois "ela nem vento lembrava, simples aragem" (COUTO, 2006, p. 15). O insólito irrompe novamente quando, de modo repentino, a barriga dessa minúscula criança, recém-nascida, começa a crescer. Além de mãe, Maria Sombrinha, que nem idade para tal teria, passa, então, a ser, também, avó. Sobre o fenômeno extraordinário, o narrador diz que:

> Até que certa vez repararam em Maria Brisa. Porque a barriguinha dela crescia, parecia uma lua em estação cheia. Sombrinha ainda devaneou. Deveria ser um vazio mal digerido. Gases crescentes, arrotos tontos. Mas depois, os seios lhe incharam. E concluíram, em tremente arrepiação: a recém-nascida estava grávida! E, de facto, nem tardaram os nove meses. Maria Brisa dava à luz e Maria Sombrinha ascendia a mãe a avó quase em mesma ocasião. Sombrinha passou a tratar de igual seus rebentinhos – a filha e a filha da filha. Uma pendendo em cada pequenino seio. (COUTO, 2006, p. 15)

Maria Sombrinha passa a amamentar as duas crianças por vez. Tais ações são compatíveis com a figuração de uma mulher adulta que se torna mãe, contrastando com a

composição de Maria Sombrinha, uma criança. Ao tornar-se mãe e avó, sua composição aproxima-a de uma figura adulta.

No decorrer da história, vem-se a saber que o pai de Maria Sombrinha, cujos juízos foram julgados duvidosos, estava, na verdade, correto em relação às coisas que dizia. Maria Sombrinha aparentava estar diminuindo de tamanho, e ficou tão pequena que sua família temeu que se afogasse em uma gota de leite. O narrador assim relata:

> Sombrinha, afinal das contas, sempre se confirmava regredindo. De dia para dia ela ia ficando sempre menorzita. Não havia que iludir – as roupas iam sobrando, o leito ia crescendo. Até que ficou do tamanho da filha. Mas não se quedou por ali. Continuou definhando a pontos de competir com a neta.
>
> Os parentes acreditaram que ela já chegara ao mínimo mas, afinal, ainda continuava a reduzir-se. Até que ficou do tamanho de uma unha negra. A mãe, as primas, as tias a procuravam, agulha em capinzal. Encontravam-na em meio de um anónimo buraco e lhe deixavam cair uma gotícula de leite.
>
> — *Não deite de mais que ainda ela se afoga!* (COUTO, 2006, p. 15)

A ação de diminuir, que sofre, é progressiva e ininterrupta.

É curioso perceber que essa diminuição começa após os nascimentos da filha e da neta de Maria Sombrinha. Essa ocorrência pode ser comparada a uma divisão celular em

condição de gravidez. Após a fecundação, o zigoto vai se dividindo e se partindo em células até formar o embrião por completo. Ao mesmo tempo em que a menina se multiplica e reproduz, ela se divide e diminui de tamanho. O pressentimento do pai de Maria Sombrinha parece se concretizar.

Eventualmente, Maria Sombrinha aparenta sumir por completo. O narrador relata que "a menina se extinguiu, em outra dimensão. Sombrinha era incontemplável a vistas nuas" (COUTO, 2006, p. 15). Ao que parece, ela se torna menor do que uma sombra muito pequenina, outra explicação plausível para seu apelido, bem como para o uso do diminutivo, que parece ressaltar o tamanho diminuto que caracteriza e individualiza a personagem. Assim, esse aparente desaparecimento também é relevante do ponto de vista da sua figuração.

No entanto, ainda que a família tenha ficado atônita com sua diminuição, pois "[c]horaram os familiares, sem conformidade" (COUTO, 2006, p. 15), a preocupação deles não foi com a menina, mas com suas filha e neta. Afinal, "[c]omo iriam ficar as duas orfãzinhas, ainda na gengivação de leite?" (COUTO, 2006, p. 15). A falta de preocupação com Maria Sombrinha também faz parte de sua figuração, uma vez que os sentimentos – ou a falta deles – em relação a

ela contribuem para a sua individualização. A indiferença aparente das demais personagens para com ela leva a que se reflita sobre o seu "não desaparecimento", referido no título do conto. É possível inferir que esse aspecto esteja relacionado à falta de atenção da família. A menina teria se degradado e definhado pela insensibilidade dos familiares próximos, agravada pelo desparecimento do pai, que se fez afastado e recluso.

O pai é o único que demonstra enxergá-la. Após seu suposto desaparecimento, a mãe ordena que o chamem. O narrador conta que:

> O velho entrou sem entender o motivo do chamamento. Mas, assim que passou a porta, ele olhou o nada e chamou, em encantado riso:
>
> — *Sombrinha, que faz você nessa poeirinha?*
>
> E depois pegou numa imperceptível luzinha e suspendeu-a no vazio dos braços. *Venha que eu vou cuidar de si*, murmurou enquanto regressava para o quintal da casa, nas traseiras da vida. (COUTO, 2006, p. 15-16)

Os dois, pai e filha, são isolados e esquecidos por seus familiares, trazendo à baila possíveis críticas subjacentes ao texto.

Maria Sombrinha passa a ser cuidada pelo pai, e a duplicidade ressurge, corroborando a influência que o pai exerce sobre ela, bem como a importância da figura

paterna para a sua figuração. A relação entre eles é um dos processos composicionais importantes para a personagem Maria Sombrinha. Ela é deixada de lado por sua família e apenas seu pai se compadece dela, uma vez que também é tratado com insensibilidade e posto de lado pelos mesmos que desatentam para com ela.

A figuração de Maria Sombrinha corresponde à tese de Silva, no que diz respeito às experiências sensoriais com o mundo em que habita. Referindo-se a personagens compostas por Couto, Silva diz que:

> Suas vidas constituem-se, em geral, por meio de conexões com outras personagens, principalmente membros da sua família ou amigos de longa data. Nessas narrativas, Couto poeticamente formula personagens renascendo para a vida, buscando confrontar a desilusão e a morte, por vezes, presentes em seu próprio chão. (SILVA, 2016, p. 168)

A figuração de Maria Sombrinha é compatível com a de uma personagem criança, o que permite entender que os seus processos de composição deem vazão para que a narrativa possa ser admissível como literatura infantil ou juvenil. As brincadeiras, as descrições física e psicológica, a forma como tratava sua filha como uma boneca, a maneira que sua família a enxergava e o modo como era referida pelo narrador legitimam afirmar que sua composição a aproxima

de uma criança. Assim sendo, sua figuração se encaixa nos padrões esperáveis de um texto que se possa subsumir à literatura infantil ou juvenil, ainda que o livro em que foi publicado não se destine explicitamente a esse público leitor.

Referências

ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás. *Teorías de los mundos posibles y macroestructura narrativa*: análisis de las novelas cortas de Clarín. Alicante: Universidad de Alicante, 1998.

BARCELOS, José Carlos. O Portugal contemporâneo na literatura infantil de Antônio Mota. *In:* Flavio García (Org.). *Estudos Literários reunidos*: compilação de 5 artigos de José Carlos Barcellos, já publicados esparsamente em periódicos. Rio de Janeiro: Dialogarts, p. 12-18, 2008. Disponível em: https://www.dialogarts.uerj.br/estudos-literarios-reunidos/. Acesso em: 20 ago. 2022.

CARVALHO, Mário de. O tombo da Lua. *In*: CARVALHO, Mário de. *Casos do Beco das Sardinheiras*. 6. ed. Lisboa: Editorial Caminho, p. 17-20, 1991.

CARVALHO, Mário de. *O homem que engoliu a Lua*. Porto: Ambar, 2003.

COUTO, Mia. O menino no sapatinho. *In*: COUTO, Mia. *Na berma de nenhuma estrada*. 4. ed. Lisboa: Caminho, p. 13-16, 2006a.

COUTO, Mia. O não desaparecimento de Maria Sombrinha. *In*: COUTO, Mia. *Contos do nascer da terra*. 2. ed. Lisboa: Caminho, p. 13-16, 2006b.

COUTO, Mia. *O menino no sapatinho*. Lisboa: Editorial Caminho, 2013.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

GARCÍA, Flavio; SILVA, Luciana Morais da. Armação de mundo possível e processos de composição de personagens insólitos em "O pirotécnico Zacarias". *Letras & Letras*, Uberlândia, v. 34, p. 70-90, 2018.

GARCÍA, Flavio. Insólito ficcional. *In*: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Eds). *Dicionário Digital do Insólito*

Ficcional (e-DDIF). Rio de Janeiro: Dialogarts, 2019. Disponível em: https://www.insolitoficcional.uerj.br/i/insolito-ficcional. Acesso em: 20 ago. 2022.

REIS, Carlos. *Dicionário de Estudos Narrativos*. Coimbra: Almedina, 2018.

SARAMAGO, José. História para crianças. *In*: SARAMAGO, José. *A bagagem do viajante*. 2. ed. Lisboa: Editorial Caminho, p. 75-78, 1986.

SARAMAGO, José. *A maior flor do mundo*. Lisboa: Editorial Caminho, 2001.

SILVA, Luciana Morais da. *Figurações da personagem e o universo insólito dos novos discursos do fantástico*: narrativas curtas de Murilo Rubião, Mário de Carvalho e Mia Couto. Tese (Doutorado em Literatura de Língua Portuguesa; Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Universidade de Coimbra, Coimbra, 2016. Disponível em: https://estudogeral.uc.pt/bitstream/10316/39121/1/Figura%c3%a7%c3%b5es%20da%20personagem%20e%20o%20universo%20ins%c3%b3lito%20dos%20novos%20discursos%20do%20fant%c3%a1stico.pdf. Acesso em: 20 ago. 2022.

Fernanda Batista Schwerdtner
Graduanda em Letras, Português-Francês, no Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).
Bolsista de Iniciação Científica (IC) – Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ), nos anos de 2021-2022/2022-2023, com o projeto “Figuração de personagens-título femininas na contística de Mia Couto”.
Cv Lattes: http://lattes.cnpq.br/9396549110390085
OrcID: https://orcid.org/0000-0002-0087-8169
E-mail: fernandaschw1902@gmail.com

Juliana Cavalcante do Amaral
Graduanda em Letras, Português-Francês, no Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).
Bolsista do Programa de Incentivo à Bolsa de Iniciação Científica (PIBIC) – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), nos anos de 2020-2022/2022-2024, com o projeto “Figuração de personagens-título na contística de Murilo Rubião”.

Cv Lattes: http://lattes.cnpq.br/0106490200113328
OrcID: https://orcid.org/0000-0002-5784-4744
E-mail: juliana.cavalcante22@yahoo.com.br

Flavio García
Professor titular da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).
Pós-doutor pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 2006/2008; Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), 2010/2012; Universidade de Coimbra (UC), 2015/2016; Universidade de Lisboa (UL), 2020/2022.
Bolsista do Programa de Incentivo à Produção Científica, Técnica e Artística (PROCIÊNCIA) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) em parceria com a Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ), com o projeto "Macroestrutura semionarrativa dos mundos possíveis do insólito ficcional".
Cv Lattes: http://lattes.cnpq.br/4242057381476599
OrcID: https://orcid.org/0000-0003-0761-8092
E-mail: flavgarc@gmail.com

DOI: http://dx.doi.org/10.12957/seminal.2022.69894

OS AFETOS EM *O GATO E O ESCURO*, DE MIA COUTO[1]

Luciana Morais da Silva

Resumo: A presente proposta de leitura, cujo objeto é a narrativa *O gato e o escuro*, de Mia Couto, tem por objetivo analisar o modo como os mundos possíveis textuais elaborados pelo escritor são arquitetados, especialmente a partir do conjunto de ações estrategicamente colocadas em prática pelas personagens nela estruturadas. As articulações de mundos que constituem as personagens remarcam, nessa narrativa, a construção de seres peculiares, já que comuns, e ainda habilitados a transpor sua ordinariedade. Esses mundos possíveis arquitetados configuram-se para a consolidação de uma narrativa plena de afetividade e, ainda, da perspectiva da descoberta a partir do olhar infantil. A memória afetiva, narrada em textos de opinião do autor, evoca a percepção de múltiplas significações presentes na construção da obra e de suas personagens, principalmente ao estabelecer correlações entre a infância e a condição humanizada de gatos. As emoções presentes na história narrada são conectadas por conjuntos de noções advindas da curiosidade e do aprendizado, próprios da infância. Pretende-se, assim, perceber como a composição dos mundos e submundos de personagens é formulada para a compreensão dos afetos no quotidiano de uma família. Nessa narrativa, as sombras, bem como a claridade, fazem transbordar conjuntos significativos de memória e história na vida de cada uma das personagens estruturadas. As emoções e os afetos, que constituem as personagens, norteiam a possibilidade da percepção inicial, primária, apreendida a partir da experiência advinda do encontro com o novo e desconhecido. Desse modo, cada personagem estabelece um modo próprio e apropriado de afeto, sendo, por conseguinte, formulada por conjuntos de mundos possíveis articulados estrategicamente para destacar as descobertas da infância.
Palavras-chave: Estudos Narrativos. Mundos Possíveis Ficcionais. Afetos. Personagens. Memória.

Abstract: The present reading proposal, whose object is the narrative *O gato e o escuro*, by Mia Couto, aims to analyze the way in which

1 Título em língua estrangeira: "Affections in *O gato e o escuro*, by Mia Couto".

the possible textual worlds elaborated by the writer are architected, especially from the set of actions strategically put into practice by the characters structured in it. The articulations of worlds that constitute the characters highlight, in this narrative, the construction of peculiar beings, since they are common, and still able to transpose their ordinariness. These architected possible worlds are configured for the consolidation of a narrative full of affection and, also, from the perspective of discovery from the childish perception. The affective memory, narrated in the author's opinion texts, evokes the perception of multiple meanings present in the construction of the work and its characters, mainly when establishing correlations between childhood and the humanized condition of cats. The emotions present in the narrated story are connected by sets of notions arising from curiosity and learning, typical of childhood. It is intended, therefore, to understand how the composition of the worlds and underworlds of characters is formulated to understand the affections present in the daily life of a family. In this narrative, the shadows, as well as the clarity, make significant sets of memory and history overflow in the lives of each of the structured characters. The emotions and affections that constitute the characters guide the possibility of the initial, primary, perception, apprehended from the experience arising from the encounter with the new and unknown. In this way, each character establishes their own and appropriate mode of affection, being, therefore, formulated by sets of possible worlds strategically articulated to highlight childhood discoveries.
Keywords: Narrative Studies. Possible Fictional Worlds. Affects. Characters. Memory.

A leitura e o estudo da literatura possibilitam ao leitor penetrar na complexidade da experiência humana e vivenciar as bases dos mundos possíveis ficcionais criados pelas múltiplas escolhas de um autor em seu processo estratégico de produção. Os afetos vivenciados por cada personagem em seus quotidianos podem desencadear uma série de emoções e noções derivadas da recepção de uma narrativa.

Assim, os processos de recepção do texto, permitindo certa identificação entre leitor e personagem, comporiam a magia presente nas reações emotivo-cognitivas derivadas da capacidade do autor de arquitetar seu texto.

Nesses constructos, o autor elabora uma estrutura na qual as escolhas, advindas dos vazios textuais propositalmente criados, seriam atribuição do leitor e, assim, conforme Wolfgang Iser, haveria uma "interação entre texto e leitor" (1996, p. 107), em que:

> Os lugares vazios regulam a formação de representações do leitor, atividade agora empregada sob as condições estabelecidas pelo texto. Mas existe um outro lugar sistêmico onde texto e leitor convergem; tal lugar é marcado por diversos tipos de negação, que surgem no decorrer da leitura. Os lugares vazios e as potências de negação dirigem de maneira diferente o processo de comunicação; mas precisamente por isso eles agem juntos como instâncias controladoras. Os lugares vazios omitem as relações entre as perspectivas de apresentação do texto, assim incorporando o leitor ao texto para que ele mesmo coordene as perspectivas. (ISER, 1996, p. 107)

Nesse processo singular, a recepção de cada texto ocorreria individualmente e com o preenchimento dos vazios da própria história sendo realizados por seu leitor, pois como ressalva Iser: "eles [os lugares vazios] fazem com

que o leitor aja dentro do texto, sendo que sua atividade é ao mesmo tempo controlada pelo texto" (1996, p. 107). O preenchimento do texto "se realiza mediante a projeção do leitor" (LIMA, 2002, p. 23). Acerca disso, Umberto Eco assevera que: "num texto narrativo, o leitor é obrigado a optar o tempo todo" (1994, p. 12).

Desse modo, cada leitura teria uma característica própria marcada pela experiência pré-existente do leitor e, ainda, pelas circunstâncias contidas em seu momento de leitura. De acordo com Rildo Cosson:

> Ler implica troca de sentido não só entre o escritor e o leitor, mas também com a sociedade onde ambos estão localizados, pois os sentidos são resultados de compartilhamentos de visões do mundo entre os homens no tempo e no espaço. (2012, p. 27)

Segundo Eco, o leitor, ao transitar pelos "bosques da ficção" (1994), escolhe os caminhos a trilhar, especialmente porque na ficção: "se pode passear num bosque sem ir a nenhum lugar específico e já que às vezes é divertido se perder por puro prazer, vou falar daqueles passeios que a estratégia do autor induz o leitor a dar" (1994, p. 56).

No processo de construção dos mundos possíveis ficcionais, caberia ao escritor produzir uma narrativa limitada pelas linhas

da história, do próprio texto, mas com possibilidades derivadas da experiência como modo de transitar pelos bosques da leitura. Como revela Angela Kleiman:

> Mediante a leitura, estabelece-se uma relação entre leitor e autor que tem sido definida como de responsabilidade mútua, pois ambos têm a zelar para que os pontos de contato sejam mantidos, apesar das divergências possíveis em opiniões e objetivos. (KLEIMAN, 1999, p. 65)

A partir da relação entre leitor e leitura percebe-se a importância das escolhas do escritor no ato constitutivo do texto. Ao produzir ficção, cada escritor elenca um grupo de estratégias e as organiza para, então, forjar as ilimitadas possibilidades presentes no espaço limitado da obra. Essas variações são parte da composição de mundos e submundos possíveis ficcionais, ou seja, constructos culturais compossíveis reconstituídos na forma escrita (ECO, 2011, p. 112). Como bem observa Tomás Albaladejo Mayordomo:

> Cada um dos submundos de cada mundo individual é constituído por seres, estados, processos e ações dotados de valor lógico. A descrição de cada um desses submundos é formada pela enumeração dos seres e das proposições elementares relacionadas ao seu conteúdo, com indicação de valor lógico.
>
> Uma vez apresentada a fragmentação do mundo global do texto em vários mundos de

> pessoa, cada um dos quais se estruturam em vários submundos... [2] (1998, p. 72)

Os submundos e mundos de personagens são, por conseguinte, parte constitutiva de mundos articuladores, formulados por múltiplas estratégias discursivas, capazes de gestar um texto prenhe de sentidos e de afetos. Nos mundos das personagens, cada breve laço que se estabelece acaba por alinhavar novas motivações e, consequentemente, percepções diversas daquilo que as afeta.

A experiência vivida pelas personagens movimenta a ficção literária, permitindo que o campo das emoções seja bastante representativo, especialmente no que diz respeito a narrativas pertencentes ao campo da Literatura Infantojuvenil do escritor moçambicano Mia Couto, caso da narrativa *O gato e o escuro*. Nela, há a história do gatinho desobediente e curioso Pintalgato. O relato da relação entre o gato e o escuro torna seus leitores/receptores testemunhas das fases presentes no próprio crescimento do gato, isto é, nas dificuldades enfrentadas durante o amadurecimento do próprio ser. Como ressalva Maria Letícia Nascimento, a infância é como um:

2 Cada uno de los submundos de cada mundo de individuo está constituido por seres, estados, procesos y acciones provistos de valor lógico. La descripción de cada uno de estos submundos está formada por la enumeración de los seres y de las proposiciones elementares relativas a su contenido, con la indicación de valor lógico.
Una vez presentada la fragmentación del mundo global del texto en diversos mundos de persona, cada uno de los cuales está estructurado en varios submundos… (MAYORDOMO, 1998, p. 72)

> período transitório no qual meninos e meninas internalizam passivamente a cultura social, um tempo de passagem, e o percurso do desenvolvimento infantil está fundamentado nas mudanças nas disposições do indivíduo: "da imaturidade (por exemplo, sexual) à maturidade, da incompetência (por exemplo, cognitiva) à competência, da incapacidade (por exemplo, motora funcional) à capacidade, e assim por diante". (QVORTRUP, 2010, p. 635 apud NASCIMENTO, 2018, p. 15)

Há, nessa fase, uma gradativa adaptação da criança, que aos poucos vai se desenvolvendo, afetada pelas componentes culturais e sociais que a cercam. De acordo com Cláudia Aparecida Valderramas Gomes e Suely Amaral Mello:

> Afeto diz respeito àquilo que afeta, ao que mobiliza, por isso reporta à sensibilidade, às sensações. Podemos, ainda, referir afeto como ser *tomado por*, *atravessado*, *perpassado*, quer dizer: afetado. Esse atravessar, perpassar é o que propriamente dá o caráter de afecção. (GOMES; MELLO, 2010, p. 684, grifos dos autores)

O gato da narrativa é afetado pela capacidade de o escritor elaborar comportamentos e revelações plenas de afetividade. Em seu texto sobre a afetividade no contexto da sala de aula, Ana Claudia Amaro Martins e Rosiane de Oliveira da Fonseca Santos, destacam que a afetividade é fundamental para a vida, principalmente na infância. Para

elas, Souza, ao apontar a importância das emoções, garante um olhar para os desejos e vontades presentes na criança. Como ele ressalta:

> Segundo Wallon, a afetividade depende de dois fatores: o orgânico e o social, que possuem uma importante relação, tanto que as dificuldades de uma situação podem ser superadas pelas condições mais favoráveis do outro. Essa ligação durante o desenvolvimento do indivíduo modifica a fonte de onde provêm as manifestações afetivas, ou seja, a afetividade, que no início era uma reação basicamente orgânica, passa a sofrer influência do meio social, a constituição biológica da criança ao nascer não será a lei única do seu futuro destino. Os seus efeitos podem ser amplamente transformados pelas circunstâncias sociais da sua existência, em que a escolha individual não está ausente, a afetividade tem uma evolução progressiva, se distanciando do fator orgânico e tornando-se mais relacionada ao fator social. (SOUZA, 2013, p. 13-14 apud MARTINS; SANTOS, 2020, s.p.)

Como se percebe, a afetividade e o espaço conectam-se, uma vez que o seu "eu" e ainda as circunstâncias do dia-a-dia são partes do conjunto construtivo infantil. A configuração do espaço em torno da criança importa tanto quanto suas emoções, influenciada pelo meio, a criança pode ser afetada de diferentes maneiras.

A narrativa de Pintalgato, contada por uma mãe zelosa, estabelece de maneira bastante simples a trajetória do "gatinho preto" (COUTO, 2001, p. 2) sentado no cimo da história. O gatinho "tinha sido amarelo, às malhas e às pintas" (COUTO, 2001, p. 2), tendo ficado todo negro "por motivo de um susto" (COUTO, 2001, p. 2). Sua história pouco a pouco vai revelando seu desejo de passear na "linha onde o dia faz fronteira com a noite" (COUTO, 2001, p. 3), e sem levar em consideração os contínuos avisos de sua mãe para nunca atravessar "a luz para o lado de lá" (COUTO, 2001, p. 3). Entre idas e vindas, a mãe vai contando aos filhos os caminhos entre o claro e o escuro, buscando a proteção dos filhos por meio de avisos e, mesmo, da esperança que o medo promova neles um receio em caminhar pelas linhas onde o dia faz fronteira com a noite.

Em *O gato e o escuro*, ao construir um micro núcleo familiar, Mia Couto estabelece a formação do espaço, convencionado pela relação da mãe com seus filhos e tensionado pela desobediência, já que entrar ou não em conflito com os conselhos maternos retorna como resposta direta às mudanças geradas pelo espaço na personagem. Nesse contexto, a família de gatos enfrenta desafios e, também, dificuldades, bem próximas às vividas por cada

humano ao criar seus filhos. O processo de crescimento e amadurecimento e as relações entre mães e filhos são parte da constituição da obra do escritor, especialmente pelo destaque dado ao medo da mãe, diante do desconhecido, e do gato, pela desobediência. A partir dessa relação, o escritor destaca a dificuldade de uma mãe de enfrentar o medo e manter a esperança ao criar seus filhos, sem ser capaz de protegê-los de suas escolhas. Exemplo disso é a desobediência do filho gato em relação à mãe:

> Essa era a aflição dela, que os eu menino passassem além do pôr de algum sol. O filho dizia que sim, acenava consentindo.
>
> Mas fingia obediência.
>
> Porque o Pintalgato chegava ao poente e espreitava o lado de lá.
>
> Namoriscando o proibido, seus olhos pirilam piscavam. (COUTO, 2001, p. 6)

A desobediência, tão comum à infância, dialoga com o inconveniente negativo derivado da transposição de um limite. O gato é, na sequência, marcado pelo escuro, conforme vai revelando o narrador, visto que a fim de espreitar "o lado de lá" (COUTO, 2001, p. 6), ele deixa de escutar sua mãe. Desse modo, o curioso gato é afetado pelo medo ao perceber que suas patas "estavam pretas, mais que o breu" (COUTO, 2001, p. 9). Extrapolar o limite

imposto pela mãe coloca o gatinho em dificuldades, ao ponto de esconder-se em um canto "mais enrolado que o pangolim" (COUTO, 2001, p. 10), sem querer ser visto "em flagrante escuridão" (COUTO, 2001, p. 10). O medo da mudança em suas patas, derivada da desobediência, está instantaneamente atrelado à esperança de que nada aconteceria realmente. Vê-se que:

> não há esperança sem medo, nem medo sem esperança. [...]. Quem, contrariamente, tem medo, isto é, quem tem dúvida sobre a realização de uma coisa que odeia, também imagina algo que exclui a existência dessa coisa e, portanto, alegra-se. E, como consequência, dessa maneira, tem esperança de que essa coisa não se realize.[3] (ESPINOSA, XIII Exp., 2009, p. 174)

Com isso, Pintalgato acaba por agir em prol de sua nova descoberta face às sombras, e demonstra que sua não obediência possibilitou criar outras e novas relações com o mundo. A recente descoberta não o impede, porém, de, no dia seguinte, "insistir na brincadeira" (COUTO, 2001, p. 11). Ir para "o lado de além da claridade" (COUTO, 2001, p. 11) possibilita ao gatinho fugir do medo do castigo por permitir-se ter esperança de que o medo não se consolidaria.

3 no hay esperanza sin miedo, ni miedo sin esperanza. Quien, por el contrario, tiene miedo, esto es, quien duda de la realización de la cosas que odia, imagina también algo que excluye la existencia de esa cosa y, por tanto, se alegra; por consiguiente, tiene la esperanza de que esa cosa no suceda. (ESPINOSA, XIII Exp., 2009, p. 174)

A relação entre medo e esperança também está presente na construção materna, visto que a mãe, ao contar a história do gatinho preto e pedir que o filho não cruze as fronteiras, estabelece uma relação de esperança e medo. Há a esperança de que ele ouça seus conselhos, mas teme-se que este não o faça e fique solitário no escuro. Com o andamento da narrativa, novos afetos são despertados, mas é emblemática a presença dessa contínua esperança, principalmente a partir do olhar: "e os olhos do escuro se amarelaram" (COUTO, 2001, p. 16).

O espaço, como se vai destacando, acaba por causar uma marca ao físico do gatinho, ratificando as dificuldades que perpassam esse imaginário infantil. A esperança contida no agir é, portanto, portadora do medo. O cruzamento de fronteiras dialoga, dessa maneira, com um modo de constituição do espaço. Paulo Soethe define espaço literário como:

> conjunto de referências discursivas, em determinado texto ficcional e estético, a locais, movimentos, objetos, corpos e superfícies, percebidos pelas personagens ou pelo narrador (de maneira efetiva ou imaginária) em seus elementos constitutivos (composição, grandeza, extensão, massa, textura, cor, contorno, peso, consistência), e às múltiplas relações que essas referências estabelecem entre si. Esse conjunto constitui o entorno da

> ação e das vivências das personagens no texto e surge sob a visão mediadora de um ou mais sujeitos perceptivos no interior da obra, que o apreendem (ou imaginam) e que elaboram verbalmente o resultado. (SOETHE, 2007, p. 223)

Em uma obra capaz de possibilitar a transposição de mundos e sentidos, o espaço, presente nas linhas de fronteiras entre o claro e o escuro, é figurado para transformar a personagem, especialmente ao agregar novas características físicas após o contato do gatinho com o escuro. Em narrativas literárias, "o espaço pressupõe a utilização de recursos verbais que explicitem a percepção do entorno pelas personagens" (SOETHE, 2007, p. 222), como se lê na exclamação da mãe dos gatinhos:

> Ela se aproximou e ele notou seus olhos, viu uma estranheza nunca antes reparada. Quando olhava o escuro, a mãe ficava com os olhos pretos. Pareciam encheram de escuro. Como se engravidassem de breu, a abarrotar de pupilas. (COUTO, 2001, p. 28)

A história infantojuvenil trata do medo do escuro, da sabedoria do mais velho e, ainda, da importância da escuta e do aprendizado diante das mais diversas situações, demonstrando, mesmo, que algumas mudanças nem sempre representam uma perda, e sim uma ressignificação do modo como algo é previamente conhecido.

Os mundos e submundos possíveis ficcionais estrategicamente alicerçados nessa obra infantojuvenil acabam por indicar, conforme Rosalba Campra, que:

> [T]odo enunciado é uma trama formada tanto pelo que se diz quanto pelo que se cala. O fio e o espaço entre os fios. A palavra e o silêncio. Este misterioso quadro, dado inevitável de toda situação comunicativa, foi posto em evidência pelas retóricas tradicionais, escolhido pela pragmática como seu terreno de ação preferido... (2016, p. 118)

Os fios habilmente tecidos por Couto, em seus mundos e submundos possíveis ficcionais, permitem aos leitores adentrar o quotidiano de uma pequena família de gatos, bem delineada pelos conselhos da mãe protetora e a desobediência do filho vencido pela curiosidade. Nesse universo de sentidos e sensações, Couto vai reestruturando o caminho narrativo ao alicerçar todo um imaginário poético calcado no resultado nem tão nocivo da desobediência, pois, apesar do susto, o jovem gato não tem maiores prejuízos.

O quadro da comunicação é composto em *O gato e o escuro* de uma continuidade de traços significativos da personificação dessa família, especialmente pelo modo como a mãe e o escuro relacionam-se com Pintalgato. As escolhas do escritor para elaborar a passagem do gato

para o escuro, traço narrativo taticamente presente no título, designam a concepção das bases alicerçadas para dialogar, em certo sentido, com o imaginário infantojuvenil e, também, estabelecer com os outros públicos relações diversas, conforme cada possibilidade de preenchimento dos silêncios presentes no texto.

Os mundos possíveis ficcionais armados por Mia Couto designam o modo como este se mune de escolhas dentre os possíveis ilimitados do mundo de referência para compor as personagens dentro dos limites da ficção. O autor esboça marcas físicas e psicológicas, por meio de conjuntos de traços articulados entre si e formulados para garantir aos animais personificados a capacidade de afetos e afetividades, vivenciando as possibilidades presentes na vida. Como afirma Marie-Laure Ryan, a narratividade de um texto está vinculada a sua capacidade de construir uma representação que satisfaça certas condições "ser logicamente consistente, grande o suficiente para estimular a imaginação, e experimentado como completo"[4] (RYAN, 2019, p. 82).

Desse modo, as estratégias empregadas na confecção da narrativa, armada para comportar as "proposições

4 "being logically consistent, large enough to stimulate the imagination, and experienced as complete". (RYAN, 2019, p. 82)

básicas, condensadas, que na macroestrutura reproduzem a realidade que está referida no texto"[5] (ALBALADEJO MAYORDOMO, 1998, p. 90), permitem a possibilidade da identificação (JANNIDIS, 2013, s.p.), principalmente por aproximar as personagens desse receptor virtual do texto literário, controlado em certo sentido pelos dispositivos empregados pelo escritor na operacionalização do texto.

A personagem, então, seria como um "artefato" (DOLEZEL, 1999, p. 32-33), um produto da imaginação humana, confeccionado para possibilitar interações. O ente ficcional devido ao conjunto de "compossíveis" (DOLEZEL, 1998, p. 42) elencados pelo autor é passível da identificação (SMITH, 2011, p. 289), visto que sua composição garantiria uma maneira de integrar o momento de leitura de seus receptores. Os seres textuais podem ser, portanto, tão marcantes a ponto de extrapolarem o campo da ficção, podendo mesmo passar "para o lado de lá", "além do limite", tal qual o gato de Mia Couto.

Nessa lógica, o desdobramento emocional permitiria uma integração com os mundos e submundos da personagem, estabelecendo relações entre os entes ficcionais a partir de processos de composição, que conjugam a caracterização de

5 "proposiciones básicas, condensadas, que en la macroestructura reproducen la realidad que es referente del texto". (ALBALADEJO MAYORDOMO, 1998, p. 90)

um mundo possível ficcional estruturado para questionar os afetos e afetividades não estanques. Na narrativa de Couto, cada personagem destaca-se por em movimento em prol de seu saber e de sua vontade, extrapolando por vezes o espaço da ficção, ainda mais quando há a consciência que o rebelde Pintalgato assemelha-se ao escritor. Como ele próprio afirma:

> Na minha infância acreditava ser gato. Eu não pensava; eu era um gato. Para testemunho deste delito de identidade, meus pais guardam provas documentais: fotos minhas comendo e dormindo entre os bichos. Fui ensinado a afastar-me do gato que desejava tomar posse de mim.
>
> Depois me inventei outros bichos. (COUTO, 2009, p. 168-167)

O testemunho da passagem do autor pelo mundo dos gatos, bem como a origem de seu nome, indica o afeto dele dedicado ao universo dos gatos. Em entrevista dada a Tiago Gonçalves, do site *vida simples*, Couto revela a história do autobatismo:

> Quando tinha dois anos e meio, "Mia" foi o nome que declarei que gostaria que me chamassem, em homenagem aos gatos. O mais curioso foi a aceitação dos meus pais. Eles acharam que eu já tinha a competência e o direito de me renomear. Hoje, se me chamarem de Antonio, eu não sei quem é. (COUTO, 2020)

Nessa sequência, percebe-se a ação da memória de infância presente dentro dos limites da ficção, desse mundo possível criado pelo moçambicano, principalmente pela força presente nesse gatinho, capaz de enfrentar o medo do escuro. O gato, ao adentrar o escuro, acaba por encontrar um novo mundo, permitindo-se agir com esperança para mudar sua vida, especialmente ao ir ao encontro do desconhecido.

Ao fim dessas considerações, pensando na força presente na narrativa, faz-se necessário evocar uma reflexão do próprio Mia Couto, originária de uma de suas conferências, realizada há cerca de uma década, que se presta a avaliação da capacidade e vontade humanas diante das dificuldades quotidianas:

> Há muros que separam nações, há muros que dividem pobres e ricos, mas não há hoje, no mundo um muro, que separe os que têm medo dos que não têm medo. Sob as mesmas nuvens cinzentas vivemos todos nós, do sul e do norte, do ocidente e do oriente. (COUTO, 2015)

Sob aquelas mesmas luzes cinzentas, viviam o gato e o escuro, sem se cruzarem, porém movidos pelo desejo da descoberta e da transposição de fronteiras. Os mundos ficcionais elaborados por Mia Couto se nutrem da singularidade do olhar infantojuvenil do Pintalgato, pronto a

desvendar os mundos à sua volta, conectado às revelações de uma mãe prenhe de sabedoria. Com isso, percebe-se a composição de uma narrativa sem muros, pois as barreiras nela imaginadas são transpostas e marcadas por afetos, nos quais as personagens ganham forças para continuarem unidas e seguirem adiante.

Referências

ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás. *Teorías de los mundos posibles y macroestructura narrativa*: Análisis de las novelas cortas de Clarín. Alicante: Universidad de Alicante, 1998.

CAMPRA, Rosalba. *Territórios da ficção fantástica*. Rio de Janeiro: Dialogarts Publicações, 2016.

COUTO, Mia. *O gato e o escuro*. Lisboa: Caminho, 2001.

COUTO, Mia. *E se Obama fosse africano?* E outras intervenções. Lisboa: Caminho, 2009.

COUTO, Mia. Murar o Medo – Conferência de Estoril sobre Segurança. Transcrição Nara Rúbia. Portugal, 2015. Disponível em: https://www.miacouto.org/tag/conferencia-de-estoril/. Acesso: em: 4 nov. 2021.

COUTO, Mia. Quando a palavra Mia [Entrevista com Mia Couto por Tiago Gonçalves]. *Vida simples*. 23 mar., 2020. Disponível em: https://vidasimples.co/ser/quando-a-palavra-mia/. Acesso em: 4 nov. 2021.

COSSON, Rildo. *Letramento Literário*: teoria e prática. 2. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2012.

DOLEZEL, Lubomír. *Heterocósmica: ficción y mundos posibles*. Madrid: ARCO/LIBROS, 1999.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ECO, Umberto. *Lector in fabula*: a cooperação interpretativa nos textos narrativos. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ESPINOSA, Baruch. Ética: demostrada según el orden geométrico. Madrid: Editora Nacional, 1980.

GOMES, Cláudia Aparecida Valderramas; MELLO, Suely Amaral. Educação escolar e constituição do afetivo: algumas considerações a partir da Psicologia Histórico Cultural. *Perspectiva*, v. 2, n. 28, p. 677-694, 2010.

ISER, Wolfgang. *O Ato da Leitura*: Uma Teoria do Efeito Estético. Vol. 2. São Paulo: Editora 34, 1996.

KLEIMAN, Angela. *Texto e leitor*: aspectos cognitivos da leitura. 6. ed. Campinas: Pontes Editores, 1999.

LIMA, Luiz Costa (Org.). *A literatura e o leitor*: textos de Estética da Recepção. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

MARTINS, Ana Claudia Amaro. SANTOS, Rosiane de Oliveira da Fonseca. Afetividade nas relações educativas: uma abordagem da Educação Infantil. *Revista Educação Pública*, v. 20, n. 44, 17 nov., 2020. Disponível em: https://educacaopublica.cecierj.edu.br/artigos/20/44/afetividade-nas-relacoes-educativas-uma-abordagem-da-educacao-infantil. Acesso em: 4 nov. 2021.

NASCIMENTO, Maria Letícia. Estudo da infância e desafios da pesquisa: estranhamento e interdependência, complexidade e interdisciplinaridade. *Cildhood & philosophy*. Rio de Janeiro, v. 14, n. 29, p. 11-25, jan./abr., 2018. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/childhood. Acesso em: 23 de ago. de 2021.

RYAN, Marie-Laure. From Possible Worlds to Storyworlds – On the Worldness of Narrative Representation. *In*: BELL, Alice; RYAN, Marie-Laure (Orgs.). *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2019.

SMITH, Murray. On the Twofoldness of Character. *New Literary History*, 42, p. 277-294, 2011.

SOETHE, Paulo Astor. Espaço Literário, Percepção e Perspectiva. *Aletria*, v. 15, jan./jun., 2007.

Luciana Morais da Silva

Professora-tutora de Pós-Graduação da Unyleya Editora e Cursos S/A.

Pós-Doutora em Letras – Estudos de Literatura – pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ); Doutora em Letras, em regime de cotutela, pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) – Teoria da Literatura e Literatura Comparada – e pela Universidade de Coimbra (UC) – Literatura de Língua Portuguesa.

Lattes: http://lattes.cnpq.br/2847441618182578.

ORCID iD: https://orcid.org/0000-0001-7757-801X.

E-mail: luciana.silva.235@gmail.com.

DOI: http://dx.doi.org/10.12957/seminal.2022.69968

A HISTÓRIA DE JOÃO GALA-GALA: QUANDO HÁ O DESEJO DE PARTIR...[1]

Flávia Brocchetto Ramos
Rita de Cássia Silva Dionísio Santos

Resumo: *A história de João Gala-Gala*, de Pedro Pereira Lopes e Chico António, com ilustração de Luís Cardoso, é uma narrativa autobiográfica em prosa originada da música homônima criada por Chico António, no ano de 1991, em homenagem aos meninos da rua, como ele fora outrora. O livro, publicado pela editora da Escola Portuguesa de Moçambique/ Centro de Ensino e Língua Portuguesa (EPM/CELP), em 2017, articula com maestria texto verbal e gráfico-visual, em que se notam misturas e tons terrosos que, para o ilustrador, revelariam as cores de sua terra. A narrativa poética relata a experiência de um menino fora de seu lugar, numa jornada em busca de um sentido de existência, que, ao rememorar o seu passado na maturidade, conta-nos não apenas a história do seu amigo João Gala-Gala, mas a sua própria experiência eivada de agruras, desafios e também muitos ritmos. Tema atemporal presente em grandes obras é, aqui, retomado para o público infantil e juvenil, em notável produção estética-literária.
Palavras-chave: Literatura infantojuvenil moçambicana. Pedro Pereira Lopes. Chico António. *A história de João Gala-Gala*. Desejo de partir.

Resumen: *La historia de João Gala-Gala*, de Pedro Pereira Lopes y Chico António, con ilustración de Luís Cardoso, es una narrativa autobiográfica en prosa originada a partir de la canción homónima creada por Chico António, en 1991, en honor a los niños de la calle, como él fuera una vez. El libro, publicado por la editorial Escola Portuguesa de Moçambique/ Centro de Ensino e Língua Portuguesa (EPM/CELP), en 2017, articula magistralmente un texto verbal y gráfico-visual, en el que se notan mezclas y tonos terrosos que, para el ilustrador, revelaría los colores de su tierra. El relato poético relata la experiencia de un niño desplazado, en un viaje en busca de un sentido de la existencia, que, al recordar su pasado en la madurez, nos cuenta no sólo la historia de su amigo João Gala-Gala, sino su propia experiencia plagada de penurias, desafíos y también muchos ritmos. Un tema atemporal presente en las

1 Título em língua estrangeira: "*La historia de João Gala-Gala*: cuando hay el deseo de irse..."

grandes obras es, aquí, retomado para niños y jóvenes, en una notable producción estético-literaria.
Palabras clave: Literatura infantil mozambiqueña. Pedro Pereira Lopes. Chico António. *La historia de João Gala-Gala*. Deseo de irse.

Para início de conversa...

"No tempo em que..."

Vincent Jouve, em seu singular estudo intitulado *A leitura*[2] (Editora da UNESP, 2002, tradução de Brigitte Hervot), afirma que as primeiras linhas de um texto – o *incipit* – orientam a sua recepção de modo decisivo. E, continua Jouve,

> [O] famoso "era uma vez" que inaugura os contos age assim como uma "embreagem de ficcionalidade": assinala uma entrada no mundo dos contos de fadas. De maneira mais geral, a simples referência do tempo passado, introduzindo um hiato entre os acontecimentos narrados e o próprio ato de contar, nos indica que estamos na ordem da narrativa. (JOUVE, 2002, p. 68)

Mas é também o *incipit* que, segundo Jouve, na maioria das vezes, tem como função circunscrever um quadro de leitura.

Também sobre o verbete *incipit*, o escritor português Carlos Reis, em seu excepcional *Dicionário de Estudos Narrativos*, afirma tratar-se de um "lugar de demarcação, de certo modo separando o mundo ficcional que vai ser

2 Originalmente publicado em francês com o título *La lecture* em 1993.

representado, do mundo real em que se encontra o leitor" (REIS, 2018, p. 206). Assim, a condição de "moldura que se atribui ao *incipit* associa-se a funções semântico-pragmáticas que ele desempenha, a começar pelo propósito de suscitar curiosidade" (p. 207).

E é exatamente a partir da reflexão sobre a importância do *incipit* que passaremos a refletir sobre o caso da narrativa *A história de João Gala-Gala*, de Pedro Pereira Lopes e Chico António, com ilustrações de Luís Cardoso.

Moçambicano nascido na província da Zambézia em 1987, o jovem escritor Pedro Pereira Lopes é professor e pesquisador na Universidade Joaquim Chissano, em Maputo, Moçambique. No Brasil, livros do autor têm sido publicados pela Editora Kapulana[3] e pela Editora Desconcertos[4]. A narrativa anteriormente referida deixa entrever o que o próprio Pereira Lopes declara em entrevista concedida ao pesquisador Flávio Garcia ao comentar sobre a literatura moçambicana contemporânea: "[É] uma literatura sem

3 Conforme o site oficial da Editora, a empresa dedica-se à publicação e divulgação de obras do Brasil e de países como Angola, Moçambique, Nigéria, Portugal, Quênia e Zimbábue, tendo como proposta "ampliar e apresentar as diversas linguagens literárias aos leitores brasileiros. A seleção de títulos – com foco em autores e livros que ainda não têm ampla visibilidade no Brasil – apresenta múltiplas identidades, com temas e cenários que expressem seus valores socioculturais". Disponível em: https://www.kapulana.com.br/a-editora/. Acesso em: 19 ago. 2022.

4 Editora que se define como sendo de "Humanidades", publica ficção "em todas as suas formas, romances, contos, poesia, crônicas, ensaios, literatura infantil", além de teses e dissertações. Disponível em: https://desconcertoseditora.com.br/#sobre-nos. Acesso em: 19 ago. 2022.

agendas [...] aliás, o seu único engajamento é com a arte [...]" (GARCIA, 2020, p. 328). Essa afirmação sinaliza que a literatura moçambicana contemporânea recebe o estatuto de arte, já que o seu compromisso é com a invenção da linguagem.

De acordo com informações paratextuais que acompanham o livro, Chico António nasceu em 1958. Pastor de bois em Magude, na província de Maputo, e um "príncipe das ruas" de Lourenço Marques, no início dos anos 1960 transferiu-se para Maputo. Aos nove anos, tornou-se solista e aprendeu trompete e solfejo. Fez parte dos grupos "RM" e "Orquestra Star de Moçambique". Ganhou, em 1990, o prêmio Radio France International (RFI), com a música "Baila Maria", num dueto com Mingas. Estudou música, na França, e, na sequência, fundou o *Amoya Studio and Art Gallery*. Lançou, em 2014, o álbum "Memórias". Participa regularmente de turnês pela Europa e África e tornou-se um colaborador de música para documentários, filmes, vídeos e peças de teatro. Coautor de *João Gala-Gala*, antes de ser escritor, Chico António é músico, o que vem mostrar a sua estrada trilhada nos caminhos da arte.

A composição do livro...

A história de João Gala-Gala, de Pereira Lopes e Chico António, é um livro ilustrado, escrito em prosa, originado

da música homônima criada por Chico António no ano de 1991 – conforme ele mesmo declara em vídeo intitulado *A história de João Gala-Gala*: da música para a escrita – em homenagem aos meninos da rua, como ele fora outrora. Tendo saído de sua casa na zona rural aos seis anos de idade, Chico António experimenta uma vida de desafios e aventuras, e não poucas privações, nas ruas de Maputo, onde transforma essas vivências em expressões artísticas de sons e canções – como declara em entrevista veiculada no vídeo acima citado, produzido pela Escola Portuguesa de Moçambique/Centro de Ensino e Língua Portuguesa (EPM/CELP), em 2017, por ocasião da dramatização do texto.

Teresa Noronha, responsável pelo setor de publicações da EPM/CELP, menciona, no referido vídeo, a ocasião em que receberam, do Pedro Pereira Lopes, o projeto para a publicação da biografia do Chico António. A editora comenta, também, sobre a importância da ilustração no livro para crianças, especialmente no que diz respeito a suscitar o interesse do leitor infantil pela obra. Noronha discorre, ainda, sobre o convite feito ao ilustrador Luís Cardoso, cujo traço traduziu com competência a narrativa de Lopes e António numa outra história visual. Luís Cardoso, no vídeo, ao discutir sobre o seu processo criativo, expressa o desafio que foi ilustrar a história. Com

técnica de acrílico sobre papel texturado, Cardoso aclara os artifícios de seleção das cores e tons, as misturas – que, ao final, revelaram o que ele nomeia como "as cores da nossa terra". O vídeo traz, também, breve entrevista da Ana Albasini, coordenadora do *Projecto Mabuko Ya Hina*, que visa à criação de bibliotecas escolares e o incentivo à leitura nas escolas do sistema de ensino de Moçambique. Com a música "João Gala-Gala" ao fundo, a gravação multimídia produzida por Ivan Laranjeira e com fotografia e edição de Emídio Jozine (em breves, mas densos oito minutos) complementa-se com imagens e entrevistas do coreógrafo José Rafael Zimba, responsável pela montagem da peça baseada no livro e, ainda, de crianças que desempenharam diversos papéis – todos integrantes da Associação Iverta – que levaram a narrativa ao palco na Feira Internacional do Livro de Maputo em 2017.

Em 2017, Pedro Pereira Lopes é instigado à parceria com o Chico António para comporem a narrativa em prosa, de caráter autobiográfico desse último, destinada ao público infantojuvenil.

Elementos paratextuais configuram com delicadeza a obra. Sobre as epígrafes, por exemplo, cabe-nos destacar a dedicatória como síntese da proposta da obra: "Para ti, menino da lua/& para ti, sonhador". Ela é retomada pela proposta do

texto. Na página 10, o narrador menino alerta: "Quando se é pequeno, os sonhos são mesmo assim, longínquos" (LOPES; ANTÓNIO, 2017, p. 10). Contudo, assim como os magaíças, moçambicanos que trabalhavam nas minas da África do Sul, iam e voltavam, os meninos desejavam viajar. Ou os meninos desejavam partir?

A narrativa de João Gala-Gala: o que se conta quando se conta uma história?

Texto narrativo, de natureza poética, o conto é destinado a alguém que vê e sente além do lugar onde vive. Ou que percebe além do óbvio; aquele que sonha, que projeta. Narrado em primeira pessoa e situado num tempo distante, o narrador abre a história dizendo: "No tempo em que eu ainda apascentava bois – lá, no tempo longínquo, quando eu tinha seis anos e media pouco mais de um metro –, o maior de todos os sonhos era viajar. Era sonho de criança, mas era sonho grande" (LOPES; ANTÓNIO, 2017, p. 9). Anuncia, portanto, que está distante do tempo da história que será narrada – mas, como dito por Carlos Reis no fragmento anteriormente mencionado, suscita uma curiosidade sobre o que se vai contar na sequência.

No instigante ensaio "O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov", Walter Benjamin expõe a importância

da narrativa e sua preocupação com o desaparecimento desse modo de registro. Textualmente afirma:

> A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão – no campo, no mar e na cidade –, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o "puro em si" da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. (BENJAMIN, 1994, p. 205)

Para o autor, o narrador busca incorporar sua própria experiência às coisas narradas ao contar uma história que "[...] conserva suas forças e depois de muito tempo é capaz de se desenvolver" (BENJAMIN, 1994, p. 204). Nessa perspectiva, a história a ser revelada primeiro habita o contador. E, ao pensar sobre essa figura que conta, Benjamin refere-se a dois tipos de narrador: o narrador "camponês", que utiliza o saber já consolidado; e o narrador "viajante", que desenvolve o saber ainda a ser explorado, ou seja, aquelas questões que inquietam o pesquisador durante o estudo. Parece-nos que experiência e o conhecimento próprio são a base de um narrador "camponês"; já as novas experiências oriundas de um deslocamento caracterizam o narrador "viajante".

Para Benjamin (1994), os camponeses e os marujos foram os primeiros mestres da arte de narrar; eles narravam as suas memórias. De acordo com o referido autor, contar histórias sempre foi a arte de recontá-las, a qual se perde quando o contado não é mais conservado; no nosso caso, não seria mais lido, mais experimentado. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história (BENJAMIN, 1994, p. 205).

Os dois grupos de narradores se interpenetram de várias maneiras e fazem com que a figura do narrador só se torne integralmente visível se tivermos presentes dois perfis (p. 198): o narrador camponês sedentário e o narrador marinheiro comerciante. Quando o narrador camponês sedentário (que não se afasta muito de sua origem) se encontra com o narrador marinheiro comerciante (que viaja muito e tem muito para contar), estabelece-se um diálogo no qual a "[...] extensão real do reino narrativo, em todo seu alcance histórico, só pode ser compreendida se levarmos em conta a interpenetração desses dois tipos arcaicos" (BENJAMIN, 1994, p. 199).

Na obra em questão, Chico assume esses dois papéis, ou seja, há o encontro desses dois narradores. Na primeira parte da narrativa, Chico relata aquilo que havia no seu

lugar de origem, reconhece e partilha suas histórias, medos e tradições, atuando como narrador camponês. Na segunda parte, conta sobre as peripécias vividas após a partida.

Assim, o que se vê n'*A história do João Gala-Gala* é o descrito por Benjamin: o narrador conta as suas experiências, com o propósito inclusive de levar a outros reflexões acerca do viver na visão saudosista daquele que conta a sua experiência de atravessamento da infância, que inclui o viver longe da mãe biológica, o drama das ruas, o medo da fome, o ingressar na escola, o construir relações de amizade.

Meninos/homens e a experiência da infância

Os personagens que compõem o universo ficcional são, predominantemente, meninos. Poucos adultos integram o enredo e estes aparecem de modo secundário. A ação cujo tema pode ser o desejo da viagem é protagonizada pelo narrador menino que conta a sua história e a de outros meninos, incluindo João Gala-Gala. Mesmo adulto, o narrador tenta manter o discurso na perspectiva das crianças, como se constata a seguir: "[...] vontade de montar numa nuvem e mudar-me para uma outra terra. Mas nenhuma daquelas nuvens egoístas vinha cá abaixo e eu não tinha forças para atirar um laço para tão longe" (LOPES; ANTÓNIO, 2017, p. 17).

O narrador tinha o sonho de viajar. A respeito do Kinda, outro menino da aldeia, lê-se: "[...] era o mais esperto dos meus amigos, jurava que um dia viajaria num avião" (LOPES; ANTÓNIO, 2017, p. 12). O sonho do narrador não era a viagem de avião, mas a viagem de trem, como se constata no aprazível fragmento a seguir: "Eu gostava mais dos comboios, aliás, há quem não goste? O comboio é uma enorme maria-café mecânica, anda de chinelos, come barras de ferro e deita vapor de chá pela chaminé" (LOPES; ANTÓNIO, 2017, p. 12).

João Gala-Gala – personagem líder do grupo de meninos de rua que nos lembra obra conhecida aqui no Brasil (*Capitães da areia*, de Jorge Amado, publicado pela primeira vez em 1937) – surge na segunda parte da narrativa, depois que o narrador decide: "ir-me embora, viajar para a terra de onde vinham as malas ou nasciam os arco-íris, lá os rapazes não apascentam bois" (LOPES; ANTÓNIO, 2017, p. 17).

O drama do protagonista se inicia quando, num dia em que cuidava dos bois do seu pai – ausente, que o visitava apenas a cada quinze dias na companhia de um "irmão da cidade", "bonito e bem vestido, com o cabelo muito bem aparado, unhas limpas, roupas novas e sapatos branquinhos" (LOPES; ANTÓNIO, 2017, p. 15) – após um cochilo e um intranquilo

sonho com o progenitor, dos aproximados cinquenta animais, metade havia desaparecido. Sem saber o que fazer e temendo levar socos e pontapés do pai em sua próxima visita, correu à casa, fez um pequeno embrulho com roupas e comidas e saiu a toda pressa:

> Corri até onde as minhas pernas conseguiram, 10 minutos depois estava com a língua de fora. Estava preocupado com a minha mãe, ficaria sozinha, a senhora? Quem é que tomaria conta dela? Lá no fundo eu sabia que ela seria consumida pela solidão, logo ela que desde cedo me ensinara a não sonhar, ou então a sonhar baixinho: levantar uma tosca palhota ali perto, ter uma mulher e dois filhos e continuar a apascentar os bois do meu pai. (LOPES, ANTÓNIO, 2017, p. 17)

Decidido, o garoto toma a estrada – mas não sem antes partilhar o projeto de aventura com o seu amigo Kinda, que imediatamente leva a notícia à mãe do Chico. A senhora alcança-o na estação do trem, que já apitava, e no qual não mais conseguiu entrar. Suas tentativas de dissuadir o pequeno filho da fuga foram frustradas. Na despedida dos olhares distantes, as lágrimas da mãe transformam-se numa chuva torrencial – aspecto que, certamente, confere à despedida um tom ainda mais vacilante e aflitivo.

O menino consegue chegar à cidade. Planeja habitar as ruas por algumas semanas, pedir esmolas, viver da

complacência dos transeuntes. O tempo passa. A fome chega. Nessa jornada, o Chico se junta a outros "príncipes das ruas", entre os quais está o João Gala-Gala:

> Quando chegámos no Ponto Final deparámo-nos com um miúdo num canto, apoiado numa velha acácia-amarela, com as mãos enfiadas nos bolsos dos calções e uma atitude de encrenqueiro. Era ele, o João Gala-Gala. O miúdo aproximou-se e deu-me um estalo nas costas. "Tu que és o chefe do grupo?" Devo confessar que tive medo, aliás, deixem-me esclarecer isso. O João Gala-Gala era um miúdo alto, magro, quase pele e osso, com uns braços longos como os de um louva-a-deus. Mas ele não era um louva-a-deus, era um gala-gala. Dizem que o João Gala-Gala odiou o apelido, no começo, mas quando a alcunha virou a sua marca, ninguém o podia chamar de outra maneira. A verdade era uma, o João Gala-Gala tinha a cabeça grande e preta, uma língua vermelha e olhos e dentes branquíssimos. (LOPES, ANTÓNIO, 2017, p. 24-26)

O João Gala-Gala – também alcunhado de "João Sofrimento" – teria sido abandonado pelo próprio pai porque "era o mais escuro e o maio feio de todos os seus filhos [...] Dizia-se que ele encontrara no asfalto preto das ruas a família a que sempre pertenceu" (LOPES, ANTÓNIO, 2017, p. 30).

O léxico de que se compõe a narrativa, nesse ponto, é composto por palavras e expressões como prisão, orfanato,

fome, violência, orfandade. Os amigos se distanciam, perdem-se uns dos outros, seguem caminhos para diferentes orfanatos, prisões, hospitais.

O narrador confessa que passa um longo período na tentativa de reencontrar o João Gala-Gala, porém sem sucesso: aquele nome, "João Gala-Gala", tornara-se apenas um rumor, uma lenda das conversas dos novos "sonhadores da lua". Um nome de luta, um título de um guerreiro – era o que mais importava nas ruas. O João Gala-Gala torna-se "'João Qualquer Coisa', e sem esse 'Qualquer-Coisa' era apenas 'João', como tantos outros" (LOPES; ANTÓNIO, 2017, p. 39). E, na peleja por reencontrar o amigo, o narrador personagem Chico noticia:

> Nas noites seguintes ao abandono da ideia de rever o João Gala-Gala, deitado na cama, eu demorava a adormecer. Mas logo estava ele nos meus prolongados sonhos, surgia de súbito e começava a tagarelar, enquanto exibia uma habilidade qualquer, como pular de ramo em ramo – sem medo de estatelar-se no chão. No silêncio de uma dessas noites, como o sono estava atrasado, puxei um caderno de apontamentos e escrevi "João Gala-Gala"! Compor uma música, esta era a minha grande ideia. Talvez ele a ouvisse e assim viesse ao meu encontro, pensei. Escrevi durante a noite inteira, com o lápis a seguir o compasso que me vinha da cabeça. (LOPES, ANTÓNIO, 2017, p. 39-40)

Impossível ignorar a evidente face metalinguística presente no excerto acima: o narrador revela-nos o processo de criação da música da qual, mais tarde, cria-se o próprio livro *A história do João Gala-Gala*.

Expressões poéticas permeiam a narrativa, como, por exemplo: "O amanhã era uma fotografia que eu tinha em mãos, mesmo que eu não pudesse ainda contemplá-la" (LOPES; ANTÓNIO, 2017, p. 37). Seduz o modo como o narrador expõe a sua relação com as nuvens: "Para mim, as nuvens eram fronteiras que separavam o Lado de Lá, o Mundo de Algodão, do Lado de Cá, o Mundo que é um misto de bois e campos verdes" (LOPES; ANTÓNIO, 2017, p. 12).

A dimensão poética assume relevo também no desfecho da narrativa, especialmente no fragmento acima referido e que aqui retomamos: "No silêncio de uma dessas noites, como o sono estava atrasado, puxei um caderno de apontamentos e escrevi "João Gala-Gala"! Compor uma música, esta era a minha grande ideia" (LOPES; ANTÓNIO, 2017, p. 39-40).

Chico é o narrador adulto e sensível que compõe para o amigo que agora não vive apenas na sua memória, mas passa a ser nosso conhecido, seja na música, seja na narrativa lida.

Sutilezas da ilustração

Cabe destacar que, tão pujante quanto o texto, é, também, a arte gráfico-visual que o ilustra. Já na capa se pode notar a potência das cores e traços do Luís Cardoso, que, em entrevista ao blog "Aqui tem reflexões" de Ana Isabel Mendes em 2017, declara: "[O] texto tem uma carga dramática muito grande e a imagem tem, também, de transmitir essa carga. Fiz os possíveis para que, através da imagem, o livro pudesse ser contado"[5].

No artigo "Efeitos da ilustração do livro de literatura infantil no processo de leitura"[6], de Flávia Brocchetto Ramos e Marília Forgearini Nunes, publicado pela Educar em Revista em 2013, em que discutem as possibilidades estéticas das ilustrações no livro infantil, as pesquisadoras afirmam que:

> [...] mesmo que a ilustração seja proveniente da ótica do ilustrador, assim como a palavra é organizada pelo escritor, cada uma das linguagens tem uma função na construção discursiva, tentando estabelecer um vínculo com o leitor. Por isso, palavra e ilustração precisam acolher o leitor e permitir-lhe encontrar no texto uma brecha para dele fazer parte, interagir, interferir, exercendo o papel de leitor, aqui entendido como produtor de sentido. (RAMOS; NUNES, 2013, p. 254)

5 Disponível em: https://anaisabelsmendes.blogspot.com/2017/12/lancamento-da-historia-do-joao-gala.html. Acesso em: 20 ago. 2022.

6 Disponível em: https://revistas.ufpr.br/educar/article/view/24680. Aceso em: 20 ago. 2022.

Na obra, as duas linguagens se aliam para compor proposta de significados que serão acolhidos e transformados no ato de leitura, quando o leitor dialoga com a obra unindo seu repertório, em relação com palavras e imagens visuais que compõem, nesse caso, a narrativa. A ilustração com contornos imprecisos explora textura, cores e traços em harmonia, que confere expressividade tanto na face de personagens como nos cenários que os acolhem. Destacamos, na página 16, momento que antecede a partida do protagonista, a figura do narrador com o cajado e um boi, todos em tons terrosos alusivos à terra do lugar onde pastoreava, como se nada os distinguisse.

Figura 1: Chico de olho no porvir

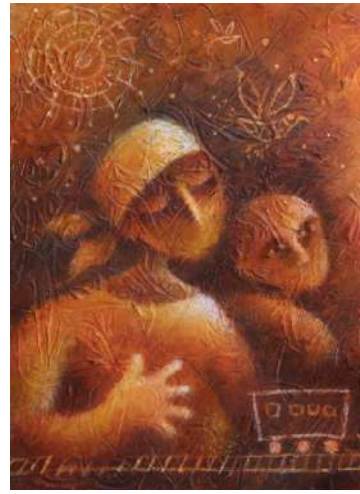
Fonte: LOPES; ANTÓNIO, 2017, p. 16.

A posição do menino o coloca olhando para frente, com determinação por aquilo que está por vir. Seu foco, no alto de seus oito anos, não são mais os bois. Eles ficarão para trás. O cenário quase não existe. É a figura do menino que se coloca no centro da página e é para ele que o olhar do leitor se dirige – também repleto de dúvidas e expectativas, uma vez que a delicadeza do traço convida e interpela o leitor a ser-lhe compassivo.

O modo como a ilustração comparece na obra vai mobilizando o leitor para pôr em evidência aspectos marcantes do enredo. A imagem posta na figura 1 coloca-se como uma pontuação no meio de uma página, antecedida e seguida por texto verbal.

Na página 20, em página inteira (figura 2), deparamo-nos com outro dado marcante do enredo: a partida de Chico.

Figura 2: A partida de Chico



Fonte: LOPES; ANTÓNIO, 2017, p. 24.

Chico revela ao amigo Kinda um sonho que teve, aliás, o sonho que o acompanha – o desejo de partir. Na figura 2, os tons terrosos (ligados à natureza) presentes na figura 1 se mantêm. Chico ainda está mergulhado no lugarejo onde cresceu, mas, sobre o fundo, vemos de modo vasado um pequeno comboio, anunciando o meio de transporte usado pelo narrador para partir do vilarejo. Textualmente, a narrativa verbal conta:

> O Kinda sentou-se ao meu lado e cravou com gosto os dentes na batata-doce. Eu suspirei, não sabia por onde começar. Comecei por contar o sonho que tive, agitado como um bambu ao vento, entre avanços e repetições. O Kinda até chorou, um pouco só, porque ele nunca chorava. Não ficou animado com a ideia, para ele eu era uma criança, e crianças não saíam sozinhas para explorar terras de muito longe. (LOPES; ANTÓNIO, 2017, p. 19)

Ilustração e palavra, no livro ilustrado, articulam-se de modo a intensificar ou a silenciar dados do enredo (RAMOS; PANOZZO, 2004). Na obra em questão, a ilustração, nesse ponto, silencia-se quanto à relação dos meninos. Ela cria uma cena não dada pela palavra, alargando as potencialidades da dimensão visual da obra literária. A figura materna fica do lado esquerdo – ficará no povoado à espera. Ela, com os olhos fechados, voltando-se para si; Chico, com o olhar buscando o que está por vir, o horizonte, olhando para fora

de si. A amorosidade também se revela pelo alinhamento dos corpos, como também pelos traços circulares.

O tom afetuoso comparece em outras imagens. Mais adiante, a ilustração põe luzes em outro encontro de mãe e filho. Agora, com outra família, que acolhe o menino que abandonou os bois, como se constata na figura 3.

Figura 3: **O encontro com nova família**

Fonte: LOPES; ANTÓNIO, 2017, p. 42.

A ilustração de página inteira situa-se do lado esquerdo do livro impresso, direcionando o olhar do leitor para uma cena amorosa "entre mãe e filho". Agora, os tons terrosos cedem lugar ao colorido, também amparado por ternura e delicadeza do traço poético. O encontro se mostra pela ilustração. Ao fundo, não temos mais os campos onde viviam

os bois. Os prédios da cidade configuram o cenário de encontro de Chico com os seus novos pais. Agora o menino frequenta a escola.

A capa, embalagem do livro (RAMOS; PANOZZO, 2005), já anuncia essa interação entre os tons terrosos – simbolizando a natureza do lugarejo onde os meninos pastoreiam bois – e o colorido da vida nova, expresso, por exemplo, na figura 3.

Importante mencionar que o colorido em tons harmônicos e o entrelaçamento de braços das duas ilustrações – a primeira, quando da despedida do protagonista de sua mãe, e a segunda, por ocasião em que fora adotado por uma senhora branca na cidade grande – coloca em cena o afeto, a cumplicidade. Talvez a cumplicidade que o narrador busca nos leitores.

A propósito dos procedimentos e técnicas de elaboração de uma obra de arte, neste ponto da análise, retoma-se a entrevista inicialmente evocada que o escritor Pedro Pereira Lopes concedeu ao Flávio Garcia sobre o seu processo criativo. Ao falar da obra *mundo grave*, à qual incorpora diversas e diferentes técnicas de composição [quer pelo não emprego de maiúsculas, por meio da subversão de normas de pontuação, com inserção de parênteses com informações por vezes metaficcionais, por exemplo] ou

pela explicitação da voz do narrador em meio à narrativa, Pereira Lopes assim explicita:

> Os estilos não são um mero fruto do acaso. A construção do discurso e da mancha gráfica do texto fazem parte de um exercício de escrita, de técnicas. Portanto, elas são intencionais. Sou uma mescla dos autores que fui lendo. *mundo grave* é a segunda parte de um projecto experimental que se inicia com o meu livro de contos *o mundo que iremos gaguejar de cor* (publicado no Brasil com o título *a invenção do cemitério*) e termina com o livro de poesia *mundo blue ou o poema em quarentena*. Em comum, o húmus que os compõem, uma certa obsessão, na verdade, a interpretação do mundo e o estudo dos homens que o habitam. (GARCIA, 2020, p. 329)

A percepção do autor supra referida pode se estender também ao livro *A história do João Gala-Gala*, posto que a narrativa, articulando palavras e recursos gráfico-visuais, comunica uma "interpretação do mundo" e interpela o leitor a um exame do que corre na alma humana, especialmente no que afeta a percepção das vivências de meninos e meninas que vivem nas ruas, seus padecimentos, sonhos, desejos e necessidades.

Em tom de se abrir para a obra

Cabe-nos, ainda, destacar aspecto relevante da constituição da técnica narrativa: o caráter autobiográfico,

como apontado pelo Chico António no vídeo a que nos aludimos inicialmente. Se, de fato, o enredo nos apresenta a história de vida do Chico António, retomada e ficcionalizada em sua madurez, por que motivo se intitularia como sendo *A história do João Gala-Gala*?

Gérard Genette, no livro *Paratextos editoriais*[7], na seção em que estuda os títulos, argumenta que uma das funções do título é a sedução, ao "mesmo tempo evidente demais e inapreensível demais", que incita à compra e/ou à leitura (GENETTE, 2009, p. 85-86). O trabalho de Genette deixa entrever que, contendo uma função descritiva, temática e, às vezes, ambígua, o título pode apresentar-nos uma hipótese que antecipa o que virá a seguir. Mas a sua função conotativa – nem sempre voluntariamente estipulada pelo autor – em sua maneira de ser (ou em seu "estilo"), pode apresentar-nos um título engenhoso, que não corresponda à medida exata do que se vai contar. Parece-nos, assim, ser essa função "sedutora" a do título da obra em análise, pois, ao fazer parecer que contará a história do Gala-Gala, o livro conta-nos, de fato, a história do Chico António. Assim, vê-se, no texto, a "centralidade assumida por quem narra, coincidindo, em termos de identidade, com o sujeito do enunciado (o protagonista da autobiografia)" –

7 Do original francês Seuils (Éditions du Seuil, França, 1987).

como afirma Carlos Reis em seu *Dicionário*, anteriormente referido (REIS, 2018, p. 35).

Mas cabe-nos, aqui, silenciar para que você, leitor, dialogue com o livro em tela, para que você o leia e desfrute da experiência desse narrador que volta no tempo e conta peripécias da sua infância. O acesso do leitor brasileiro à obra é, portanto, uma possibilidade de conhecer outra cultura expressa pela voz de um narrador em primeira pessoa que conta a sua história associada à de João Gala-Gala. História construída por nuances do lugar, tanto no âmbito da palavra como da ilustração. Trata-se de um livro ilustrado que alarga nosso entendimento sobre nós mesmos e sobre os outros. O narrador conta a sua saga, a vida como menino pastor, a fuga, a vida nas ruas. História de luta e superação – porém, sem declinar para o caráter doutrinário.

A leitura da obra coloca-nos, por conseguinte, em contato com enredo atemporal, em que o desejo de partir, de conhecer, de sair do lugar onde se vive acompanha o ser humano. Tema presente em grandes obras é, aqui, retomado para o público infantil e juvenil, em produção notável estética-literária.

Referências

ANTÓNIO, Chico; LOPES, Pedro Pereira. *A História de João Gala-Gala*: da música para a escrita. Produção de Ivan Laranjeira. Fotografia e Edição de Emídio Jozine. Moçambique: EPM/CELP, 2017. (8'07 min).

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In*: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*: magia e técnica, arte e politica. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

GARCIA, Flávio. Entrevista com Pedro Pereira Lopes. *Revista Abusões*, n. 13. v. 13. 2020. p. 323-336. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/abusoes/article/view/53938/34850. Acesso em: 19 ago. 2022.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais.* Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2009.

JOUVE, Vincent. *A leitura*. Tradução de Brigitte Hervot. São Paulo: Editora da UNESP, 2002.

LOPES, Pedro Pereira; ANTÓNIO, Chico. *A história de João Gala-Gala*. Ilustração de Luís Cardoso. Maputo: Escola Portuguesa de Moçambique - Centro de Ensino e Língua Portuguesa, 2017.

MENDES, Ana Isabel. Lançamento da "A História do João Gala-Gala" teve lugar no Centro Cultural Franco-Moçambicano. *Aqui há reflexões*. Publicado em 15 dez., 2017. Disponível em: https://anaisabelsmendes.blogspot.com/2017/12/lancamento-da-historia-do-joao-gala.html. Acesso em: 20 ago. 2022.

RAMOS, Flávia Brocchetto; NUNES, Marília Forgearini. Efeitos da ilustração do livro de literatura infantil no processo de leitura. *Educar em Revista*. Curitiba, Brasil, n. 48, p. 251-263, abr./jun. 2013. Editora UFPR.

RAMOS, Flávia Brochetto; PANOZZO, Neiva Senaide Petry. Entre a ilustração e a palavra buscando pontos de ancoragem. *Espéculo*: Revista de Estudios Literarios, n. 26, 2004. Disponível em: https://webs.ucm.es/info/especulo/numero26/ima_infa.html. Acesso em: 18 ago. 2022.

RAMOS, Flávia Brochetto; PANOZZO, Neiva Senaide Petry. Acesso a embalagem do livro infantil. *Perspectiva*, v. 23, n. 1, 115-130, 2005. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/perspectiva/article/view/9734. Acesso em: 18 ago. 2022.

REIS, Carlos. *Dicionário de Estudos Narrativos*. Coimbra: Almedina, p. 35; 206-208, 2018.

Rita de Cássia Silva Dionísio Santos

Pós-doutoranda em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais-UFMG. Doutora em Literatura pela Universidade de Brasília, 2011. Professora na Universidade Estadual de Montes Claros-UNIMONTES. Integra os seguintes Grupos de Pesquisa certificados pelo CNPq: Grupo de Pesquisa Mulheres em Letras (UFMG); O arquivo de Laís Correa de Araújo: estudo de seu legado intelectual (UFMG); Grupo de Pesquisa em Estudos Literários - G. E. L. (UNIMONTES); Produções Literárias e Culturais para Crianças e Jovens III (FFLCH-USP). Membro do Grupo de Trabalho Vertentes do Insólito Ficcional da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística-ANPOLL.

Lattes: http://lattes.cnpq.br/0886864680892636.

Orcid: https://orcid.org/0000-0002-7765-0701.

E-mail: cassiadionisio@hotmail.com.

Flávia Brocchetto Ramos

Doutora e Mestre em Letras pela PUCRS. Professora Titular na Universidade de Caxias do Sul. Atua no PPGEd-UCS e no PPGLet-UCS. Líder do Grupo Observatório de Leitura e Literatura - OLLI, cadastrado no CNPq.

Lattes: http://lattes.cnpq.br/1742135960263892.

Orcid: https://orcid.org/0000-0002-1488-0534.

E-mail: fbramos@ucs.br.

DOI: http://dx.doi.org/10.12957/seminal.2022.69908

KANOVA E O SEGREDO DA CAVEIRA, DO ESCRITOR MOÇAMBICANO PEDRO PEREIRA LOPES: DA TRADIÇÃO ORAL À RECRIAÇÃO LITERÁRIA[1]

Avani Souza Silva

Resumo: "O rapaz e a caveira" é um conto africano que traz a lição da necessidade de ser prudente e figura em diversas antologias de contos populares e fábulas africanas em recolhas de diversos países do continente. As memórias da infância e o conhecimento da fábula municiaram o escritor moçambicano Pedro Pereira Lopes a reescrevê-la em forma de conto literário, intitulado *Kanova e o segredo da caveira* (2017). Analisaremos a obra, enfatizando o espaço, o enredo e sua estrutura narrativa, servindo-nos também dos estudos de Vladimir Propp (1984) acerca das funções das personagens nas narrativas maravilhosas. Baseamos nossas análises nas concepções de Walter Ong (1988) no que diz respeito ao conto popular e também de David Roas (2014).
Palavras-chave: O rapaz e a caveira. *Kanova e o segredo da caveira*. Literatura infantil e juvenil moçambicana.

Abstract: "O rapaz e a caveira" ["The boy and the skull"] is an African folk tale, which brings the lesson of the necessity to be prudent, and figures in many anthologies of popular tales and African fables in collections from various countries of the continent. The memories of childhood and the knowledge of the folk tale provided the Mozambican writer Pedro Pereira Lopes to rewrite it in a literary tale form, titled *Kanova e o segredo da caveira* [Kanova and the skull secret] (2017). We will analyze the work by emphasizing the space, the plot and its narrative structure, by serving them also on Vladimir Propp's studies (1984) about the characters' roles in the wonder narrative. We support our analysis on Walter Ong's (1988) conceptions of folktales, and we also use the ideas of David Roas (2014).
Keywords: O rapaz e a caveira. Kanova e o segredo da caveira. Mozambican children and youth literature.

1 Título em língua estrangeira: "*Kanova e o segredo da caveira,* by mozambican writer Pedro Pereira Lopes: from oral tradition to literary recreation".

"Até mesmo para falar consigo próprio
é preciso fingir que se é duas pessoas".
Walter Ong

O conto "O rapaz e a caveira", da tradição oral africana, foi reescrito pelo escritor moçambicano Paulo Pereira Lopes e intitulado *Kanova e o segredo da caveira*, publicado primeiramente em Maputo pela Escola Portuguesa de Moçambique e posteriormente no Brasil, em 2017, na série Vozes Africanas, da Editora Kapulana, como resultado de uma parceria com a instituição moçambicana. A partir de diferentes versões do conto, destacamos nelas os aspectos de engenhosidade e complexidade de que fala Walter Ong (1998), analisaremos a construção literária realizada pelo escritor moçambicano, enfatizando o espaço, o enredo e os diálogos intertextuais. O conto em questão é conhecido em diversos países africanos, não só de língua portuguesa. Entretanto, condizente com nossa área de pesquisa, passamos a fazer um pequeno resumo de seu surgimento nos países africanos de língua portuguesa, de que temos conhecimento.

A primeira recolha do conto "O rapaz e a caveira" de que se tem notícia nos países africanos de língua portuguesa foi realizada em Angola pelo linguista e missionário protestante suíço Héli Chatelain, que o traduziu do quimbundo, tendo sido publicada juntamente com outras narrativas em 1894,

nos Estados Unidos, sob a chancela de folclore quimbundo e com o título "O rapaz e o crânio". Posteriormente, figurou com o título "A caveira e o falador", publicada no *Fabulário de Portugal e do Ultramar Português*, organizado por Vieira de Almeida, em Lisboa, no segundo quartel do século XX. Em 1978, surge na antologia de Viale Moutinho, no Porto, com o nome "O rapaz e o crânio". E em Moçambique, como seleção de narrativas moçambicanas publicadas em antologias, surge "O rapaz e a caveira", de Lourenço do Rosário (1989; 2001a; 2001b; 2009). É de se destacar, contudo, que a narrativa popular "O rapaz e a caveira" apresenta diversas variantes e recriações em inúmeras antologias do conto popular angolano, publicadas no Brasil ou em Portugal.

Importante observar que os contos referidos podem ser considerados, e são por muitos estudiosos, como pertencentes ao acervo da literatura oral africana. Todavia, não adotamos este termo, literatura oral, por questões metodológicas, conforme nos ensina Walter Ong, preferindo referenciá-las como narrativas artísticas orais:

> Possuímos o termo "literatura", que essencialmente significa "escritos" [...] para abranger um dado corpo de materiais escritos – literatura inglesa, literatura infantil -, mas nenhum termo ou conceito comparavelmente satisfatório, referente a uma herança puramente oral, como as

> histórias orais tradicionais, os provérbios, as preces, as expressões formulares ou outras produções orais. (ONG, 1998, p. 19)

O filósofo e historiador norte-americano esclarece:

> Pensar na tradição oral ou numa herança de apresentações, gêneros e estilos orais como "literatura oral" é pensar em cavalos como automóveis sem roda. [...] O mesmo vale para aqueles que falam em termos de "literatura oral", isto é, "escrita oral." [Sendo assim] "não é possível, sem causar uma distorção [...] descrever um fenômeno primário começando por um fenômeno subsequente secundário e comparando as diferenças. (ONG, 1998, p. 21)

Mesmo sendo anônimas e sujeitas às mudanças que ocorrem cada vez que se realizam na oralidade, as narrativas artísticas orais, e seu nome já traz essa característica, são, de acordo com Ong, engenhosamente produzidas, com complexidade e criatividade. Há diversos elementos estruturais que são mobilizados na composição dessas narrativas para facilitar sua perpetuação na oralidade, como, por exemplo, os recursos linguísticos de repetição que ativam a memória, o uso de determinados tempos verbais, as frases mais curtas, as rimas, o ritmo, assonâncias, inclusão de cantigas etc. Walter Ong enumera ainda algumas características do pensamento da expressão fundados na oralidade: são mais aditivos que subordinativos; mais

agregativos do que analíticos; redundantes e copiosos; conservadores; próximos ao cotidiano da vida humana (ONG, 1998, p. 51).

Para ele, o pensamento oral pode ser bastante sofisticado:

> As sequências longas [produzidas pelo pensamento oral], como as como as genealogias, por exemplo, não são analíticas, mas agregativas. Porém, as culturas orais podem produzir organização de pensamentos e de experiências extremamente complexas, inteligentes e belas. O pensamento oral não é ilógico ou pré-lógico, sendo este um tipo de julgamento que fez com estudiosos durante séculos acreditassem que a Ilíada, por exemplo, por sua complexidade de habilidade de construção fosse essencialmente produto de uma cultura escrita, o que se mostrou falso. (ONG, 1998, p. 69-70)

Outra particularidade para a qual chamamos a atenção é o recurso à violência: "A narrativa oral é muitas vezes caracterizada por uma descrição entusiástica da violência física" (ONG, 1998, p. 55). Nesse sentido, podemos enumerar dezenas de narrativas orais africanas em que a violência se manifesta, seja em brigas e disputas entre animais; castigos impostos àqueles que violam regras comunitárias; planos mirabolantes como aquele em que o muquém propõe à rola comerem suas próprias mães, descritos no conto

santomense “O muquém e a rola”; o conto angolano “O pequeno leopardo e a pequena cabra”, em que a cabra acaba comendo o filhote do leopardo, seu amigo de brincadeiras, e induz os pais do leopardo a comerem a carne do próprio filho, que tinha sido aconselhado por eles a matarem a cabra primeiro. Também, como não poderia deixar de ser, o conto tradicional em questão: “O rapaz e a caveira”. Todas essas narrativas apresentam o substrato da fábula, especialmente quando tangenciam uma moralidade, porém dada sua estrutura mais longa e mais complexa, nós as designamos como contos ou simplesmente narrativas orais, apoiando-nos na definição de Walter Ong já mencionada acima.

Reunindo as propriedades dos contos populares enumeradas por André Jolles (1976), Câmara Cascudo (1984) ou Vladimir Propp (1984), sintetizamos nas seguintes: oralidade, anonimato, mobilidade, antiguidade, permeabilidade e repetibilidade. Os próprios nomes das características já indiciam o que elas representam, sendo que a permeabilidade é aquela que permite com que partes de um conto sejam encontradas em outros de temáticas, inclusive, diferentes. A característica da mobilidade é que possibilita o trânsito dessas narrativas em diversas partes do mundo, como é o caso de “O rapaz e a caveira”, em que há registros dele em Angola e em Moçambique, por exemplo.

A seguir, transcrevemos a versão original do conto recolhido por Héli Chatelain, em Angola. A versão recolhida em Moçambique, por Lourenço do Rosário e reescrita por ele, encontra-se, como dissemos anteriormente, como paratexto no livro *Kanova e o segredo da caveira*, razão por que não vamos transcrevê-la aqui.

> O rapaz e o crânio
>
> Um rapaz foi fazer uma viagem e no caminho encontrou uma cabeça humana. As pessoas costumavam passar por ela sem fazer caso, mas o rapaz não procedeu assim. Aproximou-se, bateu-lhe com um pau e disse: Deves a morte à tua estupidez. O crânio respondeu: A estupidez me matou, a tua esperteza também em breve te matará. O rapaz aterrorizou-se tanto que, em vez de prosseguir, voltou para casa. Quando chegou contou o que se passou. Ninguém acreditou: Estás a mentir. Já temos passado pelo mesmo lugar sem nada ouvirmos dessa tal cabeça. Como é que ela te falou? Vamos lá, e se, quando eu bater na tal cabeça, ela não falar, cortai a minha. Todos partiram e no sítio referido o rapaz bateu e repetiu: A estupidez é que te causou a morte. Ninguém respondeu. As palavras são pronunciadas outra vez e como o silêncio continuasse os companheiros gritaram: Mentiste! – e degolaram-no. Imediatamente o crânio falou: A estupidez fez-me morrer e a esperteza matou-te. O povo compreendeu então a injustiça que cometera, mas é que espertos e estúpidos são todos iguais. (CHATELAIN, 1964, p. 455)

Se a pena para o rapaz foi capital, como ele mesmo propôs caso a caveira não falasse, a nós nos afigura como muito forte, e, como lembra Ong, é manifestação da violência física que caracteriza as narrativas orais. Há também a violência simbólica: suave, insensível, invisível, como nos lembra Bourdieu (2003, p. 7). Porém, a violência física é a mais comum e visível. O próprio escritor Paulo Pereira Lopes, no livro referido, menciona a sua discordância com pena tão violenta, motivo principal porque mudou a história, transformando a caveira em verdadeira aliada do rapaz, aqui identificado como Kanova.

Apontamos uma particularidade na versão de Chatelain: o rapaz , de certa forma, é assertivo em relação à caveira e aos motivos pelos quais ela estava ali jogada. A forma com que se refere a ela é desrespeitosa. Sem nem saber a razão pela qual ela estava insepulta, ele a aborda da seguinte maneira: “Aproximou-se, bateu-lhe com um pau e disse: Deves a morte à tua estupidez” (CHATELAIN, 1964, p. 455). Dá para inferir que o rapaz teria ofendido a caveira e recebeu o troco. E tanto é possível essa interpretação que, no final, depois que ele foi decapitado, a caveira se manifesta e fala, o que leva os algozes do rapaz a compreenderem a injustiça que cometeram. O foco, porém, está na injustiça, e não

na postura do rapaz. Isso aponta para uma avaliação da violência física na narrativa. Por que ela aconteceu? Quem a provocou? A resposta indica para o próprio rapaz que, imprudente, apostou sua própria cabeça.

Podemos indicar quatro aspectos de moralidade na narrativa, apontando os seguintes ensinamentos: a importância do respeito, da prudência e do comedimento, o quão negativo é o exagero e a impiedade, seja do rapaz que aposta sua vida, seja dos seus julgadores que levam a aposta até as últimas consequências, e a inutilidade e violência da pena capital.

Em relação à versão do conto escrita por Pedro Pereira Lopes, sublinhamos alguns pontos de sua estrutura narrativa que, se ao mesmo tempo subverte a versão original, distanciando-a da moral que ele encerra, cria uma nova moral e o aproxima de narrativas maravilhosas.

Presentifica-se um elemento sobrenatural no conto que é o fato de uma caveira falar. E um elemento religioso que é a necessidade de sepultamento dos mortos, de que a caveira foi privada, necessidade essa antecipada na Bíblia e tematizada na Literatura moçambicana no conto "O enterro da bicicleta", de Nelson Saúte (SAÚTE, 2007). Esse elemento sobrenatural, que a princípio assusta a

personagem, fazendo-a dar uma pirueta para bem longe da caveira, é naturalizado na narrativa, revestindo-se do maravilhoso, categoria estética no qual inscrevemos o conto em questão: “No maravilhoso, a sobrenaturalidade explica os fatos, que são aceitos pelas personagens e pelo leitor, num pacto narrativo que não pressupõe o questionamento e o confronto com o mundo extratextual” (SILVA, 2015, p. 297).

Em contrapartida, em uma categoria estética próxima do maravilhoso, o fantástico, o leitor tem que se reconhecer no espaço ficcional, o que o leva à inquietude, à dúvida, a hesitação quanto à veracidade dos fatos que essa categoria estética de narrativa suscita. Por isso, nesse sentido, a participação do leitor é fundamental, porque ele necessita contrastar a história que está sendo narrada com sua realidade extratextual. O fantástico exige a hesitação, a perplexidade, o estranhamento e a dúvida nas personagens ou no leitor ou narrador, ou ainda em todos simultaneamente. O conto em questão se insere no âmbito do fantástico ou tem proximidade maior com o maravilhoso?

No maravilhoso, o leitor aceita os fatos com naturalidade, mesmo que eles não encontrem realização do mundo material e tangível em que vivemos. Decorre daí o estatuto

de leitura do maravilhoso: a aceitação dele pelo leitor. Contrariamente, como lembra o escritor e crítico literário espanhol David Roas (2014), o fantástico tem a clara função de desestabilizar limites, questionar os sistemas de percepção do real que é compartilhado por todos. Para o crítico espanhol, o fantástico faz com que o leitor perca a sua segurança diante do real. E isso não acontece com a narrativa maravilhosa. Esclarecido esse aspecto da narrativa, consideramos que o conto em questão se insere no âmbito do maravilhoso.

Segundo Roas, o maravilhoso é inventado e acontece em espaço e tempo indeterminados. Atemporalidade e espaço desconhecido e imaginário caracterizam o maravilhoso. Assim, na esteira da versão coletada por Lourenço do Rosário, o conto em questão também rompe com a não espacialidade própria das narrativas orais e, como na narrativa-base, o espaço onde se desenrola o enredo é identificado como Mopeia, distrito da província da Zambézia, no interior de Moçambique. Na sua construção literária, o escritor vai além: introduz a personagem do mambo (Rei, na língua ronga) e seus funcionários (o chefe do seu guarda-roupa, alfaiates e artesãos), crianças e animais e dá nome ao herói. A caveira passa a ser personagem atuante, dividindo

o protagonismo com o herói, constituindo uma função importante das personagens nas narrativas maravilhosas (PROPP, 1984): o ajudante. Além disso, há o objeto mágico, a viagem e a prova submetida ao herói, todos elementos da estrutura narrativa maravilhosa.

Assim, o conto que tem poucas personagens atuantes diretamente no enredo é dinamizado com diversos outras personagens, mudando, desta forma, sua estrutura narrativa e aproximando-a da narrativa literária. Outros elementos importantes nos contos maravilhosos são os objetos mágicos. Ou seja, o herói empreende uma viagem em busca de objetos mágicos que irão resolver seu problema crucial imposto pelo Rei. Na verdade, a pele de leopardo e as penas do pavão e da avestruz não são essencialmente mágicas, mas desempenham essa função, porque atendem ao desejo do Rei e modificam o enredo, solucionando o conflito.

Interessa-nos, particularmente, o tema da viagem. Esse tema nos parece muito caro ao escritor. Senão, vejamos: a viagem é tematizada em *Kanova e o segredo da caveira* (2017), em *Viagem pelo mundo num grão de pólen e outros poemas* (2015); sugerida em vários poemas no livro *O comboio que andava de chinelos* (2019); e o projeto de escrever o livro *A história do João Gala-Gala* foi concebido

durante uma viagem de avião que o escritor fez de Sofala para Maputo, em que, lendo uma revista de bordo, deparou-se com uma matéria sobre o músico e compositor moçambicano Chico António, autor da canção que inspirou o livro, derivando daí uma feliz parceria na realização da obra. Em *A história do João Gala-Gala*, presentifica-se o diálogo entre música e literatura, tão importante para a formação de leitores literários.

A viagem é um tema muito antigo da Literatura, que possibilita a mudança na estrutura narrativa das obras, deslocando tempo, espaço e foco narrativo, trazendo novas personagens, percepções e vivências para personagens e narrador. Para Cláudio Guillén (1985, p. 31), todos os temas mudam, se subdividem, abarcando os temas de amor e morte: "mudam não só as formas, as palavras e a individualidade, mas também aquilo que os homens e mulheres sentem, valorizam e dizem". Um desses temas é a viagem, presente nas narrativas épicas, clássicas e contemporâneas ao longo da história do homem.

Na obra em questão, a viagem é um componente importante, porque é por intermédio dela que acontece a trajetória do herói, essencial no conto maravilhoso. O herói enfrenta diversas situações, algumas de difícil

resolução, para conseguir o objeto mágico, retornar ao ponto inicial da narrativa e resolver o conflito. Essa é a estrutura básica das narrativas maravilhosas. No presente conto, acontece exatamente isso: o herói parte em busca de um objeto mágico do qual até então ele não tem conhecimento. Esse conhecimento obteve com a caveira, que no caso tem a função de ajudante, de acordo com a taxinomia de Vladimir Propp:

> Espantado com tanta bravura e desapontado com a prepotência dos homens, o crânio dispôs-se a ajudá-lo [Kanova]. Ele conhecia um canto secreto e mágico na floresta onde vivia uma espécie rara de leopardos. De certeza que haveria ali um exemplar morto do qual Kanova poderia retirar a pele e usá-la como entendesse. Puseram-se a caminho. Mal chegaram. Puseram-se a caminho. (LOPES, 2017, p. 9)

Em sua jornada, o herói enfrenta dificuldades para obter os objetos mágicos: tem que convencer os animais a não comê-lo, e ao invés disso, ajudá-lo. Portanto, o herói se serve da astúcia e inteligência, atributos indispensáveis para o sucesso da jornada do herói nas narrativas maravilhosas:

> Mal chegaram ao recanto dos leopardos, viram-se cercados pelos ferozes felinos. O líder do grupo aproximou-se de Kanova e num grosso rugido disse: - O que fazes no nosso território, homem? És um caçador?

> Onde estão as tuas armas? – Venho em paz, não sou caçador e não carrego armas para além da minha coragem... – Coragem? Vê-se mesmo que não passas duma criança, és muito ingênuo! – riu-se o leopardo. – Somos uma espécie perigosa, sabias? Alimentamo-nos de carne. Tu és uma refeição suculenta para nós! (LOPES, 2017, p. 10)

Esse ponto é de virada da narrativa, se é que podemos dizer assim, porque Kanova precisará de sua sensibilidade e astúcia para convencer os leopardos a não o comerem, como anunciou um deles ao dizer que ele era uma refeição suculenta. Kanova então vai dizer com sinceridade que se eles, os leopardos, o comerem, farão um grande mal à mãe dele, que o espera. Porém, a desculpa da mãe não os sensibilizou, e então Kanova contou a estória do mambo e suas exigências, o que provocou risos na matilha. Aí então, o líder dos felinos propôs a ele uma adivinha. E que se ele a acertasse, daria a ele uma pele. A adivinha proposta foi a seguinte: "É mais forte do que o abraço do elefante; o seu rugido é mais forte do que o do leão; as árvores ajoelham-se perante ele e é mais rápido do que qualquer leopardo?" (LOPES, 2017, p. 10).

Essa adivinha é complexa, rompendo com os paradigmas conhecidos: o rugido do leão é o mais forte da floresta, podendo ser ouvido a mais de três quilômetros de distância;

e o guepardo, parecido com o leopardo, pode alcançar cerca de 115 km/h em poucos segundos. Sua velocidade pode variar de 0 a 72 km/h em apenas 2 segundos. Entretanto, o autor utilizou a figura do leopardo e não a do guepardo, conferindo àquele o poder de maior velocidade do mundo, em terra, uma vez que os últimos é que constituíam uma espécie rara de leopardos, mais velozes. A adivinha se torna mais complexa, porque reúne três condições que tem que ser contempladas num único ser: ter o abraço mais forte do que o elefante, o rugido mais forte do que o do leão e rapidez maior do que a do leopardo.

A adivinha, portanto, funciona como o obstáculo ou prova na trajetória do herói e ele terá que superá-lo para o sucesso de sua busca e a solução do conflito. Ao propor a adivinha, o líder dos leopardos está colocando um obstáculo para o herói, cumprindo o script das narrativas maravilhosas orais. E o herói, ajudado pela caveira na reflexão que ambos fizeram a respeito, oferece a resposta certa: “O vento”. Assim, o herói supera o obstáculo em sua trajetória para obter o objeto mágico. Aqui cabe uma observação a respeito das adivinhas, forma simples de narrativa que traz um enigma e que constitui uma brincadeira muito utilizada pelas crianças não só nos países

africanos de língua portuguesa, mas no mundo inteiro, desde os mais remotos tempos.

Contudo, a adivinha que mais se popularizou no mundo é aquela que a esfinge apresentou a Édipo, na tragédia de Sófocles (496aC – 406aC): "qual é o animal que tem quatro patas de manhã, duas ao meio-dia e três à noite?". Com o conhecimento do enigma, foi permitido a Édipo entrar em Tebas e, como prêmio, desposar Jocasta, sua mãe (SÓFOCLES, 2004). Aqui reside o eixo estruturador da tragédia, centrada no destino de Édipo anunciado pela pitonisa de Delfos: matar seu pai, Laio, e desposar sua mãe, Jocasta. A profecia se cumpriu, e Édipo, anos mais tarde, ao saber de seu destino pelo oráculo, entra em desespero e se cega, enquanto sua mãe, Jocasta, se suicida. A tragédia se desenrola e permite o conflito ético, moral e emocional pela chave que é oferecida pela esfinge: a adivinha.

A adivinha é uma forma simples, popular e encerra um enigma, porém sua construção é complexa e engenhosa, para dificultar sua solução por parte do interlocutor. Ela é um desafio. Segundo Walter Ong, numa cultura oral primária [sem escrita] não tem textos e então são criadas estratégias para reunir o material organizado para fins de recordação: " [...] para resolver efetivamente o problema da retenção e da

recuperação do pensamento cuidadosamente articulado, é preciso exercê-lo segundo padrões mnemônicos, moldados para uma pronta repetição oral" (ONG, 1998, p. 45). Portanto, as fórmulas ajudam a implementar o discurso rítmico e funcionam como apoios mnemônicos, tal como acontece com os provérbios, adivinhas, parlendas, etc.

André Jolles define as adivinhas como formas simples, ou seja, formas populares, espontâneas, surgidas anonimamente na oralidade. É claro que elas também podem ser produzidas a qualquer momento para atender a determinadas necessidades culturais, e o são. Uma forma moderna de adivinha, segundo Jolles, são as palavras cruzadas. As adivinhas mais antigas são as que permanecem, sempre atualizadas, contudo, distanciando-se da forma simples:

> A Etnografia estabelece uma diferença entre as adivinhas que se oferecem na "seção de passatempos" e as que ela coleciona e compila, as chamadas "adivinhas verdadeiras", ou ainda as "adivinhas populares"; o motivo da diferenciação está, provavelmente, no fato de as primeiras, uma vez adivinhadas e uma vez publicada a solução do número seguinte, serem esquecidas, ao passo que as outras "fazem parte do folclore" [cultura popular, entendemos] e "têm curso permanente", vale dizer, nunca deixam de ser apresentadas. (JOLLES, 1976, p. 117)

Para o linguista holandês, a adivinha, do lado do interrogador, tem por finalidade e por função indagar se o interrogado está maduro para tal iniciação e conferir-lhe, ao mesmo tempo, uma possibilidade de acesso a esse domínio fechado. A resolução da adivinha coloca o interrogado no nível do saber e da dignidade do interrogador. Há adivinhas que é caso de vida ou morte, como a da esfinge, e por isso recebem o nome, de acordo com Jolles, de adivinhas cruciais ou ainda adivinhas de solução crucial. Enquadra-se, portanto, nesta categoria a adivinha proposta pelo líder dos leopardos.

Jolles explica: "[...] toda a vez que encontramos essa Forma Simples, só podemos repetir a fórmula: adivinha do examinador ou adivinha do acusado, sempre que a adivinha alcança o seu significado mais profundo, é a vida que está em jogo, é nossa cabeça que se joga" (JOLLES, 1976, p. 115). Assim, na resolução da adivinha, estava em jogo a vida de Kanova, sua cabeça, e ele saiu vitorioso, conseguindo assim a pele de leopardo e demonstrando que tem a dignidade do seu inquiridor.

O estudioso alerta que "uma adivinha insolúvel não é uma adivinha". E pontua que a Adivinha se aproxima do Mito, ambos em busca de respostas. No Mito, há uma questão existencial, o homem interroga o universo e seus fenômenos

acerca da natureza profunda deles, e o universo dá-se a conhecer numa resposta, numa "profecia". Na Adivinha, o homem já não está em relação com o universo, mas sim com outro homem que o interroga de modo que a pergunta o obriga a um saber (JOLLES, 1976, p. 111).

São muitas as formas de introduzir uma adivinha. No Brasil, ela é introduzida com a questão: "o que é o que é?". Em Cabo Verde, chamadas *dibinhas* (adivinhas, em crioulo cabo-verdiano), elas se iniciam com a questão: "Qual a coisa, qual é ela?". Exemplo: "Qual a coisa, qual é ela, tenho um boi, quando entra no curral e muge todas as vacas se ajuntam? Resposta: Quando o padre entrar na igreja e tocar o sino!" (IILP, 2010, p. 51). Já as adivinhas (*dibinhas*, em crioulo guineense), não são precedidas de pergunta, mas sim de um fato que exige a explicação para ele. Por exemplo: "Uma cabaça cheia de ossos. Resposta: A boca com os dentes completos" (IILP, 2010, p. 70).

Em Moçambique, a adivinha é anunciada como em Cabo Verde: "Qual é a coisa, qual é ela?". Exemplo: "Qual é a coisa, qual é ela por mais que lhe batas não vês a ferida? Resposta: É a água" (ILLP, 2010, p. 97). Também pode ser enunciada diretamente como uma questão, como nesta adivinha: "O barulho estridente do caule da mapira[2]? Resposta: A cólera de um homem esfomeado" (IILP, 2010, p. 99).

2 Mapira: semente muito utilizada em molhos, consumida no centro de Moçambique.

As adivinhas santomenses, por sua vez, também podem ser enunciadas como as cabo-verdianas: Qual é coisa, qual é ela? Mulher velha com todos os dentes. Resposta: Lenho de Palmeira. Ou então: Qual é a coisa, qual é ela? Uma canoa de doze lemos. Resposta: Centopeia. Em Angola, as adivinhas são apresentadas diretamente como um fato, uma afirmação ou uma percepção a ser esclarecida. Exemplo: A borboleta é uma folha. Resposta: A vida de uma pessoa é vento. Também pode ser enunciada como uma pergunta após uma afirmação: É uma velhinha que não faz senão dançar. Do que se trata? Resposta: A peneira. Já em Portugal, as adivinhas são apresentadas de várias maneiras. Exemplos: Adivinhar, adivinhar: qual é a coisa primeira que se faz ao acordar? Resposta: Abrir os olhos. Ou então: Qual é a planta que não dá flores nem frutos, e é de todas as mais útil para o homem? Resposta: A planta dos pés.

Como destaca Peter Hunt (2012, p. 179), os usuários de um texto (leitores ou ouvintes) não podem produzir ou decifrar histórias sem alguma competência implícita em relação à estrutura narrativa, e essa competência é adquirida por prática em ler e contar histórias. Portanto, solucionar adivinhas também exige uma familiaridade com o gênero e com a contação de histórias, e aqui eu destaco

o Arquipélago de Cabo Verde em que a contação de histórias, partidas[3] e o desafio das adivinhas são atividades da vida comunitária no interior das ilhas, de que participam ativamente as crianças, como pudemos constatar nos estudos que empreendemos sobre a cultura crioula durante as pesquisas de doutorado.

O obstáculo ou prova (no caso, a adivinha), a viagem e o objetos mágicos são elementos constitutivos dos contos maravilhosos. Para Propp, as funções das personagens são limitadas à sua taxinomia, de que citamos algumas presentes na obra em questão:

> [...] um dos membros da família sai de casa; falta alguma coisa a um membro da família, ele deseja obter algo (objeto mágico, por exemplo); é divulgada a notícia do dano ou da carência, faz-se um pedido ao herói ou lhe é dada uma ordem, mandam-no embora ou deixam-no ir; o herói é submetido a uma prova; a um questionário; a um ataque etc., que o preparam para receber um meio ou um auxiliar mágico; o meio mágico passa às mãos do herói; regresso do herói; [...]. (PROPP, 1984, p. 31)

Elemento estrutural da narrativa, a linguagem no conto é dinâmica e produz um diálogo com a infância, especialmente pelo uso das onomatopeias que oralizam o

3 Partidas são piadas ou casos engraçados, acontecidos ou inventados.

texto, intertextualizando-o com a linguagem dos quadrinhos e dos desenhos animados:

> YAAAAHHHH!
>
> Zap!Zap!Zap!Zap!
>
> Bump!
>
> Sluuurp!
>
> Grrrrr!
>
> Mmm... Bzzz... Blá! Blá! Blá!
>
> Uouuu!
>
> Snifff!
>
> (LOPES, 2017, *passim*)

A representação das personagens e aspectos de sua personalidade também são marcados graficamente pela linguagem. Citamos uma que remete ao medo e à hesitação do chefe do guarda-roupa do rei diante da impossibilidade de atender aos desejos dele: "Aaaa... bem... po... po-podemos banhar as coroas numa mistura de cera de abelha ou resina, grande mambo. Elas ficarão a luzir como novas..." (LOPES, 2017, p. 6). Há, pois, uma correspondência tipográfica entre o significado e o significante, mostrando a hesitação, o titubeio, o receio do chefe do guarda-roupa em relação ao mambo: "po...po-podemos".

A linguagem hesitante e graficamente representada dessa síncope traz humor à narrativa, pois um chefe de

guarda-roupa ficar com medo do mambo é realmente risível, porque ele é um homem adulto com comportamento infantil. E esse humor vai ser reafirmado quando são as crianças a serem recrutadas para a tarefa de buscar algo que satisfaça o rei. Ou seja, enquanto os adultos têm medo, as crianças mostram-se corajosas, como foi o caso de Kanova, que provocou até risos no chefe dos leopardos: "Coragem?! Vê-se mesmo que não passas duma criança, és muito ingênuo! – riu-se o leopardo. – Somos uma espécie perigosa, sabias? Alimentamo-nos de carne. Tus és uma refeição suculenta para nós!" (LOPES, 2017, p. 10).

A criança será alçada ao papel de herói que viaja em busca de um objeto mágico, encontra um ajudante, chega até o destino e vence os inimigos pela astúcia e inteligência superando o obstáculo ou a prova que lhe é colocada em forma de adivinha. Essa é uma particularidade do conto que atrai as crianças, porque elas se identificam com o herói, também criança.

Distanciando-se do conto original ou conto-base de Lourenço do Rosário, o atual propõe um fim diferente, rompendo com a moral de algumas narrativas orais africanas, em que a caveira, aliada do jovem herói, fala, porque desafiada, salvando o herói da morte e fazendo com que

o Rei cumpra sua promessa de entregar o trono ao herói se fosse verdadeira a estória da caveira que fala. Nesse sentido, há a presença de outra função das personagens dos contos maravilhosos de que nos fala Propp: "O herói se casa e sobe ao trono [ou então] outras vezes, trata-se somente de ocupar o trono" (PROPP, 1984, p. 58).

O conto literário também rompe com o final moralizante do conto em que foi inspirado. Se antes a fala da caveira era: "A estupidez fez-me morrer e a esperteza matou-te" (CHATELAIN, 1964, p. 455), agora passa a ser explicativa de razões até então desconhecidas nas recolhas já realizadas, e também avaliativas do caráter autoritário e egocêntrico da personagem rei introduzida na narrativa como um dos eixos estruturadores dela: "Tolo fui e, por isso, morri, enganado por quem eu considerava amigo! Tolo foi o senhor, por causa de uma coroa...! E sem ela ficará, pois nunca a mereceu" (LOPES, 2017, p. 18).

É de se acrescentar o uso de expressão em uma língua nacional moçambicana, a mais falada em Moçambique, a dar visibilidade a ela no texto literário, valorizando a oralidade: mambo (rei, chefe, em língua ronga), além de um léxico particular do português falado em Moçambique, como por exemplo, a expressão "cavaqueira", a designar

conversa, bate-papo, além de “disparates”, a designar besteiras, bobagens. O uso do substantivo “disparates” é intensificado com a expressão chorrilho: “chorrilho de disparates”. Chorrilho significa chuva, torrente, e se formos traduzir com a expressão brasileira ficaria mesmo assim: uma chuva de disparates ou um amontoado de besteiras.

Por fim, concluímos que a obra *Kanova e o segredo da caveira*, do escritor moçambicano Pedro Pereira Lopes, e bem assim toda a sua obra abrigada sob o gênero infantil e juvenil, referenciada ao final, é muito adequada para adoção no Ensino Infantil e Fundamental no Brasil, atendendo não só às disposições da Lei 10.639/2003, que estipula o ensino da história e da cultura afro-brasileira (incluindo o estudo da História da África e dos africanos, a luta dos negros e a importância do povo negro na formação da sociedade brasileira em todos os aspectos), mas também colabora para a formação do leitor literário. E no caso específico de *Kanova* ainda tem um adicional importante que é o estudo comparativo do conto literário com o de tradição oral e suas manifestações, além, naturalmente, do enfoque artístico das ilustrações realizadas pelo designer gráfico e artista visual Walter Zand.

Referências

ALMEIDA, Vieira de (Org.). *Fabulário de Portugal e do Ultramar Português*. Ilustrações no texto de Sá Nogueira. Litografias de Júlio Pomar. Lisboa: Fólio, 1961.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina.* 3. ed. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

ALMEIDA, Vieira de. *O poder simbólico*. 15. ed. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

CHATELAIN, Héli. *Contos populares de Angola* – cinquenta contos em quimbundo coligidos e anotados por Héli Chatelain. Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1964.

CASCUDO, Luís da Camara. *Contos tradicionais do Brasil*. Rio de Janeiro/São Paulo: Itatiaia, Edusp, 1986.

CASCUDO, Luís da Camara. *Literatura oral no Brasil*. Rio de Janeiro/São Paulo: Itatiaia, Edusp, 1984.

GUILLÉN, Cláudio. *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Editorial Crítica, 1985.

HUNT, Peter. *Crítica, teoria e literatura infantil*. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosacnaify, 2012.

JOLLES, André. *Formas Simples*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

LOPES, Pedro Pereira. *Viagem pelo mundo num grão de pólen e outros poemas*. Ilustrações: Filipa Pontes. São Paulo: Kapulana, 2017.

LOPES, Pedro Pereira. *Kanova e o segredo da caveira*. Ilustrações de Walter Zand. São Paulo: Kapulana, 2017.

LOPES, Pedro Pereira. *O comboio que andava de chinelos*. Ilustrações de Walter Zand. Maputo: Escola Portuguesa de Moçambique, Centro de Ensino e Língua Portuguesa, 2019.

LOPES, Pedro Pereira e Chico António. *A história de João Gala-Gala*. Ilustrações de Luís Cardoso. Maputo: Escola Portuguesa de Moçambique, Centro de Ensino e Língua Portuguesa, 2017.

LOPES, Pedro Pereira e NEVES, Angelina. Ilustrações de Maurício Negro. *Por que é um livro mágico?* Maputo: Escola Portuguesa de Moçambique, 2020.

MOUTINHO, José Viale (Org.) *Contos populares de Angola* – folclore quimbundo. 1 ed. Porto: Nova Crítica, 1978.

ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita*- A tecnologização da palavra. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papirus, 1998.

PROPP, Vladimir I. *Morfologia do conto maravilhoso*. Tradução de Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense,1984.

PROPP, Vladimir I. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. Tradução de Rosemary Costhek Abílio et al. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico*: Aproximações teóricas. Editora Unesp, 2014.

ROSÁRIO, Lourenço do. *A narrativa africana de expressão oral*: transcrita em português. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1989.

ROSÁRIO, Lourenço do. *Contos africanos*. Lisboa: Texto, 2001a.

ROSÁRIO, Lourenço do. *Contos moçambicanos do Vale do Zambeze*. Maputo: Moçambique Editora, 2001b.

ROSÁRIO, Lourenço do (Org.). *Antologia do conto africano de transmissão oral*. Alfragide, Portugal: 2009.

SÓFOCLES. *Rei Édipo*. Tradução de Ordep Serra. São Paulo: Peixoto Neto, 2004.

IILP – Instituto Internacional da Língua Portuguesa. Literatura oral em língua portuguesa - Adivinhas. Praia, Cabo Verde: 2010.

SILVA, Avani Souza. *Narrativas orais, literatura infantil e juvenil e identidade cultural em Cabo Verde.* Tese. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2015. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-05082015-145237/pt-br.php. Acesso em 10. jul. 2022.

Avani Souza Silva

Doutora em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo, 2015.

Pesquisadora dos Grupos de Pesquisa Produções Literárias e Culturais para Crianças e Jovens e Timor-Leste: literatura, política e sociedade (CNPq/USP).

E-mail: avanissilva@gmail.com.

Lattes: http://lattes.cnpq.br/2406107030893887.

ORCID iD: http://orcid.org/0000-0002-4761-7070.

DOI: http://dx.doi.org/10.12957/seminal.2022.69967

O ITINERÁRIO FEMININO COMO TRANSGRESSÃO EM *A VIAGEM*, DE TATIANA PINTO[1]

Carolina de Lima Andrighetti
Demétrio Alves Paz

Resumo: O presente artigo, relacionado ao estudo desenvolvido pelo projeto de pesquisa "O conto de autoria feminina nas literaturas africanas de língua portuguesa no pós independência", com auxílio por meio de bolsa de Iniciação Científica da Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS), tem por objetivo analisar o terceiro título da coleção "Contos de Moçambique". A obra *A viagem*, da escritora moçambicana Tatiana Pinto, é o único de autoria feminina. Trata-se de um conto de origem Ronga, recontado pela autora que, de certa forma, critica aspectos tradicionais com a intenção de atualizar a cultura ancestral e evitar a reiteração de costumes que não são mais aceitos atualmente. O objetivo da análise é examinarmos a personagem feminina apresentada, os temas da tradição expostos e, principalmente, a transformação da personagem principal, Inaya, que nos faz pensar sobre padrões existentes também em nossa sociedade: o papel relegado à mulher. O estudo foi realizado a partir da leitura de obras críticas de especialistas sobre literaturas africanas de língua portuguesa como Tânia Macêdo e Rita Chaves (2007), Carmen Secco (2007), especialistas em simbolismo como Chevalier e Gheerbrant (2000), Lexicon (2007), Lurker (1997) e teóricas feministas como Bell Hooks (2019), Oyèrónkẹ́ Oyěwùmí (2011) e Márcia Tíburi (2019), com o intuito de melhor compreender a representatividade da mulher na literatura moçambicana.
Palavras-chave: Literatura infantojuvenil. Literatura moçambicana. Conto. Autoria feminina. Simbolismo.

Abstract: The present paper, related to the study developed by the research project "The short story of female authorship in African literature of Portuguese language in the post-independence period", supported by a scholarship from the Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS), aims to analyze the third title of the collection "Contos de Moçambique". The work *A viagem*, by Mozambican writer Tatiana Pinto,

1 Título língua estrangeira: "The female journey as transgression in A viagem, by Tatiana Pinto".

is the only one by female authorship. It is a tale of Ronga origin, retold by the author who, in a certain way, criticizes traditional aspects with the intention of updating the ancestral culture and avoiding the reiteration of customs that are no longer accepted today. The objective of the analysis is to examine the female character presented, the traditional themes exposed, and, mainly, the transformation of the main character, Inaya, which makes us think about patterns that also exist in our society: the role relegated to women. The study was based on the reading of critical works by specialists in African literature in Portuguese as Tânia Macêdo and Rita Chaves (2007), Carmen Secco (2007), specialists in symbolism as Chevalier and Gheerbrant (2000), Lexicon (2007), Lurker (1997) and feminist writers as Bell Hooks (2019), Oyèrónkẹ́ Oyěwùmí (2011) and MárciaTíburi (2019), in order to better understand the representation of women in Mozambican literature.
Keywords: Children's Literature. Mozambican Literature. Short-story. Female authorship. Symbolism.

Introdução

O presente artigo, que é parte de estudos desenvolvidos pelo projeto de pesquisa "O conto de autoria feminina nas literaturas africanas de língua portuguesa no pós-independência", tem por objetivo analisar o terceiro título da coleção "Contos de Moçambique": *A viagem*, de Tatiana Pinto. A autora nasceu em 1985 em Zambézia, tendo publicado as obras *Stella e a menina do mar* e a obra aqui analisada, ambas em 2012.

Nos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (PALOP), o espaço que as escritoras possuem ainda é pouco, tal como já salientado por Tania Macêdo (2003). Nas duas últimas décadas, as pesquisas e, principalmente,

as publicações têm aumentado, mas ainda bem aquém do que deveria ser. Alguns nomes são conhecidos, mas ainda relegados a um gueto intelectual de estudiosos das literaturas africanas de língua portuguesa.

O primeiro nome feminino de destaque nas literaturas africanas de língua portuguesa foi o de Noémia de Sousa. Contudo, contemporâneas a ela foram também Alda Lara, Alda do Espírito Santo, Ermelinda Pereira Xavier, Maria Manuela Margarido, Yolanda Morazzo, entre outras.

Uma geração que surge após as independências e que ainda está em ativa tem nomes como Lília Momplé e Paulina Chiziane, ambas de Moçambique. Em Cabo Verde, Dina Salústio, Fátima Bettencourt e Vera Duarte; em São Tomé e Príncipe, Olinda Beja e Conceição Lima; em Angola, Aida Gomes; em Guiné-Bissau, Odete Semedo.

Um espaço muito ocupado pelas mulheres é a literatura infantojuvenil. Angelina Neves, Maria de Jesus Haller, Gabriela Antunes, Maria Celestina Fernandes, Sílvia Bragança, Cremilda de Lima, Maria Eugénia Neto, Maria João, Yola Castro, entre outras são alguns dos nomes mais conhecidos. Além disso, coleções como Pió-pió e Acácia Rubra colaboraram com a formação de um público leitor ao longo dos anos 80 e 90.

A coleção "Contos de Moçambique" é um projeto da Escola Portuguesa de Moçambique em parceria com a Fundació Contes PelMón de Barcelona, na Espanha, sendo composta por 10 volumes, que trazem reescrituras de histórias da tradição oral do país, produzidas por escritores e ilustradores moçambicanos. Cada artista teve a liberdade de criar uma nova versão para a narrativa oral de sua escolha. Ela teve sua publicação inicialmente em Moçambique no ano de 2012 e, no Brasil, a partir de 2016 pela Editora Kapulana. Por ordem de publicação, os títulos são: *O Rei Mocho* (2016), de Ungulani Ba Ka Khosa; *As Armadilhas da Floresta* (2016), de Hélder Faife; *A Viagem* (2016), de Tatiana Pinto; *O Casamento Misterioso de Mwidja* (2017), de Alexandre Dunduro; *Kanova e o Segredo da Caveira* (2017), de Pedro Pereira Lopes; *Wazi* (2017), de Rogério Manjate; *Na Aldeia dos Crocodilos* (2018), de Adelino Timóteo; *O Caçador de Ossos* (2018), de Carlos dos Santos; *Leona, a filha do silêncio* (2018), de Marcelo Panguana e *O Pátio das Sombras* (2018), de Mia Couto.

A literatura infantil em Moçambique surge a partir de 1940 com a valorização e o descobrimento de histórias de tradição oral. Livros como o de Tatiana Pinto tem o objetivo de reforçar aspectos como a importância de recontar histórias pelo viés feminino. Dessa forma, ela tem o poder de mudar

a perspectiva da narrativa sem alterá-la completamente. Segundo Macêdo e Chaves (2007, p. 15):

> Quando nos referimos à questão do conhecimento e sua transmissão a partir da oralidade, estamos nos marcos de uma forma de acumular e transmitir os conhecimentos sobre a história e os ensinamentos do cotidiano de uma comunidade, que tem como palco privilegiado a memória e como protagonistas os mais velhos.

A tradição oral surge da necessidade de manter as histórias nativas vivas, em um meio em que era totalmente reprimida qualquer forma de representatividade e expressão. Os contos moçambicanos sobreviveram à repressão portuguesa através da oralidade. Por meio da publicação dos livros, os autores resgatam o legado, o conhecimento e os costumes do país, procurando contar um pouco de sua tradição para que não caia no esquecimento. Macêdo e Chaves (2007, p. 15) afirmam que:

> É, portanto, do impasse criado entre uma tradição que fora submetida ao silêncio pelo colonialismo - e necessitava, pois, ser retomada em novas bases, com novas falas - e a recusa de uma tradição imposta pelo colonizador, que essa literatura construiu sua continuidade: em meio às adversidades, sob o signo da busca, na luta pela reconstrução da independência (do país e de si mesma).

Dessa forma, a importância de estudar estas narrativas encontra-se não só no valor que elas possuem como registro de uma coletividade, mas também no que elas podem representar para as futuras gerações. Secco (2007, p. 38) afirma que:

> As narrativas de tradição oral tratam de importantes registros da memória de uma sociedade. Passam de boca em boca, perpetuando-se de geração em geração. Conservam-se pela memória. Asseguram a sobrevivência do passado e garantem a certeza do presente e do futuro.

O estudo de histórias de tradição oral busca transmitir conhecimento às novas gerações.

A Viagem: o itinerário de Inaya

A Viagem, de Tatiana Pinto, conta a história de uma família moçambicana composta por cinco integrantes: Masud, pai, Wimbo, mãe, Agot e Mbuio, filhos, e Inaya, filha. O pai possui uma ocupação tradicional: é pescador. A mãe não pôde estudar por questões de tradição, mas discorda da atitude de Masud em relação à educação dos filhos, que beneficiava apenas os homens, de modo que resolveu educar a filha da mesma forma que os filhos. Os dois filhos, apesar de serem os herdeiros da função do pai, são ambiciosos e resolvem ir em busca de um outro destino.

Inaya, a filha mais nova, extremamente observadora, ocupa a função dos irmãos, após a saída deles para Kuro-Kuro.

Agot e Mbuio desde cedo foram obrigados a participar dos negócios da família, ficando Inaya reclusa ao lar, porém sempre atenta às histórias que os irmãos contavam sobre as pescarias. A menina, apesar de nunca ter tido a oportunidade de pescar, sempre sonhou em ter suas próprias aventuras e pegar grandes quantidades de peixe, assim como seus irmãos traziam para casa.

Certo dia, Agot e Mbuio decidiram que não queriam mais acordar todos dias para ter que trabalhar e, por isso, iriam para Kuro-Kuro tentar uma nova vida. Depois de muita resistência de Masud e Wimbo, os dois iniciaram sua viagem com a promessa de que voltariam depois de duas épocas chuvosas. Inaya ficou triste com a despedida dos irmãos, mas quis, a partir disso, mostrar para seu pai que era tão capaz de realizar o trabalho dos irmãos quanto eles. Masud não gostou da ideia, mas, devido a idade no peso dos ombros, concordou. O pai mostrou à filha os lugares onde os maiores peixes do rio ficavam. Em poucos meses, Inaya já trazia mais peixes sozinha do que seus dois irmãos.

Ao entardecer de um dia qualquer de pescaria, Inaya ia retirando os peixes da armadilha e se deparou com um

muito diferente dos outros, que lhe implorou para que ela o deixasse ir embora. Como já havia tirado muitos peixes, um a menos não faria diferença, por isso concordou em soltá-lo.

Quando a época das chuvas terminou, a ansiedade para que ambos os filhos voltassem aumentou por parte dos pais. O tempo passou, os irmãos não apareceram de volta e, por isso, todos começaram a se preocupar e se entristecer pensando que algo ruim devia ter acontecido a eles. Inaya pediu aos pais permissão para buscar pelos irmãos. Eles ficaram aterrorizados com a ideia da menina sair sozinha, de modo que Masud lembrou que eram proibidas mulheres em Kuro-Kuro, mas por fim concordaram. Wimbo acompanhou a filha até a saída da aldeia e a incentivou, pois sabia que os ancestrais a acompanhariam no seu caminho.

No meio do caminho, tendo somente a luz da lua como guia, a jovem ouviu uma ave, que parecia estar perseguindo-a, guinchar. Mais adiante em seu percurso, apareceu uma senhora muito idosa, com um pássaro em seu ombro. Quando se aproximou, ouviu o mesmo guincho que havia escutado a estrada inteira. A senhora mal conseguia caminhar e pediu ajuda a Inaya para buscar água no rio mais próximo. Por ser bondosa, obedeceu o pedido da senhora. Como recompensa, a senhora diz "- Dou-te estas

sementes porque, quando chegares ao local do teu destino, vais enfrentar um grande desafio. Nessa altura, deves lançar estas sementes à terra e, de imediato elas germinarão, e crescerão até darem frutos" (PINTO, 2016, p. 13).

Inaya, então, seguiu seu caminho novamente, andando por três dias e sempre com a sensação de que estava sendo observada. No terceiro dia, encontrou novamente uma mulher que lhe pediu ajuda para pilar o milho, o que ela fez sem preocupar-se com o tempo. A senhora lhe deu um gato como recompensa e lhe disse que ele seria muito útil.

Depois de alguns dias caminhando, Inaya encontrou uma casa bem iluminada, entrou e viu uma jovem alta que fazia o jantar. A jovem pediu ajuda para preparar uma xima (comida típica de Moçambique) e Inaya a auxiliou. Além de comida quente, ela recebeu roupas masculinas.

Quando chegou em Kuro-Kuro, foi logo procurar um emprego. As pessoas do local duvidavam que ela fosse um homem pelo tom de voz e a delicadeza de seu rosto. Os homens decidiram que iriam testá-la, colocando piriri (pimenta) no caril (molho) para que ela não conseguisse comer e provasse ser mulher. O gato, que ela recebeu no caminho, ouviu a conversa e contou tudo para Inaya. Ela se preparou e comeu todo o caril, pedindo ainda mais.

Desse modo, pararam de desconfiar que ela fosse uma mulher porque a comida estava apimentada demais. No dia seguinte, ela havia conseguido um trabalho: precisava plantar sementes de laranja, mas elas deveriam germinar e crescer em instantes. Caso contrário, deveria virar escrava. Para essa tarefa, ela pegou as sementes que havia ganhado da idosa e as lançou no solo, de modo que cresceram belos pés de laranja. Com isso, foi declarada chefe da terra de Kuro-Kuro.

Ao exercer sua função como chefe, ela continuou a procurar por seus irmãos. Na cadeia, Inaya encontra Agot e Mbuio, ordenando que todos os dias ambos sejam retirados das celas para a ajudarem em seu trabalho. Sem que as pessoas soubessem do parentesco entre eles, Inaya pede para que seus serviçais construíssem um barco, pois sabiam que ela era pescadora. Aos poucos, foram guardando dentro dele todas as riquezas que ela ganhou por ter se tornado chefe de Kuro-Kuro. Quando o barco ficou pronto, os três embarcaram e foram embora. No meio da viagem, os irmãos mudaram seu comportamento, e Mbuio foi falar para a irmã:

> Será uma vergonha se, quando chegarmos, dissermos que foste tu que nos salvaste! É uma vergonha para nós chegarmos com tantas riquezas e termos de dizer que foste tu que ganhaste isto tudo. Seríamos olhados como uns fracassados pela aldeia e aos olhos do nosso pai. (PINTO, 2016, p. 23)

Inaya tenta explicar aos irmãos que não há problemas em pensarem que foi ela quem os salvou. Com medo da rejeição dos pais, os irmãos a lançaram na água. A menina nadou o máximo que pôde para chegar próxima ao navio, mas não tinha mais forças. Nesse momento, o peixe, que ela havia salvado, levou-a até a margem mais próxima de sua aldeia. Quando chegou em terra firme, ela se deparou com as três mulheres que havia ajudado no caminho a Kuro-Kuro. Elas a ajudaram a chegar em casa.

Depois de chegar a sua aldeia, Inaya foi correndo ao encontro dos pais para contar a verdade. Masud, sem saber o que fazer com a atitude de seus filhos que mentiram dizendo que a irmã estava morta, chamou o chefe para lhe ajudar a tomar uma decisão. Por fim, o pai declarou: "- Estes dois, que são meus filhos, serão, a partir de hoje, malditos por toda a gente. Amaldiçoados pela mentira e covardia contra a própria irmã!" (PINTO, 2016, p. 26).

Inaya ficou surpresa com a atitude do pai, mas feliz em poder rever novamente a sua família e ser bem-vinda ao lar. A personagem principal desenvolve um grande papel ao demonstrar ser uma mulher inteligente, forte e corajosa, diferente do discurso que a sociedade patriarcal em que vivemos insiste em repetir. Ela mostrou ser melhor que seus

irmãos pelas atitudes que teve ao longo de sua jornada, fruto dos ensinamentos que teve de sua mãe em casa.

Simbolismo

No itinerário de Inaya, há uma série de elementos simbólicos que surgem. O primeiro deles é o peixe. Como visto anteriormente, ela pescou e soltou um peixe, que depois a salvará em retribuição ao gesto de piedade. Temos, na narrativa, o duplo simbolismo que Chevalier e Gheerbrant (2000, p. 703) destacam: "Ele é ao mesmo tempo Salvador e instrumento de revelação". Ao salvar a jovem, ele revela a atitude orgulhosa e egoísta dos irmãos.

No início de sua jornada, Inaya é seguida por uma ave. Segundo Lexicon (2007, p. 154), o pássaro "é considerado como intermediário entre o céu e a terra". No final do conto, descobrimos que a mãe dela recebia a visita da ave que a informava sobre a filha. Isso corrobora também o que Chevalier e Gheerbrant (2000, p. 687) informam que "em grego, a própria palavra foi sinônimo de presságio e de mensagem do céu".

O pássaro pertence a uma velha, que representa, segundo Chevalier e Gheerbrant (2000, p. 934): "um sinal de sabedoria e virtude". Após auxiliar a velha, a jovem ganhou sementes. Lexicon (2007, p. 107) percebe nelas

uma “alternância constante da morte e de um novo começo na natureza, mas também um símbolo do sacrifício e do renascimento”. É por meio da prova das sementes que ela se tornou a líder. Como as plantou e nasceram, recebeu o prêmio. Mesmo tendo sido eleita chefe de Kuro-Kuro, Inaya mantinha-se disposta a sacrificar-se pelo bem de seus irmãos. No momento mais difícil de sua jornada, as sementes que ganhou da velha a ajudaram, pois se tornaria escrava caso elas não crescessem.

O próximo presente recebido foi o gato, após auxiliar a mulher a cozinhar. Chevalier e Gheerbrant (2000, p. 462) afirmam que o animal “simboliza a força e a agilidade do felino, postas a serviço do homem por uma deusa tutelar a fim de ajudá-lo a triunfar sobre seus inimigos ocultos”. Após ouvir o plano dos homens de Kuro-Kuro, ele informou Inaya sobre o que os homens estavam pensando em fazer para que se provasse que ela era uma mulher, colocando piriri no caril. Assim, o gato auxiliou a jovem a vencer os desafetos dela.

Por ter ajudado uma jovem, Inaya recebe roupas masculinas. Segundo Lurker (1997, p. 615), “Em tempos antigos, acreditava-se na possibilidade de poder transformar-se através de uma roupa”. Logo, a personagem utiliza o traje que a transforma em um homem para que ela

tenha a possibilidade de se infiltrar em Kuro-Kuro e procurar pelos irmãos. Sendo uma mulher, a sociedade não a deixaria seguir o mesmo caminho. Para Lexicon (2007, p. 204), as roupas "simbolizam o ajustamento e a posição social", o que também define o objetivo da roupa na narrativa, visto que ela não poderia ter tido a mesma trajetória na cidade, caso utilizasse suas próprias vestes femininas.

Autoria feminina

Outro elemento importante neste trabalho é a representação de Inaya. Por ser a única obra de autoria feminina da coleção, a autora pode trazer para a personagem principal uma série de atribuições que não lhe seriam dadas sem que a história fosse atualizada, já que o conto original não possui tantos detalhes. Na reescrita, a autora pôde trazer para a história da tradição oral dilemas da sociedade atual, tais como a educação feminina e o papel da mulher na sociedade.

Como mencionado anteriormente, a mãe de Inaya deu a ela a mesma educação que dava aos seus filhos homens. Foi esse ensino o responsável por torná-la uma mulher forte, além do incentivo que sempre recebia da mãe, tal como quando partiu em busca dos irmãos:

> - Não temas! Os teus avós estarão ao teu lado a olhar por ti; e estarei aqui à tua espera sempre de braços abertos. Sei que estarás protegida e lembra-te de que aconteça o que acontecer, és nossa filha, és minha filha. Sei que és capaz e que nada te aterroriza! És forte e vais continuar a ser forte! (PINTO, 2016, p. 12)

Ao analisar o destino de Inaya na história, percebemos como ela é carregada por estereótipos e marcada por uma sociedade patriarcal, pois ela não poderia ser uma mulher que trabalhava ou que era chefe de uma cidade. A autora Oyèrónkẹ́ Oyěwùmí (2021, p. 189) afirma:

> O próprio processo pelo qual as fêmeas foram categorizadas e reduzidas a "mulheres" as tornou inelegíveis para papéis de liderança. A base dessa exclusão foi a sua biologia [...] O surgimento da mulher como categoria identificável, definida por sua anatomia e subordinada aos homens em todas as situações, resultou, em parte, da imposição de um Estado colonial patriarcal. Para as fêmeas, a colonização era um duplo processo de inferiorização racial e subordinação de gênero.

Por meio das palavras da autora e socióloga nigeriana, conseguimos compreender o papel das mulheres em sua cultura. Por esse motivo, é vital a apresentação de obras de autoria feminina, pois se tem o poder de divulgá-las e valorizá-las, de modo que a voz delas seja ouvida para que

tenhamos a sensibilidade de compreender e aprender com as suas vivências.

Oyèrónkẹ́ Oyěwùmí (2021, p. 192) ressalta que "Foi nessa infeliz tradição de dominação masculina que as pessoas africanas foram enredadas – e isso foi particularmente desvantajoso para as mulheres [...]". Uma prova disso é que o número de publicações de livros por mulheres é muito baixo em relação ao dos homens. Para Tânia Macêdo (2003):

> [...] apesar da importância das mulheres na luta à independência das jovens nações africanas e, posteriormente, na consolidação desses países, alguns assolados por sangrentas guerras civis, as vozes femininas são poucas. As causas são as mais variadas, mas talvez pudéssemos avançar uma hipótese que aponta para a falta de visibilidade da produção escrita feminina, ou seja, essa produção existe - ainda que tímida - porém tem recebido pouca atenção da crítica especializada, o que leva muitas vezes ao seu silenciamento. Esse fato, aliado às difíceis condições de difusão do livro africano de língua portuguesa no circuito internacional e até mesmo no espaço lusófono, cria um desconhecimento do que hoje as mulheres têm escrito em África. (MACÊDO, 2003, p. 156)

Quando o livro é escrito por mulheres, as personagens questionam e excedem os preceitos da sociedade patriarcal e, ao terem estas atitudes, elas desafiam esta cultura

machista. As histórias, desse modo, representarão as ações que muitas mulheres gostariam de ter e são impedidas, visto que escrever sobre a independência da mulher e sobre a sociedade estereotipada em que vive faz com que se conquiste a liberdade de fala e escrita.

Autoras como Paulina Chiziane, Olinda Beja e Dina Salústio são algumas das escritoras mais conhecidas e abordadas em artigos acadêmicos no Brasil, mas ainda existe pouco estudo em relação a Fátima Bettencourt, por exemplo. Ao analisar suas narrativas, podemos compreender melhor os papéis da mulher nos PALOP, pois elas falam sobre a realidade de seus países e contam em seus livros histórias de superação, de tristeza, mas sobretudo de coragem. Bell Hooks (2019, p. 33) afirma:

> Eu me lembro de assistir fascinada a comominha mãe falava com sua mãe, suas irmãs e amigas: a intimidade e a intensidade da fala delas, a satisfação que tinham em falar uma com a outra, o prazer, a alegria. Foi nesse mundo de falas de mulheres, de conversas barulhentas, palavras irritadas, mulheres com línguas rápidas e afiadas, línguas doces e macias, tocando nosso mundo com suas palavras, que eu fiz da fala meu direito inato – e o direito à voz, à autoridade, um privilégio que não me seria negado. Foi naquele mundo e por causa dele que cheguei ao sonho da escrita, de escrever.

A autora, em seu livro intitulado *Erguer a voz*, nos conta um pouco sobre sua trajetória e a importância da escrita em sua vida. Dessa maneira, podemos compreender um tanto sobre ela quanto sobre o processo que as mulheres precisam passar para se tornarem escritoras. Hooks (2019, p. 45) nos ensina que:

> A ênfase feminista na busca da voz pode parecer clichê às vezes, especialmente quando se insiste em que as mulheres compartilham uma fala comum ou que todas as mulheres têm algo significativo a dizer o tempo todo. Entretanto, para as mulheres de grupos oprimidos que têm reprimido tantos sentimentos de – desespero, fúria, angústia –, que não falam, como escreve a poeta Audre Lorde, "pelo medo de nossas palavras não serem ouvidas nem bem-vindas", encontrar a voz é um ato de resistência. Falar se torna tanto uma forma de se engajar em uma autotransformação ativa quanto um rito de passagem quando alguém deixa de ser objeto e se transforma em sujeito. Apenas como sujeitos é que nós podemos falar. Como objetos, permanecemos sem voz – e nossos seres, definidos e interpretados pelos outros.

As autoras encontraram na escrita uma forma de possuírem voz, através de seus textos, para falar sobre os temas que quisessem. Assim, podemos compreender a importância de ter estas obras disponíveis, não somente no

meio acadêmico, mas também em sala de aula, visto que abordam questões que são imprescindíveis para a formação do ser humano em uma sociedade democrática. Segundo Márcia Tiburi (2019, p. 102):

> O feminismo nos dá uma biografia. Ele é a narrativa de si, a autoavaliação crítica e autocrítica das mulheres. A narrativa daquelas pessoas que não tiveram narrativa, que não tiveram direito a uma história. Por meio dessa história que vem sendo construída e que tem um longo caminho pela frente, o feminismo nos dá a chance de nos devolver ao nosso tempo, ao nosso pensamento, ao nosso corpo.

A necessidade de desenvolver este tipo de trabalho se dá em virtude da valorização tanto de figuras femininas quanto de sua escrita. Além disso, é uma tentativa de conter os costumes enraizados em nossa sociedade, em que os papéis exercidos pelas mulheres são predestinados por homens. Mudar essa mentalidade é fundamental para que tenhamos transformações significativas na sociedade.

Considerações finais

A história do livro *A viagem* tem como princípio mostrar que personagens como Inaya podem se adaptar facilmente às condições que precisam ser enfrentadas. A jovem, ainda que disfarçada de homem, soube desempenhar seu

papel como chefe sem que fosse percebida. Teve coragem e sabedoria para criar um plano de volta para casa sem a ajuda de seus irmãos. Em um primeiro momento, quando se viram livres da cadeia, eles tiveram a ideia de tomar tudo o que a irmã havia construído, pensando primeiro em seu ego.

A criação da personagem é uma das partes mais importantes da obra, pois, devido à criação e educação que recebeu de sua mãe, ela pode desempenhar estes papéis e tornar-se flexível aos problemas que enfrentou tanto em sua trajetória quanto ao viver em Kuro-Kuro. Inaya recebe dois modelos de educação: a de seu pai, machista, que privilegiava os homens, e a de sua mãe, que acreditava que deveria haver igualdade entre todos, com as mesmas oportunidades entre homens e mulheres.

O conto moçambicano aqui analisado mostra ainda a relação que o ser humano tem com outros seres. O modo como Inaya trata os animais: salvar o peixe que lhe pediu ajuda, o pássaro que estava a guinchar e, por fim, o gato, de modo que todos eles, de alguma forma, ajudaram-na em retribuição a sua gentileza. Igualmente, ela foi empática a todas as mulheres que encontrou durante o caminho, auxiliando-as da forma que podia, por isso

recebeu presentes que a fizeram concluir sua jornada. As oportunidades que ela teve também foram dadas aos seus irmãos que realizaram uma trajetória muito diferente em sua estrada até Kuro-Kuro.

Referências

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Petrópolis - RJ. Editora José Olympio Ltda. 2000.

HOOKS, Bell. *Erguer a voz*: pensar como feminista, pensar como negra. São Paulo: Elefante, 2019.

LEXICON, Herder. *Dicionário de símbolos*. São Paulo. Editora Cultrix, 2007.

LURKER, Manfred. *Dicionário de simbologia*. São Paulo, Martins Fontes, 1997.

MACÊDO, Tania. Estas mulheres cheias de prosa: A narrativa feminina na África de língua oficial portuguesa. *In*: LEÃO, Angêla Vaz (Org). *Contatos e ressonâncias*: Literaturas africanas de língua portuguesa. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003.

MACÊDO, Tania. CHAVES, Rita. *Literaturas de Língua Portuguesa*: marcos e marcas - Angola. São Paulo: Arte e Ciência, 2007.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónkẹ́. *A invenção das mulheres*: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2021.

PINTO, Tatiana. *A viagem*. São Paulo: Kapulana, 2016. Contos de Moçambique. Vol. 3.

SECCO, Carmen Lucia Tindó (Org). *Entre fábulas e alegorias*: ensaios sobre literatura infantil de Angola e Moçambique. Carmen Lucia Tindó Secco (Org.). Rio de Janeiro. UFRJ, Centro de Letras e Artes, 2007.

TIBURI, Marcia. *Feminismo em comum*: para todas, todes e todos. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

Carolina de Lima Andrighetti
Acadêmica do curso de Letras – Português e Espanhol da Universidade Federal Fronteira Sul (UFFS) - campus Cerro Largo – RS. Bolsista do projeto de pesquisa "O conto de autoria feminina nas literaturas africanas de língua portuguesa no pós- independência".
Lattes: http://lattes.cnpq.br/4793068188612102.
ORCID iD: https://orcid.org/0000-0002-3400-2368.

Demétrio Alves Paz
Doutor em Letras (PUCRS).
Professor Associado de Teoria Literária e Literaturas de Língua Portuguesa na Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS) – Cerro Largo – RS, coordenador de projetos de pesquisa na área das literaturas africanas de língua portuguesa e da literatura afro-brasileira. Líder do grupo de pesquisa Trânsitos Literários. Possui artigos publicados nas revistas Abril, Via Atlântica, Nau Literária, Terra Roxa e outras terras, Boitatá, entre outras, versando principalmente sobre literaturas africanas e ensino de literatura.
Lattes: http://lattes.cnpq.br/2272620373111968.
ORCID iD: http://orcid.org/0000-0002-5305-290X.

DOI: http://dx.doi.org/10.12957/seminal.2022.69962

AS RELAÇÕES ASSIMÉTRICAS PRESENTES NOS CONTOS "A REVOLTA DOS BOVINOS", DE AMADOU HAMPÂTÉ BÂ, E "O COELHO E OS CÃES SELVAGENS", DE LOURENÇO DO ROSÁRIO[1]

Alexander Meireles da Silva
Helenice Christina Lima Silva

Resumo: Compreende-se que a estética e a política constituem as sociedades e que um dos temas fundamentais das narrativas de todo lugar, que compõem parte das obras literárias, tem como base as relações opressor/oprimido e colonizador/colonizado. Apresenta-se para análise, neste artigo, os contos africanos "A revoltas dos bovinos ou o dia que os bois quiseram beber leite", do maliano Amadou Hampâté Bâ (1900-1991), e "O coelho e os cães selvagens", do moçambicano Lourenço do Rosário (1989), os quais servirão de suporte para perceber essas relações. Ambos os autores, em diferentes tempos, trouxeram como resultado de suas coletas a publicação das coletâneas de contos africanos que contemplam, principalmente, os leitores e as leitoras infantojuvenis. Hampâté Bâ, em sua coletânea *Petit bodiel et autres contes de la savane* (1994), e Lourenço do Rosário, em Contos africanos (2017), difundem essas narrativas regadas de sátiras morais e sociais, levando-nos a reflexão sobre as relações humanas.
Palavras-chave: Contos africanos. Opressor/oprimido. Literaturas africanas. Amadou Hampâté Bâ. Lourenço do Rosário.

Abstract: It is understood that aesthetics and politics constitute societies and that one of the fundamental themes of the narratives, in this context, that makes up part of literary works, is based on the oppressor/oppressed and colonizer/colonized relationships. This article presents for analysis the African tales "A revolta dos bovinos ou o dia que os bois quiseram beber leite", by the Malian Amadou Hampâté Bâ (1900-1991), and "O coelho e os cães selvagens", by the Mozambican Lourenço do Rosário (1989), which will support us to understand these relationships. Both authors, at different times, brought as a result of their collections the publication of collections

1 Título em língua estrangeira: "The asymmetric relationships present in the tales 'A revolta dos bovinos', by Amadou Hampâté Bâ, and 'O coelho e os cães selvagens', by Lourenço do Rosário"

of African tales, which mainly include children and young readers. Hampâté Bâ, in his collection *Petit bodiel et autres contes de la savane* (1994), and Lourenço do Rosário, in African tales (2017), spread these narratives sprinkled with moral and social satire, leading us to reflect on human relationships.
Keywords: African tales. Oppressor/oppressed. African Literatures. Amadou Hampâté Bâ. Lourenço do Rosário.

O artigo, que ora se apresenta, traz aspectos relacionados às relações estéticas e políticas que compõem, nesse caso, as literaturas africanas, compreendendo a Literatura como uma "resposta esteticamente elaborada a estímulos e solicitações ético-artísticas formuladas pela sociedade, pela História e pela cultura contemporânea e anterior ao escritor" (REIS, 2001, p. 83). Tais aspectos podem ser encontrados na análise dos contos africanos intitulados "A revolta dos bovinos ou o dia que os bois quiseram beber leite" e "O coelho e os cães selvagens", de Amadou Hampâté Bâ e Lourenço do Rosário, respectivamente, análise esta realizada a seguir. Para tanto, faz-se necessário trazer para conhecimento como ocorre, no enredo dessas narrativas, a relação entre opressor e oprimido que se configura nos personagens antropomorfizados no conto, e que nos demonstra suas posições na estrutura social dessas sociedades.

No intuito da compreensão de como se operam essas sociedades, para além do simples fato de comunicar com o auxílio de uma de suas matrizes, que é a oralidade, pode-

se perceber por meio dos contos recolhidos como são concebidos os vários componentes da realidade. As tradições orais são todos os dados e as realidades pertencentes às várias áreas da vida de uma sociedade, transmitidas por intermédio das palavras e das memórias dos seres humanos.

Esse legado oral ocorre de diferentes formas, nas quais a sociedade acompanha as novas mudanças que possam surgir. "Sociedades em que os mecanismos funcionais das várias esferas da vida são banhados por uma 'oralidade' sistemática e característica que como processo cultural não consiste simplesmente em 'falar' em vez de 'escrever'" (DERIVE, 2012, p. 13, tradução nossa). Porque se trata, de fato, de uma organização social e cultural muito específica na qual a voz e a palavra, viva e atual, regem e geram as discussões e os comportamentos cotidianos, na qual as várias realidades da vida são concebidas. É um processo cultural por meio do qual os elementos de consciência e inteligência coletiva são formados e desenvolvidos e, mediante o qual, a educação e a transmissão de valores, conhecimentos e tradições são realizadas e concretizadas.

Amadou Hampâté Bâ, nesse processo de coleta das narrativas orais de seu grupo étnico, transcrição, tradução e publicação de sua coletânea de contos, realiza esse

procedimento de passagem do oral para o escrito como forma de desarticular os objetivos do colonizador na tentativa de desnaturalizá-los. Tal processo, realizado pelo autor, auxiliou os últimos integrantes africanos da geração que vivenciou a tradição a considerar o patrimônio da palavra de um povo de forma integrada aos aspectos da arte, da educação e da criação que construíram. Acerca da sustentação dessas sociedades, Rosário salienta:

> [...] nas sociedades de tradição oral, a educação se associa à arte e o acto criativo está em função das preocupações da manutenção da prosperidade do grupo comunitário. Em suma, na oralidade, todos os actos, quer educativos, quer criativos, efetivam-se para preservação do grupo. (ROSÁRIO, 1989, p.43)

De acordo com Hampâté Bâ, em todo seu percurso de preservação dessas narrativas orais, consideradas por ele como patrimônio cultural africano, a presença do colonizador estava na tentativa de assegurar a aculturação de seu grupo étnico nas escolas europeias pelas quais passou. O autor evidencia que:

> Um dos objetivos de toda colonização, sob qualquer céu e em qualquer época, sempre foi começar a decifrar o território conquistado, porque não se semeia a contento nem em terreno já plantado, nem em alqueive. É preciso primeiro arrancar do espírito, como

> se fossem ervas daninhas, valores, costumes e culturas locais, para poder semear em seu lugar os valores, costumes e cultura do colonizador considerados superiores e os únicos válidos. (BÂ, 2003, p. 326-327)

Segundo o autor, do ponto de vista do colonizador, a imposição da língua teve um saldo positivo, uma vez que considera que o conhecimento do idioma facilitaria a comunicação entre as etnias que não falavam a mesma língua, uma forma de compensar a escolaridade europeia como um processo de subjugação.

Na opinião de Ki-Zerbo, também seria possível vislumbrar certo benefício com a aquisição desses conhecimentos ocidentais:

> [...] é impensável e impossível rejeitar as línguas impostas pela colonização porque, objetivamente, elas foram integradas ao nosso patrimônio cultural, elas unem povos africanos entre si e com a comunidade internacional. As línguas fazem-nos ter acesso a filões fabulosos de cultura e história que são portas incontornáveis para entrar no mundo contemporâneo. Mas com as condições de sairmos da posição de colonizados e de que não nos obriguem a deixar nossas próprias línguas no vestiário ou no caixote de lixo do mundo moderno. (KI-ZERBO, 2009, p. 73)

Não há melhor instrumento de dominação em uma sociedade do que o processo de imposição de uma língua.

Tal aspecto era reconhecido por Ki-Zerbo e por Hampâté Bâ, desde que todo e qualquer tipo de conhecimento mantivesse a liberdade e a valorização da própria cultura. A preparação desses africanos europeizados assumia patamares bem mais amplos no interior da África Ocidental Francesa. O que o colonizador não conseguiu prever foi o benefício que sua principal arma de controle traria aos nativos: a formação das elites intelectuais que, mais tarde, trariam a libertação e a independência de seus países.

Além da independência dos países africanos, a intelectualidade africana traria em sua produção, conforme aponta Bonnici, "as literaturas oriundas das ex-colônias europeias, sejam elas portuguesas, espanholas, inglesas ou francesas", que de fato "surgiram da experiência da colonização e reivindicaram-se perante a tensão com o poder colonial e diante das diferenças com os pressupostos do centro imperial" (BONNICI, 2009, p. 232).

Na luta incessante de trazer essas narrativas orais que passaram de boca a ouvido, do oral ao escrito, para o conhecimento dos leitores e das leitoras ocidentais, Hampâté Bâ publica os contos coletados por ele, de autoria coletiva, pois essas narrativas percorreram grande parte da África Ocidental, mais especificamente na região do Mali.

Os contos recolhidos estão inseridos na coletânea *Petit Bodiel e autres contes de la savane* (1994), publicados postumamente. No prefácio da coletânea, Hampâté Bâ salienta para quem são destinados os contos:

> Conto, conta, a contar... É você verdadeiro?
>
> Para as crianças brincando no luar meu conto é uma história fantástica.
>
> Para as fiandeiras de algodão durante as longas noites da estação fria, meu conto é um passatempo delicioso.
>
> Para os queixos peludos e calcanhares ásperos é uma verdadeira revelação. Eu sou ao mesmo tempo fútil, útil e instrutivo... (BÂ, 1999, p. 5, tradução nossa)

Os contos, conforme o autor, contemplam todos os leitores e todas as leitoras, além de despertar em cada um deles uma forma de compreender e sentir as vivências do cotidiano em sociedade. Refletem, de certa maneira, o ensino tradicional africano, que nunca ocorre de maneira sistemática, sempre associados a circunstâncias da vida. De acordo com Hampâté Bâ, qualquer elemento, natural ou não, que surgir em uma caminhada pode originar um ensinamento prático, científico, de cunho moral, social ou mesmo ético. A linguagem simbólica pode ser decifrada e demonstrar, em detalhes aparentemente insignificantes, uma gama de significados sociais.

Com proposta semelhante à de Hampâté Bâ quanto a coleta dos contos africanos e sua publicação, temos Lourenço do Rosário. O moçambicano, com base em sua coleta realizada na região do Vale do Zambeze, publica os contos inicialmente em *A narrativa africana de expressão oral* (1989), estudo realizado pelo escritor sobre a literatura africana. Posteriormente, em 2001 e 2017, os contos foram publicados em coletânea intitulada *Contos africanos*.

Nesse entremeio, a convite de Fernando Vale, publica *Histórias portuguesas e moçambicanas para crianças* (2005). A coletânea contém, além de uma seleção de histórias portuguesas, uma seleção de contos africanos coletados por Lourenço do Rosário. Segundo Lourenço do Rosário,

> o meu contacto com o público mais novo de Portugal através dos contos do meu país, mais especificamente originários da riquíssima região do vale do Zambeze, não é novo. Já no início da década de 90, nos programas do 2º Ciclo do Ensino Básico na disciplina de Português, se introduziu como texto de leitura obrigatória, um conto africano extraído do livro por mim publicado nessa época, *A narrativa africana*. (ROSÁRIO, 2005, p. 67)

Para a satisfação do autor os contos africanos foram publicados posteriormente, abarcando leitores infantojuvenis. Em concordância,

> [...] cada elemento da sociedade acede ao conhecimento também através dos ensinamentos contidos nas narrativas, e a distribuição das tarefas representada [nos ensinamentos] permite que as crianças, os jovens e os adultos se reconheçam membros dessa sociedade e reconheçam o papel que cada um pode vir a desempenhar; mas o conto é igualmente um espaço de diversão, funcionando como catalizador de momentos eufóricos ou disfóricos da própria sociedade. (ROSÁRIO, 2005, p. 67)

Assim, temos as narrativas como excelentes iniciadoras dos sujeitos na tarefa, que também comporta a literatura infantojuvenil, de iniciar os leitores no universo da leitura, despertando neles maneiras de lidar com o mundo, como destacou Rosário, bem como na formação de novos leitores.

Relações assimétricas nos contos africanos

No conto "A revolta dos bovinos ou o dia que os bois quiseram beber leite", da coletânea *Petit Bodiel et autres contes de la savane* (1994), Hampâté Bâ inicia a narrativa explicando de qual grupo étnico ela pertence e já adianta que os acontecimentos ocorrem em certas situações africanas. A justificativa do autor é comum nos contos que ele apresenta e aparecem tanto no início do relato como no final, conforme Estevam postula: "cada obra de cada autor traz até certo ponto a marca de seu tempo" (2011, p. 18).

Após o prelúdio, inicia-se a narrativa ambientando o leitor com a explicação de que os fatos que se seguem ocorreram em tempos determinados nos quais homem e animais falavam a mesma linguagem, algo comum nos contos africanos em que "os animais são personagens alegóricos e seus costumes e comportamentos são os dos homens a quem a moral dessas histórias é direcionada" (N'DA K, 1984, p. 33, tradução nossa). Acerca da descrição do espaço, como bem salienta N'DA K, "a narrativa pode ser contada em qualquer lugar; não há lugares impostos ou apropriados" (1984, p. 27, tradução nossa), sendo nos informado que o conto se passa em um país coberto por espessos arbustos e extensos prados, atravessado por rios generosos e colinas com vários declives.

O ambiente era surpreendente, povoado por bovinos e administrado por um rei que dirigia os assuntos do Estado. Embora fosse um animal, como os bovinos, não pertencia à mesma espécie. Não era um ruminante e se diferenciava pelo seu pescoço menos longo e a cabeça grande. Esse ser de outra espécie era um homem que amava a Deus mais do que tudo, gostava de conhecer as coisas ao seu redor e também de ser obedecido. Contudo, nunca se soube como os bovinos fizeram do homem o chefe.

Toda manhã, o rei conduzia seus bovinos para trabalhar no pasto, sempre sob os seus olhos. Aparentemente conformados com a vida que levavam, observavam que o leite pingava abundantemente nas caixas de cabaça do Estado. De um lado, o trabalho árduo dos bovinos e de outro, o rei engordando com o consumo do leite. Observado pelos seus trabalhadores, um dentre eles considerou aquele espetáculo como injustiça e convocou uma assembleia. Nela, questionou com seus companheiros o porquê de o rei ser o único a se alimentar de leite e eles se contentarem em pastar nos prados. Por conseguinte, propôs que fossem alimentados de leite, senão fariam uma revolta no pasto.

No dia seguinte, a multidão bovina, gritando, caminhou rumo à moradia do rei. Este perguntou sobre o motivo da manifestação e o touro, representante dos demais, respondeu que queriam lhe fazer uma reivindicação, e disse:

> É, bom rei! Estamos fartos de viver no pasto. Nós queríamos como você, viver de leite. Forneça-nos esse alimento ou não será mais nosso chefe. [...] Pare de nos considerar como animais sem inteligência, que não sabem mais do que ruminar e não raciocinar. Nós queremos leite, e nada mais do que leite, pois ele é um alimento completo. [...] Nós descobrimos a eficácia do leite. Portanto, não faz sentido que você nos mantenha em regime herbívoro enquanto você se alimenta desta bebida divina! (BÂ, 1999, p. 118-119, tradução nossa)

Após as reivindicações, o rei atendeu ao pedido dos bovinos, mas alertou que não mais os conduziria ao pasto, os bois ficariam no gramado e seriam alimentados do leite. Plenamente satisfeitos, os bovinos passaram a observar os movimentos do chefe.

Assim que amanhecia, o rei colocava em uma espessa tigela o leite que era ordenhado da primeira vaca. Dividia o leite obtido em quatro partes: a primeira parte guardava para ele e para prover os encargos do Estado, a segunda e a terceira parte dava para a vaca beber e servir ao seu bezerro. A quarta parte entregava para o resto do rebanho. Dessa forma, no fim das contas, os touros não tinham quase nada para beber. No segundo dia, o rei procedera da mesma maneira. Já no terceiro dia, o gado estava àmíngua.

Mediante tais circunstâncias, os touros perceberam que a quantidade de leite só diminuía e que eles estavam perecendo. Diante dessa situação, o rei ironicamente interveio dizendo cumprir a solicitação feita por eles. Depois de refletirem, os bovinos pediram permissão ao chefe para retornarem aos pastos.

Ao final da narrativa, com um tom de aconselhamento, o autor, ao narrar, remete a um conselho, sendo que este "tecido na substância viva da existência, tem um nome:

sabedoria" (BENJAMIN, 1994, p. 200). Essa sabedoria se confirma a partir da frase: "se os súditos querem que o rei seja justo, eles devem saber o que lhe pedir, pois no final das contas, são deles mesmos que o rei retira o que exigiram" (BÂ, 1999, p. 121, tradução nossa).

No finaldo conto, bem como em todas as vivências dos personagens e na relação entre o rei (homem) e os bovinos, vemos instaurada a revolta, como intitula o conto, a "luta para superar contradições que se igualam, porque todas são derivadas dos mesmos problemas, endereçados na luta do oprimido contra o opressor e vice-versa" (CARDOSO, 2018, p. 17).

Essa luta, apresentada no conto, fica perceptível desde o momento em que são apresentados os personagens e as suas condições na narrativa. Observa-se, em posições assimétricas, o homem (chefe) e os bovinos (subordinados) em uma exploração vertical do mais forte pelo mais fraco, do mais poderoso pelo menos poderoso. De acordo com Derive, as personagens ocupam diferentes funções sociais nos contos e são categorizadas conforme a "percepção que elas têm de sua posição na estrutura social" (2015, p. 47). Nas sociedades africanas, bem como nas sociedades em geral, "a política é retratada a partir da estrutura de determinada

comunidade ou grupo social" (ESTEVAM, 2011, p. 39). No conto, percebemos que a comunidade dos bovinos se junta para obter voz e lutar por seus anseios e sonhos, que no caso seria o desejo de comer o mesmo alimento de seu superior.

Outro fator relevante na literatura nos tempos atuais é a dimensão estética que abarca esse conjunto de obras. Destaco aqui as narrativas orais coletadas, as quais são objeto dessa análise, lembrando que os sentimentos que engendram os acontecimentos, bem como o clímax do relato, estão no pedido concedido pelo rei, de oferecer aos seus empregados o leite também por ele consumido, mas que, com o passar dos dias, a quantidade que lhes foi ofertada não era suficiente. Enfim, o pedido foi boicotado pelo rei e os seus subordinados tiveram de retomar suas funções servis.

Estevam afirma que

> [...] as emoções evocadas pela estética infundida numa obra pelo autor são poderosas, e podem encontrar eco em leitores de diferentes nacionalidades e de diferentes épocas, o que confere à literatura uma riqueza espiritual que deve ser desfrutada por toda a humanidade. (2011, p. 18)

Tais emoções provocadas podem configurar, nos leitores e nas leitoras, os sentimentos mais intrínsecos. No desfecho do conto, podemos elencar alguns desses sentimentos, na

observância da situação final de cada personagem, no rei (homem) temos soberba, arrogância e esperteza; já nos bovinos, humildade, submissão e derrota.

No conto "O coelho e os cães selvagens", coletado por Lourenço do Rosário, conseguimos perceber essa relação entre o opressor e o oprimido. O conto inicia demonstrando as astúcias de um coelho. Na região do Vale do Zambeze, a figura do coelho nas narrativas, desempenhando o papel de herói, é muito frequente. Inicialmente, temos o espaço onde acontece o evento introdutório, o coelho está em cima de um arbusto, brincando à beira de um rio, de repente, desprende-se do arbusto, sendo lançado para o outro lado da margem. Percebendo que no arbusto havia uma armadilha para capturar porquinhos da índia, acreditou ser possível utilizar do mesmo recurso para atravessar o rio. Com isso, preparou seu próprio arbusto vergando-o e endireitando-o para a outra margem, reforçando seu objetivo de travessia.

Rosário, ao retratar sobre a presença do coelho esperto nas narrativas, destaca que o "imaginário das comunidades sempre criou situações em que os pequeninos podem, através da inteligência, da agilidade e da argúcia, suplantar antagonistas poderosos" (1989, p. 110). No caso do conto, temos a sagacidade do coelho demonstrada na provocação feita aos outros animais, como objetivo de executar seu estratagema.

Nesse intuito, o coelho observa à distância a conversa entre os amigos macaco e javali. O coelho aguarda o distanciamento do javali para lançar o seguinte questionamento para o macaco: "— Olha amigo, não vês que o javali está a rir de ti? Ele disse-me que tu não passavas de um escravo seu e que só o tolera porque lhe fazes macaquices para divertir a sua família" (ROSÁRIO, 2017, p. 27). A ideia de subjugação do macaco em relação ao javali, exposta pelo coelho, faz com que o macaco fique furioso e busque pedir satisfação ao javali, na presença do coelho. Este foge e desprende-se do arbusto.

A vingança foi lançada entre os amigos. Contudo, o javali foi ter com os cães selvagens que também estavam à espreita do coelho e se prontificaram a persegui-lo. E, ao perceber que seria possivelmente capturado pelos animais, o coelho desprende do arbusto e cai no rio, porém não contava que os cães sabiam nadar. Após visualizá-lo, os cães pularam no rio e começaram a puxar partes do corpo do coelho, que na tentativa de ludibriar os cães, dizia que o que eles agarravam eram raízes, o que na verdade era a pata do coelho. Quando de fato um cão agarra uma raiz, o coelho grita e diz que o cão está puxando onde está ferido. Ele puxa com tanta força que a raiz se desprende e ele cai no chão. Com isso, decidem montar guarda e não deixar o coelho sair, submetendo-o a fome.

Com sua esperteza, o coelho provoca o cão que montava guarda dizendo: "— Ó chefe, sabe que quando caíste, o javali achou muita graça e está a rir-se de ti?" (ROSÁRIO, 2017, p. 108). Em resposta ao coelho o cão responde: "— Antes de tu nasceres eu já era grande, miúdos como tu não me levam" (ROSÁRIO, 2017, p. 108). Contudo, o coelho insistentemente pede que um dos cães vá a casa do javali para ver se seus familiares estariam a rir de sua queda.

Desconfiado, o cão envia um dos cães selvagens à casa do javali e o encontra a jantar com sua esposa e filho. Sem adentrar na povoação, de longe, vê os javalis com os dentes de fora e se convence que estavam todos a rir e logo comunica o caso ao chefe. Consumido pela suposta ingratidão do javali, levanta o cerco ao coelho e começa a perseguição ao javali.

No conto, notamos as artimanhas de um coelho que alega, inicialmente, a submissão de um javali, em relação ao seu amigo macaco, para atingir seus objetivos. Tal atitude reverbera em um quarto personagem, o cão, que, farto das peripécias do coelho, se junta ao javali para capturá-lo. O cão, a partir de uma visão equivocada de um de seus subalternos, faz da vítima, o javali, o seu algoz. As circunstâncias que levam ao desfecho da narrativa enfatizam a ingratidão. Segundo Rosário, "eles não são mais do que

personagens codificadas que encarnam simbolicamente valores humanos da própria comunidade" (1989, p. 110).

As relações assimétricas presentes nos contos africanos determinam como essas sociedades se mantêm e como se relacionam entre si, no que tange às relações de comportamento perante as situações cotidianas em cada grupo étnico.

Ambos os contos se aproximam no sentido de trazer para nós coletâneas que atendam aos leitores africanos dos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (PALOP), bem como aos leitores africanos de língua francesa, enfim aos leitores ocidentais, que desconhecem o *modus vivendi* desses grupos em relação a questões tão peculiares dessas sociedades. Contemplar as literaturas infantojuvenis, mais especificamente dos países africanos, tem como perspectiva o conhecimento de grupos étnicos tão distintos, porém com aspectos e vivências cotidianas tão comuns.

No que tange as narrativas apresentadas, no contexto dos estudos literários, temos a Literatura Comparada como uma modalidade que pode colaborar para a história das formas literárias, situando os fenômenos literários de maneira histórica e crítica. No que diz respeito às questões tão relevantes dos comparatistas, Carvalhal salienta que:

> [...] o estudo comparado de literatura deixa de resumir-se em paralelismos binários movidos somente por "um ar de parecença" entre os elementos, mas compara com a finalidade de interpretar questões mais gerais das quais as obras ou os procedimentos literários são manifestações concretas. Daí a necessidade de articular a investigação comparativista como social, o político, o cultural, em suma com a História num sentido abrangente. (2006, p. 56)

Nesse sentido, quando abordamos sobre a Literatura Comparada, como bem salienta a autora, por meio da investigação comparatista, temos que estabelecer essa relação tríade. No que se refere às literaturas africanas e a essa investigação comparatista, têm-se a preocupação não só com esse tríplice aspecto, mas também ao espaço dado a essas literaturas nos estudos comparados. Já em 1973, em sua publicação original, Ulrich Weisstein destacava que:

> A literatura dos países africanos em desenvolvimento, muitas vezes estruturada em idiomas do Ocidente, deve ser levada em conta pelo estudioso de literatura comparada. Aqui, mais uma vez, surge a questão da possibilidade de se considerar uma visão de mundo em particular ou uma característica local específica como produtora de traços literários nacionais. (WEISSTEIN, 1994, p. 318)

Sendo assim, quando pesquisadores e estudiosos se propõem a embarcar no conhecimento do universo das

literaturas africanas, por meio das narrativas, já passa de imediato a relacionar suas produções literárias com o Ocidente e com o idioma do colonizador. Esse vínculo, reforça uma visão reducionista e precária dessas literaturas demonstradas por uma pretensa dependência dos países ocidentais.

Por esse viés, Padilha, em *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX* (2011), confirma que a produção angolana, mesmo após a independência, permanece na "luta contra as armadilhas do discurso do colonizador que se caracteriza por ser um discurso de achatamento e, quase sempre, de uma profunda intransigência cultural" (p. 19). A autora reforça que até a segunda metade do século XX havia uma dependência em relação ao discurso estético do colonizador aos valores de origem, segundo ela:

> Sempre colocados nas periferias por aquele mesmo colonizador para quem aspráticas autóctones significavam uma não cultura. Isso se explica pelo fato de que, na visão reificada que da cultura tinha o colonizador, ter cultura era ter acesso a uma série de bens materiais e simbólicos pelos quais essa cultura se manifestava. Tal postura equivocada fazia com que o dominador marcasse por um sinal de falta, de vazio, ou seja, por um sinal menos, as práticas culturais do outro, situação que ele procurava reverter com sua "missão civilizadora". (PADILHA, 2011, p. 19)

Essa visão perante às produções literárias africanas, após esse período, tenderam para uma produção nacional retomando a identidade dessas narrativas em um movimento de descolonização, na busca de alteridade.

As literaturas africanas de língua portuguesa e francesa vêm galgando duramente seu percurso de acessibilidade e ampliação de suas produções. Contudo, tem-se feito necessário consolidar ainda mais seu processo de legitimação e reconhecimento. Para Rosário, "o processo de singularização das nossas literaturas se tornou irreversível à medida que cada um dos países consolida seu próprio universo socio cultural" (2010, p. 163).

O estudo dos contos africanos coletados de Hampâté Bâ e Lourenço do Rosário surgem como proposta de reforçar o campo literário africano e as suas produções. Mesmo Hampâté Bâ tendo vivido e produzido suas obras no período colonial, o autor deixa clara a necessidade de escrever sob sua ótica, do maliano consciente, de seu compromisso com seu grupo étnico. Da mesma maneira, Lourenço do Rosário, ao se propor à coleta das narrativas do Vale do Zambeze, engendrou-se, como diz o próprio escritor, "em rio caudaloso, tão arriscado como sedutor" (1989). Segundo ele, arriscado em relação à delimitação dos territórios oral e escrito e

a tradução para sistemas linguísticos bem diferentes do original, e sedutor no sentido de promover o conhecimento do imaginário africano, bem como o alargamento das fronteiras teóricas da literatura e da cultura.

Alguns autores ocidentais ponderam a respeito da acessibilidade dessas obras, indicando que:

> A aparente facilidade de acesso a essas obras, para quem domine corretamente o francês, o inglês ou o português, não deve dissimular uma certa opacidade – no fundo, visível – resultante, ao mesmo tempo, do seu enraizamento numa cultura estrangeira e da sua problemática estritamente dependente das condições de emergência no seio de uma situação colonial. Por outras palavras, a inteligibilidade dos textos do domínio africano passa, a maior parte das vezes, por um bom conhecimento antropológico, linguístico, histórico e até político do contexto de emissão da obra [...]. (CHEVRIER, 1983, p. 379, tradução nossa)

Para Chevrier, os textos africanos produzidos ainda perpassam por seu enraizamento na cultura europeia, nesse caso, nas literaturas portuguesa e francesa, mas vale rever que essa situação não exclui a possibilidade de uma escrita com autonomia.

Outro estudioso acredita na possibilidade da inteligibilidade dessas literaturas, ou seja, na compreensão delas:

> [...] pelo conhecimento da estética africana que poderemos encontrar na oratura. É, por isso, importante que se conheça a oratura, para se dominar melhor a literatura. As relações estéticas entre esta e aquela estão presentes nos textos literários africanos modernos, cuja descodificação não pode, portanto, dispensar o estudo de tais relações. (TRIGO, 1986, p. 8)

A compreensão da estética africana corrobora para os estudos das literaturas africanas, acreditando-se na oralidade como sua fonte, e em sua relação com a literatura. Portanto, não podemos limitá-la a uma produção homogeneizante baseada tão somente em questões ocidentais.

Para Davi N'Goran (2009), as literaturas africanas da contemporaneidade, após os processos de degradação dos regimes, das crises e das rupturas dos países africanos, a partir de 1960, tenderam para um novo rumo, comum a produção literária mais autônoma. E, mesmo diante dos embates, foi possível identificar a heterogeneidade tão almejada na base dessas literaturas.

Quando abordamos as Literaturas africanas, devemos refletir diante de dois eixos, segundo Chevrier (2004), de modo que o primeiro gira em torno do papel da oralidade no processo de origem dessa literatura; e o outro, da abordagem diversificada e estimulante da oralida de poética.

A oralidade nas sociedades africanas se torna elemento primordial na sustentação e manutenção dessas sociedades. E, quando falamos de tradição, isso se torna mais latente. Chevrier afirma:

> No primeiro ponto, é claro, de qualquer literatura escrita – eu utilizo um pleonasmo – procede de um momento a outro de sua história, da tradição oral transmitida de boca a ouvido. *A Odisseia*, *A Ilíada*, a *Bíblia*, o *Alcorão*, para se ater apenas a esses grandes textos fundadores, primeiro colecionaram conjuntos de parábolas e histórias orais antes de se tornarem livros. A Europa Medieval não foi exceção a esse fenômeno, assim como na Era Clássica, quando se quer lembrar, os famosos contos de Perrault são originários de um *corpus* de "contos de fadas" e grande parte da literatura tem sua origem na tradição popular. (CHEVRIER, 2004, p. 1, tradução nossa)

Era, portanto, assim previsível, em torno dos estudiosos e escritores africanos, a partir dos anos 1840 e 1850, a preocupação em produzir os primeiros textos daqueles que seriam os pioneiros da Literatura Africana emergente, como Leopold Sedar Senghor, Birago Diop, Bernard Dadié, dentre outros que reivindicaram, por meio de suas produções, o legado oral de um continente por muito tempo marginalizado, e reconheceram sua dívida para com os contadoresde história e *griots* que os inspiraram.

Reconhecer tais processos corroboram para o conhecimento dessas produções literárias por meios das coletâneas de autores africanos, além de promover um maior alcance de leitores e leitoras iniciantes nas literaturas africanas infantojuvenis, auxiliando-os na compreensão do universo africano.

Considerações finais

Na coletânea de Lourenço do Rosário e de Amadou Hampâté Bâ encontra-se um verdadeiro mecanismo de transformação e mutação que busca inventar uma nova forma de vida que permita, ao texto oral, continuar sua aventura e sua transcendência dos limites estabelecidos pelas várias esferas das realidades sociais, culturais e literárias. O conto é, no seu nascimento e na sua evolução, um dos gêneros narrativos mais representativos dessa viagem e dessa aventura. O conto "A revolta dos bovinos ou o dia que os bois quiseram beber leite" e "O coelho e os cães selvagens", dentre os contos publicados por Amadou Hampâté Bâ e Lourenço do Rosário, têm o mérito de compreender e conservar, na sua operacionalização, as especificidades e os elementos que remetem ao seu pertencimento originário. Isso se dá a partir da implementação de um conjunto de procedimentos literários bem definidos, nos quais a estética

e a política, presentes nessas narrativas, retratam seu grupo étnico e social e as relações colonizador/colonizado, opressor/oprimido que estão presentes nessas sociedades. A dimensão estética que contempla as narrativas emana da natureza humana associada à cultura de seu grupo social.

Trazer esses contos para o conhecimento de leitores e leitoras das literaturas infantojuvenis vem articular, de modo distinto, temas tão presentes nas narrativas africanas que são relações assimétricas. A capacidade humanizadora da linguagem literária vem contribuir para o conhecimento de vivências e experiências tão plurais nas sociedades africanas.

Enfim, as literaturas africanas produzidas — nesses países ou transpostas para a escrita — veem nos estudiosos e escritores africanos o compromisso de colocar à disposição narrativas africanas que contemplem, principalmente, o público infantojuvenil, a fim de engrossar a divulgação e publicação dessa produção literária. Com produções, que conforme Rosário, apresentam "valor estético das obras que vão sendo publicadas" com temáticas em que "a busca do universal passa pelo resgate do nosso patrimônio cultural e do nosso próprio imaginário" (2010, p. 137).

Esse empreendimento e compromisso, generosamente liderado e habilmente realizado por Hampâté Bâ e Lourenço

do Rosário, cada um em seu tempo, refletem personalidades únicas, bem como o engajamento no processo de preservação e legitimação dessas narrativas orais.

Referências

BÂ, Amadou Hampâté. *Petit Bodiel et autres contes de la savane*. Paris: Pocket, 1994.

BÂ, Amadou Hampâté. *Il n'y pas de petite querelle*. Nouveaux contes de la savane. Paris: Éditions Stock, 1999.

BÂ, Amadou Hampâté. *Amkoullel, o menino fula*. São Paulo: Palas Athena: Casa dasÁfricas, 2003.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. *In*: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense. p. 114-119, 1994.

BONNICI, Thomas. Teoria e crítica pós-colonialistas. *In*: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). *Teoria Literária*: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3. ed. Maringá: Eduem, p. 223-239, 2009.

CARDOSO, João Batista. *Preparação para um estudo introdutório da literatura latino-americana*. Goiânia: Espaço Acadêmico, 2018.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. 4. ed. São Paulo: Editora Ática, 2006.

CHEVRIER, Jacques. *La recherché en Littérature Générale et compareé en France*. Paris: Société Française de Littérature Générale et Comparée, 1983.

CHEVRIER, Jacques. Postface. « L'encre du scribe est sans mémoire ». *Semen*, Besançon, n. 18, p. 1-7, 2004. Disponible sur: https://journals.openedition.org/semen/2273. Consulté le: 30 juil 2022.

DERIVE, Jean. *L'art du verbe dans l'oralité africaine*. Paris: L'Harmattan, 2012.

DERIVE, Jean. *Literarização da oralidade, oralização da literatura*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2015.

ESTEVAM, Mariana. *Literatura e política, de ontem e de hoje*: vínculos e fronteiras movediças entre dimensão literária e política. São Paulo: ILP/ Alesp, 2011.

KI-ZERBO, Joseph. *Para quando a África?* Entrevista com René Holenstein. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.

N'DAK, Pierre. *Le Conte Africain et L'Éducation*. Paris: Editions L'Harmattan, 1984.

N'GORAN, David K. *Le champ littéraire africain*: essai pour une théorie. Paris:L'Harmattan, 2009.

REIS, Carlos. *O conhecimento da Literatura*. 2. ed. Coimbra: Almedina, 2001.

ROSÁRIO, Lourenço Joaquim da Costa. *A narrativa africana de expressão oral*. Luanda: Angolê, 1989.

ROSÁRIO, Lourenço Joaquim da Costa. *A narrativa africana da expressão oral*: transcrita em português. Lisboa: Instituto de Cultura e Lingua Portuguesa; Angolê, 1989.

ROSÁRIO, Lourenço do. Prezados Leitores. *In*: VALE, Fernando; ROSÁRIO, Lourenço do. *Histórias portuguesas e moçambicanas para crianças*. Lisboa: Editora Piaget, p. 67, 2005.

ROSÁRIO, Lourenço Joaquim da Costa. *Moçambique*: histórias, culturas, sociedades e literatura. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

ROSÁRIO, Lourenço Joaquim da Costa. *Contos africanos*. Maputo: Texto Editores, 2017.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre voz e letra*: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX. Rio de Janeiro: Eduff, 2011.

TRIGO, Salvato. *Ensaio de Literatura Comparada afro-luso-brasileira*. Lisboa: Vega, 1986.

WEISSTEIN, Ulrich. Literatura comparada: definição. *In*: COUTINHO, Eduardo F.; Carvalhal, Tania Franco (org.). *Literatura comparada*: textos fundadores. Rio deJaneiro: Rocco, p. 308-333, 1994.

Alexander Meireles da Silva
Doutor em Literatura Comparada, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.
Professor Associado de Língua Inglesa e Literaturas de Língua Inglesa.
Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da UFG/RC.
Fundador dos Grupos de Pesquisa: Estudo do Gótico (CNPq) e Nós do Insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica (CNPq).
E-mail: prof.alexms@gmail.com
Lattes: http://lattes.cnpq.br/8325920517508979
ORCID iD: https://orcid.org/0000-0002-2742-2209

Helenice Christina Lima Silva
Doutoranda em Letras do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Goiás, regional Catalão/UFCAT em transição.
Mestre em Letras do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, pela Universidade Federal de Uberlândia, 2015.
Participante dos grupos de pesquisa: Estudos do Gótico (CNPq) e Nós do Insólito: vertentes da Ficção, da Teoria e da Crítica (CNPq).
E-mail: nitelima80@gmail.com
Lattes: http://lattes.cnpq.br/3083508591263841
ORCID iD: https://orcid.org/0000-0002-9015-1130

DOI: http://dx.doi.org/10.12957/seminal.2022.69972

HERÓI E ANTI-HERÓI: FIGURAÇÕES DE PERSONAGENS INFANTIS NA FICÇÃO DE ÁFRICA DE LÍNGUA PORTUGUESA

Maria Zilda da Cunha

Resumo: Em consonância com reflexões recentes sobre a produção literária dos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa, o artigo, pela via dos Estudos Comparados, propõe-se a examinar, por um lado, a figuração do herói, cuja viagem deriva de narrativas míticas, e, por outro, na esteira de Victor Brombert (2002), a figuração do anti-herói, cuja jornada é baseada na própria condição humana, causando desconforto e reflexões densas. Com essa proposta, nossa discussão será pautada pelas obras *Kiriku e a feiticeira* e o conto "As Mãos dos pretos". Ambas as narrativas protagonizadas por crianças.
Palavras-chave: Herói. Anti-herói. Literatura infantil e juvenil africana de língua portuguesa.

Abstract: In line with recent reflections on the literary production of Portuguese-speaking African Countries, the article, through Comparative Studies, proposes to examine, on one hand, the figuration of the hero, whose journey derives from mythical narratives, and, on the other hand, in the wake of Victor Brombert (2002), the figuration of the anti-hero, whose journey is based on the human condition itself, causing discomfort and dense reflections. With this proposal, our discussion will be guided by the works *Kiriku and the sorceress* and the tale "The Hands of the Blacks". Both narratives starring children.
Keywords: Hero. Anti-hero. Portuguese-speaking African children's and youth literature.

"Até que os leões tenham seus contadores de histórias, as histórias de caça irão sempre glorificar os caçadores".
(Provérbio africano)

Em busca de provas

De fato, quem estiver minimamente atento às Literaturas dos países africanos de Língua Oficial Portuguesa constatará a evidência de uma literatura que não cessa de nos surpreender pela expressão de um imaginário denso, por conjugar autenticidade em questões étnicas, culturais, identitárias e pelo estatuto estético-literário. Examinar tal universo, sobretudo o destinado à recepção infantil e juvenil (nosso caso), leva-nos a entender como o conceito de força criadora – aquela que vem anunciar uma vontade futura a antecipar o gesto da reconstrução da sociedade, segundo ideias de relações mais igualitárias e de dignidade humana – gesta tal produção. Nesse sentido, o nosso estudo tem se revelado relevante, não só para a compreensão dos produtos culturais que se descortinam a partir da queda dos antigos impérios, no quartel final do século XX, mas da complexidade do processo de criação artística e da sua singularidade poético/crítica. Em consonância com as vozes dos países de África onde se fala português, por distintas coordenadas, autores unem forças criadoras, colocando tal literatura em plena expansão.

Na esteira dessas afirmações e a partir dos pressupostos teóricos dos estudos comparatistas, que nos permitem

análises críticas, a fim de compreender fenômenos culturais e artísticos, este trabalho propõe a leitura de dois textos narrativos ficcionais, distintos em sua natureza: *Kiriku e a feiticeira* (o filme/livro alinhados em diálogos intersemióticos), realização do franco-belga Michel Ocelot, que viveu parte da infância em África, na Guiné, quando conheceu a lenda de Kiriku.; e o conto "As mãos dos pretos", inserido na obra do moçambicano Luís Bernardo Honwana *Nós Matámos o Cão-Tinhoso,* publicada pela primeira vez em 1969, ainda em pleno colonialismo e no auge da guerra colonial.

Estas produções protagonizadas por crianças estabelecem entre si complexas relações a partir da composição dos respectivos protagonistas e do encaminhamento de suas trajetórias.

Em relação às personagens em contraste de cinema e literatura, parece relevante a distinção feita por Paulo Emílio Salles Gomes, para quem:

> [...] o parentesco flagrante entre romance e cinema [...] não nos deve levar a nenhum delírio de identificação [entre as maneiras específicas de um e de outro campo enfocar a personagem]. A personagem de romance afinal é feita exclusivamente de palavras escritas, e já vimos que mesmo nos casos minoritários e extremos em que a palavra falada no cinema tem papel preponderante na constituição de uma

> personagem, a cristalização definitiva desta fica condicionada a um contexto visual. Nos filmes, por sua vez, e em regra generalíssima, as personagens são encarnadas em pessoas. Essa circunstância retira do cinema, arte de presenças excessivas, a liberdade fluida com que o romance comunica suas personagens aos leitores. (GOMES apud CANDIDO *et al.*, 1976, p.111)

Na verdade, estamos diante de duas artes: a literária e a arte da animação. No âmbito da recepção, o espectador fílmico, de certo modo, torna-se um ouvinte. O cinema, ao aliar à temporalidade da narração fílmica, a performance corporal, a voz e a imagem, faz-se como uma técnica de sutura, um suporte que engendra um imaginário significante capaz de trazer à cena, de forma singular, a representação do narrar e do material narrado.

No caso de *Kiriku*, diferente das recentes técnicas tridimensionais computadorizadas, tal efeito é obtido por meio da técnica bidimensional, pela qual utilizam-se cores chapadas, traços vetoriais e a repetição de gráficos compostos de imagens planas e de pouca profundidade. Para se chegar ao engenhoso e expressivo resultado dessa arte, foram realizados aproximadamente duzentos mil desenhos – as imagens e a sequência narrativa são tratadas com precisão e detalhes.

Com efeito, vale considerar algumas escolhas do realizador para a produção do longa-metragem, que revelam a pesquisa, atenção e deferência para com o lugar de onde vem a história. Para a execução da trilha sonora, – assinada por Youssou N'Dour, músico senegalês – foram utilizados instrumentos tradicionais da África, como balafon, ritti, cora, xalam, tokho, sabaar e belon, para as canções. As vozes dos personagens foram feitas por um elenco de atores do Oeste Africano e estudantes locais. A dublagem em inglês, também dirigida por Ocelot, foi realizada na África do Sul. Além disso, convirá sublinhar a entonação, a proposição do ritmo que engendra o gesto vocal, as pausas, e perceber a ressonância da voz de África (de língua oficial francesa ou portuguesa, mas singularizada pela convivência de outras línguas locais e realmente faladas pelo povo em seu cotidiano).

Kiruku e a feiticeira é uma co-produção. Criada em um estúdio francês, recebe animação nos estúdios Rija Films na Letônia e Studio na Hungria, seus cenários são realizados pelos animadores do estúdio Tiramisu, em Luxemburgo, a pintura digital e a composição são feitas na Bélgica, e vozes e música gravadas no Senegal. Com essa multiplicidade de operadores e refinamento de técnicas é que vem à tela esse filme protagonizado pelo minúsculo Kiriku.

De fato, a narrativa em questão faz reverberar o percurso do herói, importa assinalar: a força física que suporta a linguagem – a voz que narra, nessa animação – , vai na contramão do imperativo e do ritmo frenético das animações contemporâneas. Narrada num ritmo lento, encenada por figuras estilizadas, mulheres negras com seios à mostra, Kiriku, criança cuja força se concentra em sua inteligência e astúcia, não esconde seu órgão sexual; nota-se o cuidado com a lógica que ordena a sequência narrativa com elementos e articuladores que acenam para a naturalidade do contexto em que os eventos (mesmo com figurações de violência e sexualidade) se dinamizam. Há um compósito de linguagens e de estratégias narrativas sofisticadas que levam a obra a ultrapassar o endereçamento a um público infantil, desafiando outras faixas etárias e experiências de vida diversas, engendrando de forma lúdica e reflexiva a beleza e complexidade da cultura africana.

Sabe-se que a versão fílmica da lenda precedeu a impressa. Convirá sublinhar o fato de que o cinema, como arte de fixar e reproduzir imagens que suscitam impressão de movimento, regenera a vocação narrativa do humano em contar e ouvir histórias, apresentando encadeamento de eventos que se sucedem no tempo e no espaço e dando visibilidade à transformação.

Se advogarmos a tese de que a narrativa é uma estrutura que organiza a experiência humana da temporalidade, somos levados a acolher a hipótese de que, enquanto a narrativa literária torna-se potente em sugerir esse mundo sensível por meio de imagens conceituais e formas linguísticas, a narrativa fílmica prima por mostrá-lo por meio de imagens perceptuais. Em ambos os casos, trata-se de uma manifestação de sentido de determinada apreensão da realidade, uma forma de conhecimento.

Ao nos atermos ao fenômeno narrativo relacionado à versão livresca da mesma obra, somos levados a acatar um olhar atento para o entrecruzamento de duas perspectivas: diegética, para a qual narrar é um discurso essencialmnete verbal, e a mimética, que considera a narração como o ato de "dar a ver" o que acontece, não necessária ou exclusivamente por via verbal.

Nessa linha de raciocínio, importa reter como o leitor é introduzido nas páginas do livro – mais como um visualizador –, um espectador de cores e examinador de letras. No livro, as cores ficaram mais vivas, as imagens são de grande beleza e iluminadas, o tempo e o espaço são tecidos pelas cores e formas. O verbal confere uma dinâmica muito expressiva ao compor a pauta dos diálogos

entre os protagonistas, na mesma proporção em que faz uma exploração do potencial descritivo das cenas – agora plasmadas nas páginas do códex. Aliando-se às imagens, o verbo roteiriza, dá temporalidade aos eventos e às ações. O ritmo da narrativa ganha nova mobilidade – a que requer do leitor o virar de páginas –, o tempo da leitura – o examinar como o texto imagético e o verbal dialogam.

De modo muito sucinto, é possível dizer que, diferentemente, da animação e do livro ilustrado, a perambulação do protagonista da narrativa em "As mãos dos pretos" é conduzida pelo fio de sua voz, pelas respostas que lhes chegam (repetidas pelo narrador-personagem). Ao longo da narrativa, o menino, não nomeado, vai sendo construído na imaginação do leitor, um pouco através das intervenções do narrador – em 1ª pessoa – e das outras vozes que ele invoca: "A Dona Dores, por exemplo, disse-me que Deus fez-lhes as mãos assim mais claras para não sujarem a comida que fazem para os seus patrões" ou "O Antunes da Coca-Cola, que só aparece na vila de vez em quando" (HONWANA, 1972). Vozes que, repetidas pela criança, auxiliam-na a construir uma reflexão severa, a destruir os valores e sistemas nocionais por assim dizer "essenciais" dessa comunidade.

Isto posto, importa salientar que nossa preocupação é, de um lado, na esteira de Jung (1964), Campbell (1990,1997) e Meletinski (2002), examinar a figuração da personagem-herói, cuja jornada deriva de narrativas míticas. Nas sendas do semideus da antiguidade grega aos pós-modernos heróis urbanos, todas são figurações histórico-culturais de um arquétipo que virá a se apresentar de forma plural, revelando-se em múltiplas faces (heróis míticos, épicos, romanescos, picarescos), e que, ao reverberar na produção para crianças e jovens, exercem grande fascínio. Por outro lado, na esteira de Victor Brombert (2002), autor da obra *Em louvor do anti-herói*, o olhar analítico se voltará para uma personagem, cuja jornada se faz por uma via da condição humana e, por isso, não só vem a exercer grande fascínio, mas sobretudo desconforto e densas reflexões.

Dito isso, vamos às obras.

A aventura do pequeno herói[1]

Kiriku nasce em uma aldeia africana, em uma casa simples, dentro de um contexto comum de vida familiar, entretanto, desde a gestação, apresenta traços sobrenaturais, pois avisa a mãe que quer nascer, corta seu cordão umbilical e logo toma conhecimento de sua vocação e do chamado para a aventura:

1 Neste artigo, a narrativa em livro nos facilitará a transcrição das cenas.

> - Mãe, me ajuda a nascer! [...]
>
> - Uma criança que fala na barriga da sua mãe sabe nascer sozinha. [...]
>
> - Uma criança que nasce sozinha se lava sozinha.
>
> Kiriku salta em uma bacia e respinga água alegremente ao redor.
>
> - Não esbanje água. Karaba, a feiticeira, secou nossa fonte. Ela devorou seu pai e todos os homens da aldeia. Só restou seu tio. Ele está no caminho dos flamboyants, indo combater a feiticeira.
>
> - Então, eu devo ir ajudá-lo. – grita Kiriku. (OCELOT, 2016, p. 5)

O motivo para a aventura, segundo Campbell, "começa com alguém a quem foi usurpada alguma coisa, ou que sente estar faltando algo entre as experiências normais franqueadas ou permitidas aos membros da sociedade. Essa pessoa, então, parte em uma série de aventuras que ultrapassam o usual, quer para recuperar o que tinha sido perdido, quer para descobrir algum elixir doador da vida" (1990, p. 131). Kiriku sai da sua zona de conforto ao lado da mãe para aventurar -se ao combate do mal.

Apresenta-se ao tio, que não aceita a ajuda pelo fato de o menino ser muito pequeno, mas, quando percebe, o garotinho está escondido embaixo de um chapéu que corre ao seu lado. Em seguida, os dois se deparam com Karaba, a

feiticeira, altiva e convencida, solicitando o chapéu mágico onde se escondia Kiriku, em troca de acabar com os males que ela fazia à aldeia. Mas o menino foge com o chapéu. Karaba se enfurece e manda seus guardiões para saquear o ouro da aldeia, criando, frequentemente, armadilhas para prejudicar as pessoas do lugar. Kiriku, sempre alerta para as ciladas, avisa os companheiros, entretanto nunca é ouvido, tampouco reconhecido. Mesmo assim, salva-os sempre e em nenhum momento recusa o chamado, sujeitando-se, para isso, a todo tipo de provação.

Ao sofrer junto aos seus a falta de água, o pequeno decide ir em busca do segredo da fonte enfeitiçada. Nessa parte do percurso, vivencia uma iniciação, ao que Campbell designou de "passagem pelo primeiro limiar" (CAMPBELL, 1997, p. 82-91), seguida da grande iniciação, simbolizada pelo encontro com o "monstro nojento e todo inchado" e o enfrentamento dessa difícil situação.

No trajeto iniciatório, o personagem passa por espaços misteriosos e perigosos, sendo auxiliado por agentes benignos, e sofre provações de natureza e de intensidade diversas. O menino encontra o guardião do limiar, ou seja, aquele que guarda a passagem, e depara-se com um monstro, que se esconde dentro de uma caverna. Ao

enfrentar o monstro da caverna, vence-o, e leva água para a aldeia. Entretanto, sofre uma quase morte física e renasce.

Para Campbell, "a ideia de que a passagem do limiar mágico é uma travessia para uma esfera de renascimento é simbolizada na imagem do útero, ou ventre da baleia. O herói, em lugar de conquistar ou aplacar a força do limiar, é jogado no desconhecido, dando a impressão de que morreu" (CAMPBELL, 2007, p. 91). Penetra no ventre da baleia, como sucedâneo do ventre materno, para nascer de novo. Em primeiro momento, ele se auto-aniquila para seguidamente renascer, o que significa sempre um "ato de concentração e de renovação da vida" (CAMPBELL, 1997, p. 93).

> A água está de volta! A alegria da aldeia dura pouco. Na fonte, flutua um corpo sem vida do valente Kiriku. Sua mãe o toma em seus braços, o aperta contra seu peito e começa a cantar baixinho. Os aldeões, inclinados sobre a criança, também cantam suavemente. É então que uma pequena tosse interrompe a cantoria. Kiriku está vivo!
>
> - Eu venci! – fala Kiriku, com uma voz fraca.
>
> - Ele venceu! – gritam todos da aldeia.
>
> Todos dançam e cantam com alegria. (OCELOT, 2016, p. 20)

O renascimento de Kiriku, neste primeiro limiar, foi físico, uma vez que estava afogado. Ainda assim, ele trouxe libertação do mal para a aldeia:

> Kiriku é pequeno, mas ele pode muito!
>
> Kiriku não é grande, mas ele é valente!
>
> Kiriku nos libertou de quem nos enfeitiçou! (OCELOT, 2016, p. 21)

Tal feito não bastou, era necessário saber a causa do mal. Ao perguntar à mãe, obtém a informação de que somente o sábio na montanha, seu avô, poderia lhe dar uma resposta, mas teria que enfrentar mais obstáculos e atravessar para o outro lado. Entretanto, para isso, deveria passar pelo controle de Karaba. A mãe o auxilia na passagem, oferece o punhal do pai de Kiriku e o pequeno mergulha nas profundezas da terra, avançando num labirinto de galerias e cavando em direção ao domínio do sábio da montanha. Ele sobe, desce, perde-se, enfrenta um gambá, salva os filhotes de esquilo e vai desbravando corajosamente a terra, até respirar aliviado do outro lado, onde, com astúcia, consegue voar nas costas de um pássaro até um ponto da montanha. Depois, enfrenta um javali e, novamente, com sua inteligência e ousadia, este o leva ao Grande Cupinzeiro, já domínio do velho da Montanha, seu avô.

O culminar da iniciação de Kiriku ocorre com o encontro do avô, figura de relevância quando se trata de sabedoria para a cultura africana. Assim, as provações iniciáticas ajudaram a preparar a sua lenta transformação. Com o avô,

aprende o sentido do mal de Karaba. O velho explica que ela é malvada porque colocaram um espinho envenenado em sua coluna. Diz o menino, destemidamente: "- Eu arrancarei o espinho das costas de Karaba ou morrerei" (OCELOT, 2016, p. 34).

Kiriku planeja tirar Karaba de seu domínio e, para isso, deveria roubar-lhe o ouro. Cava um túnel com seu punhal, debaixo do cesto que contém as joias, e as retira. Karaba enfurece e ameaça matar o menino. Ele se embrenha na floresta e, embaixo da Grande Árvore, coloca as joias. Ela ali se ajoelha para procurar, e o menino, escondido em cima da árvore, vendo o espinho, lança-se sobre suas costas e retira-o com os dentes. A feiticeira grita tão alto que assusta todos da floresta, da savana e da aldeia. Depois de um largo silêncio, tudo renasce na natureza, pássaros cantam, árvores desabrocham flores.

Para redimir-se e mostrar sua gratidão ao menino, Karaba pergunta o que poderia fazer. Ele sugere casar-se, mas ela retruca dizendo que ele ainda é pequeno. Então, o menino sugere um beijo, que se consuma, e depois disso, magicamente, ele cresce e se torna um grande guerreiro. Mediante a "passagem pelo limiar do retorno", faz o seu regresso à vida metamorfoseado num outro, ainda que ele mesmo.

As sucessivas iniciações descritas prefiguravam a transformação de Kiriku “num rapaz como todos os outros”. Na sua condição de herói de caráter mitológico, mesmo que circunscrito em um conto, sua aventura continua além do limiar, enfrentando forças adversas. Kiriku nasce pelo menos duas vezes: a primeira fisicamente; a segunda espiritualmente. O ponto alto da narrativa dá-se com a sua transformação em rapaz, com o casamento com a feiticeira e com o retorno à aldeia. O mal não foi apenas vencido, mas sua raiz tornou-se conhecida, consciente. Eis a recompensa.

Esse percurso arquetípico, nomeado por Campbell como Jornada do Herói, constitui-se como patrimônio mítico-simbólico que engendra o imaginário como forma de representação do homem em sua condição. A aventura – essa imagem matricial simbolizadora da maturação humana em face da transitoriedade dos fenômenos – comporta a dinâmica das transformações internas pelas quais o ser humano passa em suas experiências vivenciais.

À medida que um herói emerge nas produções artísticas, convida-nos a revisitar sua antiga natureza arquetípica que, para Jung, revela-se como “certos esquemas estruturais, pressupostos estruturais de imagens (que existem no âmbito do inconsciente coletivo e que, possivelmente, são herdados

biologicamente)" (JUNG apud MELETÍNSKI, 1984, p. 20). O autor discute essa questão afirmando que símbolos se originam de uma necessidade psicológica e assumem formas que perpassam as sociedades. Ao tratar do nascimento do herói, assinala que, como figura humana, ele é uma das formas de representação da libido (e por extensão do espírito) de grande pregnância simbólica, daí que sirva de matriz prototípica de muitos mitos, lendas e epopeias.

Habitante do inconsciente coletivo e do imaginário humano, é um arquétipo catalisador de esperança, capaz de pôr em curso a possibilidade de vida diante da feição da morte, e podendo, em seu dinamismo, fazer aperfeiçoar nossa condição no mundo. O herói é aquele que se lança ao que advém (*aduenire*, a(d)ventura), disponibilizando-se para o outro. Ao lançar-se à busca de algo perdido, do invisível, do elã vital ou espiritual, favorecerá a transformação de si, de outros, do mundo.

Joseph Campbell (1997, p. 36) apresenta o "percurso padrão da aventura mitológica do herói" como "separação – iniciação – retorno". O herói afasta-se de seu mundo habitual, passa por uma iniciação e retorna enriquecido e vitorioso, trazendo benefícios ao reintegrar-se à sociedade de onde partiu. Para o referido autor, "o âmbito de ação do

herói não é o transcendente, mas o aqui e o agora, na esfera do tempo, o âmbito do bem e do mal [...]" (CAMPBELL, 1990, p. 69), podendo realizar dois tipos de proeza: uma física, "em que pratica um ato de coragem, durante a batalha, ou salva uma vida", e uma espiritual, "na qual o herói aprende a lidar com o nível superior da vida espiritual humana e retorna com uma mensagem" (CAMPBELL, 1990, p. 131). É dessa jornada imaginária que se nutre a aventura de Kiriku, no livro e no filme.

Na linhagem do herói mítico, reverbera o desejo humano de superar situações-limites, como a figura do pequeno herói, ao reunir sentimento e ação, seguindo seu destino, cumprindo o seu o ritual iniciático – que se traduz como aventura. Em consonância com Wunemburger (s.d., p. 40), "a capacidade de transformar as imagens de um ser, para fazer com que estas acedam a um nível estético ou simbólico novo e profundo varia, o que constitui o mistério da criação artística ou a chave das afinidades que deve reportar – afinidades que deve reportar-se a uma estrutura narrativa mítica".

Tanto no livro, quanto na animação, a matéria narrativa de natureza arquetipal organiza-se sob os efeitos estéticos do maravilhoso.

As mãos dos pretos e as notações de um anti-herói

O conto "As Mãos dos Pretos" é protagonizado por um menino que perfaz uma singular jornada a interpelar diversas pessoas, representantes de diferentes segmentos sociais. A história é assim movida pela curiosidade de uma criança, não nomeada, que, ao indagar, recebe como resposta histórias com versões diversas; cada ser interrogado responde com uma informação diferente, negando a anterior. Desse modo, enviesam-se narrativas, formando um compósito a engendrar diversas hipóteses explicativas, ideias e crenças que se sobrepõem em palimpsesto.

Diferentemente da obra anterior, neste caso, não se cumpre o propósito de realização de uma jornada de acordo com as expectativas convencionais dos heróis míticos, mas apresenta-se aqui uma daquelas personagens perturbadas e perturbadoras que, ao longo do percurso, questiona o próprio destino. Sua figuração como anti-herói, como aqui expomos, no entanto, não deve ser entendida como a de um ser fracassado, todavia como aquele que, rumo ao destino, move-se por suas necessidades, absolutamente sintonizado com o seu tempo, transformando sua experiência deformada em uma força: experimentada com honestidade e com a dignidade alcançada por humilhações. Portanto, a

figuração desse personagem não se faz como a de alguém sem possibilidades heroicas, mas, paradoxalmente, faz-se como a de um ser que incorpora outras formas de coragem, acomodando uma energia: a que nega ao modelo que, na verdade, subverte.

> Deus, Nosso Senhor Jesus Cristo, Virgem Maria, São Pedro, muitos outros santos, todos os anjos que nessa altura estavam no céu e algumas pessoas que tinham morrido e ido para o céu, fizeram uma reunião e decidiram fazer pretos. Sabes como? Pegaram em barro, enfiaram-no em moldes usados e para cozer o barro das criaturas levaram-nas para os fornos celestes; como tinham pressa e não houvesse lugar nenhum, ao pé do brasido, penduraram-nas nas chaminés. Fumo, fumo, fumo e aí os tens escurinhos como carvões. (HONWANA, 1972)

A busca por argumentos de autoridade, que, no confronto, são falseados, já sinaliza uma forma de subversão. São convocados os santos, conclave de anjos para dar credibilidade à história de que o preto foi feito a partir do barro em moldes. Há aqui uma atualização do mito da criação. Se, no mito, Deus fez o homem com o barro, aqui, já não é uma obra exclusivamente divina, mas de uma comunidade celeste.

> Já nem sei a que propósito é que isso vinha, mas o Senhor Professor disse um dia que as palmas das mãos dos pretos são mais claras

> do que o resto do corpo porque ainda há poucos séculos os avós deles andavam com elas apoiadas ao chão, como os bichos do mato, sem as exporem ao sol, que lhes ia escurecendo o resto do corpo [...].
>
> A Dona Dores, por exemplo, disse-me que Deus fez-lhes as mãos assim mais claras para não sujarem a comida que fazem para os seus patrões ou qualquer outra coisa que lhes mandem fazer e que não deve ficar senão limpa. [...]
>
> O Antunes da Coca-Cola, que só aparece na vila de vez em quando, quando as Coca-Colas das cantinas já tenham sido vendidas, disse que o que me tinham contado era aldrabice [...].
>
> Eu achei um piadão tal a essa coisa de as mãos dos pretos serem mais claras que agora é ver-me a não largar seja quem for enquanto não me disser por que é que eles têm as palmas das mãos assim tão claras [...]. (HONWANA, 1972)

A criança, como narrador-personagem, insere-se no conjunto de leitores, também ele tendo lido uma história em um livro, o que sugere o poder da ficção. O menino confronta sua suposta verdade com as verdades que ouve sobre a origem dos pretos.

> Mas eu li num livro que por acaso falava nisso, que os pretos têm as mãos assim mais claras por viverem encurvados, sempre a apanhar o algodão branco de Virgínia e demais não sei aonde. Já se vê que a Dona Estefânia não concordou quando eu lhe disse isso. Para ela

> é só por as mãos desbotarem à força de tão lavadas. (HONWANA, 1972)

Ao questionar as várias vozes a que teve acesso, a criança acaba por aceitar as considerações da mãe, cuja explicação humaniza, redime; ela diz serem todos os homens criados por Deus. "A minha mãe é a única que deve ter razão sobre essa questão das mãos dos pretos serem mais claras do que o resto do corpo" (HONWANA, 1972). Ela teria dito:

> Deus fez os pretos porque tinha de os haver. Tinha de os haver, meu filho. Ele pensou que realmente tinha de os haver. Depois arrependeu-se de os ter feito porque os outros homens se riam deles e levavam-nos para as casas deles para os pôr a servir como escravos ou pouco mais. Mas como Ele já não os pudesse fazer ficar todos brancos porque os que já se tinham habituado a vê-los pretos reclamariam, fez com que as palmas das mãos deles ficassem exatamente como as palmas das mãos dos outros homens.
>
> E sabes porque é que foi? Claro que não sabes e não admira porque muitos e muitos não sabem. Pois olha: foi para mostrar que o que os homens fazem, é apenas obra dos homens... Que o que os homens fazem, é feito por mãos iguais, mãos de pessoas que se tiverem juízo sabem que antes de serem qualquer outra coisa são homens. Deve ter sido a pensar assim que Ele fez com que as mãos dos pretos fossem iguais às mãos dos homens que dão graças a Deus por não serem pretos". (HONWANA, 1972)

"Depois de dizer isso tudo", acrescenta o menino, "a minha mãe beijou-me as mãos".

É significativo o fato de que, da fala da mãe, emerja uma preocupação com a educação do filho, considerando aspectos caros à tradição da casa e da família (algo muito próprio nas sociedades tradicionais africanas). É notável a sabedoria e fio de humor que tecem seu discurso, construindo sentidos dos quais depreende-se ironia. Não à toa somos levados a considerar, como nos discursos das pessoas brancas, os elementos ligados à religião que se articulam de modo a impor outra cultura que coloca os pretos como protagonistas de histórias nas quais eles estão coisificados, em histórias em que são objetos e não sujeitos. "Quando fui para o quintal, para jogar à bola, ia a pensar que nunca tinha visto uma pessoa a chorar tanto sem que ninguém lhe tivesse batido" (HONWANA, 1972).

O processo de desumanização do negro reverbera em vários lugares da narrativa, notadamente, na explicação de que nasceu para servir, e lavam bem as mãos para não sujarem nada do que tocam na hora de servir o senhor branco, de quem é escravo.

A mãe, ao recorrer a suas crenças, aos elementos de sua cultura, ao rir com as explicações e invenções dos

outros, projeta uma resistência cultural e, ironicamente, opõe-se à cultura do outro, apegando-se às próprias hipóteses e explicações. Ao fortalecer seus valores para rejeitar os valores do outro, ela reforça sua identidade. O fortalecimento dessa identidade é fundamental no conto, visto que ela quase explode de rir daquelas aldabrices. Há um fortalecimento da personagem, como elemento estrutural da narrativa e de sua identidade. Ao impor, com sua fala, a valorização do ser, a igualdade do homem, que tem a ver com os valores culturais em que acredita, ela se contrapõe à cultura do outro e fortalece sua própria identidade como negra. Neste conto, isso ocorre de modo exemplar. A mãe não fala no mito, ela simplesmente fala na criação, oferecendo uma explicação que coloca os homens em um mesmo plano de importância. Na narrativa, sua voz surge como a voz da sabedoria. E é essa sabedoria que será reconhecida pelo menino, que vai acreditar justamente na história da mãe, que lhe pareceu a melhor, que ela tem mais razão.

A memória ocupa mais espaço que o presente e a ele se mistura; entre o vivido e o miticamente reordenado emerge dos elementos de que o texto se nutre: uma vivência lúdica, subjetiva, e que, ao mesmo tempo, expressa angústia.

Essa tensão tem uma feição lírica. A organização através da memória, essa visão infantil, quase ingênua, faz da palavra uma cúmplice na jornada em que se questiona o próprio destino, nesse roteiro de inventar outro texto e de contestar uma imagem ideal.

O conto destece os mitos de criação do homem, em suas versões religiosa, iorubá, do saber popular; desconstrói a hipótese da ciência sobre a teoria evolucionista. Coloca em xeque heroísmos históricos e autoridades do saber. Ao legitimar a voz materna, assegura-se a figuração do menino como um anti-modelo (heroico no sentido tradicional), porque ao legitimar a sua curiosidade, "eu não me cansava de insistir sobre a coisa", potencializa seus questionamentos e a contestação das nossas pressuposições, suscitando a questão de como nós vemos ou queremos ver, ao mesmo tempo chamando à responsabilidade o homem. Sabe-se que é uma narrativa para adultos que, entretanto, sua forte ressonância entre crianças e jovens a faz ser apropriada pela Literatura Infantil e Juvenil.

É fato que na literatura contemporânea o modelo heroico vem sendo subvertido. Não raro, deparamo-nos com a forte invasão de protagonistas que não se colocam de acordo com as expectativas associadas a lembranças da literatura

tradicional e, notadamente, dos heróis míticos. Esse é o caso da personagem que figura na narrativa "As mãos dos pretos" a que nos propomos brevemente analisar. Nota-se que a curiosidade infantil, que dinamiza a narrativa, compõe a figuração da criança, nesse conto, como anti-herói: alguém perturbado e que perturba, aquele que faz por mobilizar críticas a conceitos heroicos, através de estratégias de desestabilização. Seguramente, algo que comporta, nos horizontes estéticos, implicações éticas.

O exame desse conto levou-nos, pelas notações do anti-herói, a compreender como uma desconstrução do modelo, do mito, pode alçar uma afirmação identitária, como os contos para adultos podem dinamizar a Literatura Infantil e Juvenil. Ademais, os olhos postos nas literaturas produzidas nos países de língua portuguesa, dentro da moldura teórica dos Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, faculta-nos o empréstimo de conceitos de paráfrase e paródia; noção de dessacralização, apropriação – processos a partir dos quais se engrossam as tímidas veredas dos sistemas literários produzidos nas ex-colônias portuguesas.

A apropriação é uma forma de dessacralização da obra de arte – quando o artista, de forma intencional, inverte

satiricamente o significado de um signo cultural. No âmbito da produção literária e da crítica, isso seria uma forma de superar o legado que Fanon (1968) considera um dos mais cruéis do colonizador sobre o colonizado: a imagem negativa de si mesmo, que lhe foi imputada.

O conceito de intertextualidade que, sobremaneira, enlaça diálogos que colocam secretamente ou explicitamente em relação aspectos de outros textos e contextos, fios dos quais se tecem imaginários e representações, torna possível perscrutar a imensa e complexa rede discursiva que se forma historicamente.

Nestes termos, vislumbram-se condições que aproximam experiências, culturas, literaturas mais do que geográficas, como antropológicas. O fato é que uma nova ecologia cultural vai sendo construída histórica e dinamicamente, como um traço de união entre os países de língua portuguesa, fortalecendo a circulação de formas de ruptura, motivando similaridades ideológicas e fortes traçados e tramas estéticas como recursos literários.

Com essa perspectiva, neste trabalho alguns pontos mereceram destaque: nega-se que haja uma literatura paradigmática; revê-se a questão da negritude, para a compreensão de sua formação mitológica. Só o equivocado

desconsidera o fato de que "os negros não foram colonizados porque são negros, ao contrário, na tomada de suas terras, na expropriação de sua força de trabalho, com vistas à expansão colonial, é que se tornaram pretos" (MUNANGA, 444).

A história, em sua dinamicidade, revela muitas facetas. A sociedade contemporânea é marcada pela crise de referências, de valores – marcada pelo conflito e pela diversidade. Eis uma sociedade que coloca a si mesma como objeto de pesquisa. Enfrentam-se crises: da verdade, do sujeito, do tempo e do espaço. Tudo isso recoloca a relação com o outro. O outro pensado, concebido como objeto e que tem sido excluído, desterritorializado do espaço da humanidade; humanidade, aliás, criada pelo sujeito ocidental, que é ele mesmo a referência dentro dessa realidade por ele criada.

O outro insiste e insurge. Essa insurgência contra a opressão reivindica uma revolução que começa pela preservação do mundo e do homem. Ao fim e ao cabo, essa época implode antigos modelos, o projeto da modernidade racionalista, iluminista, e também o colonialismo. O próprio Ocidente pulveriza-se. Depara-se com o desaparecimento da certeza de Deus, da História e dos grandes símbolos unificadores. A perda dessas referências resulta em um

vazio que inclui a dimensão social. Esse panorama aponta para um mundo nomeado pelo homem, uma imagem construída pelo homem ocidental para ele mesmo. Nestes termos, o mundo tornou-se fábula. Fabular, narrar fatos e feitos reais ou imaginários, no entanto, não significa crença ingênua ou relativismo absoluto, mas disposição para compreender o mundo.

Ao se perceber que o mundo também é uma narração que dele fazemos, pode-se entender que narrar o mundo é contar a experiência de vida do ser humano. A narrativa é lugar de produção de sistemas simbólicos. Enquanto o mito inaugura a linguagem e revela certa compreensão do mundo, a busca do verdadeiro torna a narrativa plural, múltipla.

As narrativas são humanas e humanizadoras. As narrativas humanas, então, se tecem de múltiplas vozes. Há vozes silenciadas que, na semiose histórica, encontram formas de expressar sua identidade e modos de serem ouvidas, tornam-se discursos capazes de revelar outras, novas e importantes dimensões da humanidade.

O peso da memória traz a marca do tempo e espaço de reinterpretação, e no entrecruzamento de passado e presente, a narrativa se abre para abordar uma totalidade de vida reclamada pelo homem em sua historicidade.

O sonho do menino é saber, e sua voz é de quem não se cala, recusando-se a permanecer passivo. Mostra sua relação com a verdade e, em seu discurso, há a vontade de posse, a ousadia de buscar. Sua fala aparentemente ingênua traz o direito de um sujeito que tem extremo cuidado com si próprio.

Verificam-se modificações substanciais no modo linguístico e estrutural da narrativa e no articular da forma literária. O conto se apropria do mito; assim, colocam-se em xeque pretensas verdades e crenças, dinamiza-se a história, multiplicam-se as vozes. Essas modificações apontam para uma subversão, seja ela desencantada ou que de fato se engendre nas novas realidades (geo) políticas, sociais e culturais que se descortinaram a partir da queda dos antigos impérios, no quartel do século XX, adentrando com resistência o século XXI, gerando produtos culturais com características renovadas, que dificilmente poderiam ser bem compreendidos mediante categorias críticas anteriores ao seu aparecimento. A fala estilizada e a ausência de pontuação promovem a fusão de pontos de vista. São múltiplos pontos de vista que aparentemente se complementam, mas, na verdade, confrontam-se, detonam reflexões; são possibilidades narrativas que, nas relações

e enfrentamento de ideias, movem uma possibilidade dissertativa, engendrando forte argumentação. O conto, ao fim e ao cabo, faz-se em louvor a anti-heróis.

Considerações finais

Entre as diversas searas artísticas, deslocam-se imagens, transitam espectros arquetípicos, sussurram vozes silenciadas, enquanto o imaginário põe em circulação essas redes simbólicas, sinalizando valores, identidades, elementos que tornam ou podem tornar expressiva a cultura e/ou sistemas sociais.

A forma de materializar cada arte difere pela linguagem, pelos códigos, pelo suporte, pelo espírito fabulador, pela dimensão estética e política que autores e leitores herdam de um sonho coletivo, que, ao revelar-se, mostra seu vínculo com a experiência humana.

Em *Kiriku*, a história de tradição oral recebe novo sopro de vida por via da animação cinematográfica, aporta no livro ilustrado de literatura infantil e juvenil contemporânea, corroborando a ideia de que o nomadismo da voz se faz por meio da memória e de linguagens. A recriação da figura do herói, cara a diversas sociedades e culturas, realiza-se por suportes e mídias diversos, do artesanal ao tecnológico, guardando o engenho fabulador, próprio da humanidade

e reverenciando o sonho e o desafio que guia a aventura humana – o de superar situações-limites.

Em “As mãos dos pretos”, é sob o signo da resistência que essa obra, condensando-se nos exercícios da imaginação por meio da apropriação criativa e da subversão, mobiliza estratégias contra a paralisia de uma realidade avessa ao sonho e à esperança.

Ao fim e ao cabo, importa lembrar que os estudos sobre as Literaturas Africanas de Língua Portuguesa começam a ganhar terreno, entre nós, antes da Lei 10639 de maio de 2003. Lei que instituía a obrigatoriedade do ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana no currículo escolar do ensino fundamental e médio no Brasil e que culminou com a criação das Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira (julho/2004a), colocando a Literatura Infantil e Juvenil como uma das possibilidades de trabalho. Mais exatamente, em meados dos anos 70 do século passado, na Universidade de São Paulo, na UFRJ e na Unicamp já se faziam avançar estudos sobre literatura Africana de Língua Portuguesa, buscando introduzi-los no diagrama da literatura ensinada no Brasil.

O interesse, antes circunscrito praticamente à área universitária, ganhou força e amplitude progressiva. Efetivamente, a partir da Lei, da necessidade do mercado editorial adaptar-se à demanda que ela motivou e das possibilidades de trabalho com a Literatura Infantil e Juvenil que abordasse a temática africana ou ainda o trabalho essa literatura produzida por autores africanos, foi grande incentivo às pesquisas no âmbito da educação e da literatura para crianças e jovens que estivessem ligadas a tal assunto.

Do que temos notícias, as investigações, grosso modo, não desconsideram o peso da História, o qual traz de forma recorrente à memória: as relações de brancos e negros tecidas por um período de escravidão, do qual há desdobramentos; o trânsito além-mar, em que figuram idas e vindas de produtos, pessoas e ideias; o império português, a situação colonial, os impasses e trocas; a busca da autonomia política e cultural; a libertação linguística e o sentido da modernidade; a crise da verdade, do sujeito e a relação com o outro. Como elite intelectual, foi aos escritores, ilustradores, realizadores de películas fílmicas que coube o papel de gerir um capital simbólico, que, de certa forma, recobrisse as fraturas e as marcas da cisão e descontinuidade impostas ao longo do tempo aos países

africanos de colonização europeia. Esses países, inventados pelo império colonial e pelo capitalismo, defrontam-se hoje com situações específicas que precisam ser compreendidas no contexto das relações internacionais. A especificidade do lugar que ocupam justifica o desassossego dessa elite cultural que busca responder às indagações postas pela urgência de cada etapa histórica.

Referências

BROMBERT, Victor. *Em Louvor de anti-heróis*. São Paulo, Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

CAMPBELL, Joseph. MOYERS, Bill. *O poder do mito.* Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CAMPBELL, Joseph. MOYERS, Bill. *O herói de mil faces*. Tradução de Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1997.

CANDIDO, Antonio *et al*. *A personagem de ficção*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

FANON, Franz. *Os Condenados da Terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

HONWANA, Luís Bernardo. As mãos dos pretos *In*: Nós matamos o cão tinhoso. Porto, Afrontamento, 1972.

JUNG, Carl. *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Luis de Caralt Editor, 1964.

MELETÍNSKI, E.M. *Os arquétipos literários*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MUNANGA, Kabenguele. A Antropologia e a Colonização Africana. *Estudos Afro-Asiáticos* 1, p. 444-448, 1978.

OCELOT, M. *Kiriku e a feiticeira.* Rio de Janeiro: Viajante do tempo, 2016.

OCELOT, Michel. *Kiriku e a feiticeira*. França/ Bélgica/Luxemburgo, 1998. (74 min.).

Maria Zilda da Cunha
Professora doutora na Universidade de São Paulo.
Pós-doutorado em Estudos Portugueses e Lusófonos no Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho, Portugal e com pós-doutorado em Ciências, Educação e Humanidades pela UERJ; Doutora em Letras, Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa - pela Universidade de São Paulo; Mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Líder do Grupo de Pesquisa Produções Literárias e Culturais para crianças e jovens. Pesquisadora do CNP.
Email: mariazildacunha@hotmail.com.
Lattes: http://lattes.cnpq.br/4302400907230914.
ORCID iD: https://orcid.org/0000-0003-0102-4445.

MISCELÂNEA

RESENHA DE *MOÇAMBIQUINHO* E A POESIA DE VIDA DE DOM MIDÓ DAS DORES 481

RESENHA DE *CÃES À ESTRADA E POETAS AO MORGUE*, DE DEUSA D'ÁFRICA. ALCANCE EDITORES, 2022 500

RESENHA DE *O ABECEDÁRIO QUE FINGE SER MUDO*, DE ERNESTO MOAMBA. CIDADE DA BEIRA: MOÇAMBIQUE EDITORIAL FUNDZA, 2022 514

ENTREVISTA COM ERNESTO MOAMBA 527

DOI: http://dx.doi.org/10.12957/seminal.2022.71375

RESENHA DE *MOÇAMBIQUINHO* E A POESIA DE VIDA DE DOM MIDÓ DAS DORES[1]

Kellen Dias de Barros

Dom Midó das Dores é doutorando em História de África Contemporânea pela Universidade Pedagógica, mestre em Ciências Políticas e Estudos Africanos, licenciado em Relações Internacionais e Diplomacia. Nasceu em 5 de fevereiro de 1978 em Xai-Xai. É autor do romance *A Bíblia dos Pretos* (2009).

Em 2000, venceu o prémio literário Teatro Rádio Fónico da Rádio Moçambique. É co-fundador do Núcleo Literário Xitende. Em 2022, encontra-se nos cargos de Revisor e Conselheiro da Associação Xitende e preside o Conselho

1 **NOTA DO EDITOR:**
Moçambiquinho, de Dom Midó das Dores, é um livro ainda inédito, quando da produção desta resenha.
O autor está em negociações com o mercado editorial, visando à sua publicação.
Dom Midó disponibilizou os originais do livro à revista *Caderno Seminal* a fim de que se produzisse e publicasse esta resenha.
Os editores gerentes e de seção da revista *Caderno Seminal* agradecem a Dom Midó e esperam estar contribuindo para a divulgação de suas poesias e alegrando os leitores.

Municipal da Cidade de Xai-Xai. Conta com vários textos publicados em antologias em Moçambique e fora do país.

Onde está a poesia? Sócrates poderia nos interpelar, assim como fez em relação ao belo, para procurá-la, havemos de saber afinal: o que é a poesia? Muitas páginas escritas tentam dar conta dessa pergunta. A poesia, na visão erudita, estaria guardada em lindas e enormes bibliotecas, expressa por uma língua sob a égide de técnicas, gramática, vocabulário, que as limitam, na produção e leitura, a sujeitos raros, privilegiados que puderam gozar de anos de estudos. A poesia visual estaria trancada em museus de ricas e sofisticadas cidades pelo mundo, sendo expressa em pinceladas e modelagens de obras inacessíveis (e, muitas vezes, incompreensíveis a tantos). A poesia da vida escondida aos olhos de quem luta e trabalha para viver, somente perceptível aos que gozam do ideal ócio criativo. A poesia foi muito tempo entendida como algo reservado às elites, especialmente branca e europeia.

Mas poesia, como for, é um transbordamento. Já nos dizia o grande poeta brasileiro Ferreira Gullar: “a arte existe porque a vida não basta”. Muito mais que manter o sistema biológico do corpo em funcionamento e cumprir obrigações socialmente determinadas, o ser humano sonha e seu

sonho transforma o mundo. O ser humano não se limita ao mundo como ele se apresenta, nós o reinventamos, o alteramos, reconsideramos, sonhamos com uma realidade diferente e nos movemos, agimos, para que ela se realize. Como destaca Hannah Arendt (2011), somos marcados pela mortalidade, diferenciamo-nos dos demais animais que, pelo simples ato da reprodução, garantem a imortalidade da espécie, numa repetição cíclica do mesmo:

> A ação seria um luxo desnecessário, uma caprichosa interferência nas leis gerais do comportamento, se os homens fossem repetições interminavelmente reproduzíveis do mesmo modelo, cuja natureza ou essência fosse a mesma para todos e tão previsível quanto a natureza ou essência de qualquer outra coisa. A pluralidade é a condição da ação humana porque somos todos iguais, isto é, humanos, de um modo tal que ninguém jamais é igual a qualquer outro que viveu, vive ou viverá. (ARENDT, 2011, p. 9-10)

As ações humanas que implicam em trabalhos e obras que garantem a transformação do meio, a sobrevivência do indivíduo, a vida da espécie também "conferem uma medida de permanência e durabilidade à futilidade da vida mortal e ao caráter efêmero do tempo humano" (ARENDT, 2011, p. 9-10). A consciência da finitude, de alguma forma, nos confere a capacidade de sonhar com uma durabilidade maior

que a de nossa própria vida, de marcar o mundo com tudo o que nos faz únicos. E essa condição humana, marcada pelo ambíguo jogo entre o perene e o fugaz, entre a manutenção e a transformação, faz nascer, entre muitas outras coisas, a poesia. A poesia, face da moeda do sonho, faz de nós humanos, essa potência de transformação que transborda a realidade, o mundo tal qual se apresenta, esgarçando limites, derramando sobre o que cabe e o que não cabe.

Claramente essa dimensão de potência do humano inspira a necessidade de controle, como magistralmente nos explicita Luiz Costa Lima na *Trilogia do Controle* (2007) em que nos revela uma série de procedimentos de controle que recaem sobre o imaginário, no que concerne às obras artísticas e poéticas. E como podemos perceber, também, nos dilacerantes sistemas econômicos, sociais e políticos que limitam a maior parte dos seres humanos a trabalhadores, oprimindo violentamente qualquer sopro de sonho, condenando-os a condições brutais de vida. Com isso, temos uma história de permanente exclusão de sujeitos e suas poéticas, fazendo com que toda arte produzida em África, por exemplo, fosse silenciada, destruída, destituída de valor ou, quando muito, roubada e encaminhada a museus que a apresenta a partir de olhares que desconsideram a efetiva potência de seus criadores e suas culturas.

Muitas lutas foram necessárias para que a poética de sujeitos e povos de cultura periférica pudesse ser lida, publicada, muita resistência para que artistas nessas posições tivessem forças e mínimas condições para produzir. Mas o sonho é inevitável para o humano, a poesia sempre trasborda a vida, ainda mais quando a dura realidade definitivamente não basta. E em Angola, Cabo Verde, Moçambique, nos cantos esquecidos do Brasil, pululam poetas. Homens e mulheres que leem e, sem poderem se conter, escrevem.

Roland Barthes, em *A Preparação do Romance*, volume II, nos fala sobre o Desejo de escrever que teria um ponto de partida: o prazer, o júbilo advindo da leitura de outros textos e destaca: "*Escrevo porque li*" (grifo do autor). Ele distingue, ainda, tipos de pessoas a partir da leitura: os que sentem a alegria de ler, mas permanecem leitores e os, que movidos pelo êxtase, o júbilo, uma espécie de conversão, também escrevem. Exemplificando essa concepção a partir de uma experiência própria com um texto de Chateaubriand, relata:

> [...] ele produz em mim um deslumbramento, um transporte de prazer; *ele me acaricia*, e essa carícia produz seu efeito toda vez que o releio (recondução do Primeiro Prazer): como uma espécie de incandescência eterna, misteriosa (explicá-la não a esgotaria); verdadeiro contentamento de um *desejo amoroso* (grifo do autor). (BARTHES, 2005, p. 13)

Seguindo esse desejo amoroso, explicita que, como qualquer amor, ele não é universal, que desejamos cada pessoa um texto em específico, até mesmo trechos específicos, havendo uma disseminação de desejos, criando, então, o contexto propício para procriação de outros livros, como um encontro amoroso que alimenta a esperança de escrever. O processo de escrita, que num primeiro olhar pode parecer solitário, revela-se um imenso encontro de diversas dimensões do sonhar... o singular nasce do plural.

Sêneca, na construção de seu pensamento tão pragmático, forjado não só no intenso mergulho em pensadores pregressos, mas em uma intensa vida política repleta de todas as suas dores e delícias, escreveu as *Cartas a Lucílio* que foram verdadeiros manuais do estoicismo. Nestas cartas, ele esclarece:

> [...] também nós devemos imitar as abelhas, e todas as substâncias que tivermos colhido de leituras variadas, ordená-las – pois melhor se conservam as coisas se cada uma está em seu lugar – e depois aplicando toda atenção e toda a faculdade de nosso engenho, fundir em sabor único todos aqueles diversos sumos, de maneira que, conquanto se veja de onde se extraíram, se demonstre igualmente que têm agora um ser diferente do que ali tinham. (SÊNECA, 2002, p. 108-109)

A colheita de néctares e a reformulação de algo novo, para ir além, e com novo sabor, da vida. Esse ato de colher para dar corpo a novos sonhos nos remete ao conceito de Escrevivências, formulado pela inigualável Conceição Evaristo que, muito atenta na vida e na academia, conseguiu nos expor o quanto processos de criação não se limitam a um colher em fontes classicamente brancas e europeias, em vastas bibliotecas e ricos museus. A vida em si e a linguagem oral também são um manancial rico e inesgotável de provocações poéticas. Nesse fio, a etimologia da palavra, explicitada pela própria autora em entrevista para o Itaú Social, por ocasião do seminário virtual "A Escrevivência de Conceição Evaristo" ocorrido no ano de 2020, é uma junção das palavras "escrever", "viver" e "se ver", relacionando, assim, o ato da escrita, as vivências e a ação de olhar para si, numa forma reflexiva que diz respeito tanto examinar a si mesmo, quanto a ver-se espelhado no mundo.

Explorando a dimensão das vivências, Conceição revela o quanto a linguagem oral é essencial para sua produção escrita, contando-nos que as falas e os silêncios de seus familiares, ainda que não-letrados, fornecem néctar finíssimo para sua literatura. Uma fala que tem materialidade e movimento em histórias contadas com corpos que se mexiam ao sabor das emoções e

acontecimentos da narrativa; interjeições que guardavam um mar de significações silenciosas. Dando foco à escrita, a autora nos faz ver sua mãe abaixada num quintal, escrevendo um sol no chão, para que a chuva não viesse a atrapalhar seu ofício como lavadeira, uma escrita que conjura realidades, entrelaçada com a vida prática e o fantástico.

Abordando o "se ver", a autora faz uma brilhante explanação, agora em entrevista ao Roda Viva, dialogando com algumas críticas que recebeu, tendo em vista que afirmaram que a Escrevivência seria uma escrita de si narcísica. Daí ela pontua que a Escrevivência não pode ser narcísica, pois os mitos brancos europeus nunca atenderam ao modo de ser africano e se seus descendentes. O espelho que reflete a branca face de Narciso jamais refletiu uma pessoa negra. O espelho, no contexto das escrevivências, remete aos mitos africanos de Oxum e Yemanjá, cujos espelhos revelam sim a beleza, mas não a individual e consumidora de Narciso, mas a beleza de um coletivo ancestral. Oxum revela a fartura e o amor-próprio e coletivo que marca a comunidade e Yemanjá reflete o amor maternal que a todos acolhe e abraça.

A poesia de escrevivência é negra e remete a essa potência africana tão vívida, apesar dos terríveis esforços por seu silenciamento.

Moçambiquinho, obra ainda inédita, cuja publicação se prevê para muito em breve, de Dom Midó das Dores, me levou a toda a essa reflexão, daí vou me permitir, ainda que em resenha formal, usar da primeira pessoa. Da leitora de poesia assídua, trabalhadora dos versos em aulas teóricas e no labor da escrita poética como autora, da que leu poemas dos mais clássicos aos versinhos de criança recebidos como presente em sala de aula. *Moçambiquinho* me fez ver uma poesia-passeio que tanto tem desse desejo de se fazer poemas que trazem tantos outros poemas consagrados antes de si, quanto desse desejo de encantar a memória da infância e dar-lhe corpo, de fazer a poética da vida na sua face popular. Ouçamo-lo:

Midó no Bosque

Eis Midó alegre no bosque belo
sorrindo com aves de doce canto
enche a piedosa verdure d'espanto
e o sol cheio de dó olha-o, singelo.

Continua a sorrir com mão no cabelo
vendo a natureza de meloso encanto
e andando com passos de vagar santo
tenta se conter pra ninguém vê-lo.

E o vento pergunta na admiração:
– O que fará este rapaz rir sozinho?
– Hoje não se ouve sua escura canção?

Vergonhosa razão, triste mocinho
que te dá esta longa hilarização
só porque ela te saudou no caminho.

Um soneto, um poema de forma fixa, nascido na Itália do século XIII. Pequena canção para traduzir uma ideia, e que tanto encantou as cortes provençais, ganha aqui as cores d'África, tons moçambicanos, de um eu-lírico que se confunde com o próprio autor pelo nome e que, apaixonado, sorri e é interpelado, classicamente, pela personificação de fenômenos da natureza. Um poema de amor, numa paisagem que inevitavelmente perde a imagem clássica dos bosques europeus para tomar a forma de bosques tropicais, já que, desde o título somos tomados pela forte presença da cultura moçambicana expressa pelo poeta nele mesmo nomeado.

Seguindo nossa viagem leitora, remetemos a "Moçambique (a Deusa d'África)" um poema potente e singelo que revela grandeza e pequenez ao mesmo tempo, num jogo poético que traz Moçambique tanto como A Deusa da África quanto como uma criança faminta, sofrida. Um poema que nos leva a sentir o peso da injustiça sofrida por todo um país fabuloso em recursos naturais e culturais que foi usurpado, devastado.

Moçambique (a Deusa d'África)

Moçambique
vive em mim
criança de amor sem fim
por esta terra pintada de preto
que me tem como seu esqueleto.
Moçambique
é uma criança como eu
chora tanto de fome
de fome porque come
e a seca é seu véu.
Moçambiquinho
cala, cala meu bem!
o meu tempo já vem
vou te dar o meloso carinho.

Num jogo lógico de pertencimento, os primeiros versos revelam como Moçambique vive nele: como uma criança e, assim, ele grande, Moçambique, pequeno. Seguido do jogo inverso: a grande terra pintada de preto, como seu povo, tem o eu-lírico como esqueleto e, assim, Moçambique grande, ele pequeno. E essa pequenez e grandeza são imagens poéticas marcadas por elementos de significação muito forte: a criança em todo seu lirismo, inocência, fragilidade e o esqueleto em sua solidez de sustentáculo e articulação.

Daí, ambos se igualam, guardando seus tamanhos mínimos e máximos, ambos crianças que choram e têm fome, uma fome de quem come e tem a seca como véu. E de forma doce, como quem acalanta uma criança mesmo, a dor tenta ser remediada com carinho. Nesse poema, podemos perceber com nitidez um pouco das dores moçambicanas, assim como seu poder de permanecer doce, infantil e deusa.

Nesse ponto, nos entremeados caminhos da literatura, fui levada à Paulina Chiziane, uma das maiores autoras moçambicanas que em *O alegre canto da perdiz* desenvolve uma narrativa em que a vida dos personagens se mistura com o destino da própria terra, a Zambézia, que é uma região de Moçambique. Vejamos:

> Os navegadores correram de aldeia em aldeia, derramando sangue, profanando túmulos, pervertendo a história, fazendo o impensável. A Zambézia abriu seu corpo de mulher e se engravidou de espinhos e fel. Em nome desse amor se conheceram momentos de eterno tormento e as lágrimas tornaram-se um rio inesgotável no rosto das mulheres. As dores de parto se tornaram eternas, os filhos nasciam apenas para morrer, eram carne para canhão. O povo tentou, inutilmente, transformar os corações em pedra para fugir à dor, à morte, à opressão. (CHIZIANE, 2008, p.60)

Moçambique como criança, Moçambique como mulher, os dois personificando as dores da fome, da violência,

da tristeza... Essa estrada de dor nos conduz ao "Menino descalço" que, ainda na personificação de África faz novo jogo de ambiguidade.

O Menino Descalço

O menino descalço
como as ruas de África
é o coração
é a alma da mesma África
O menino descalço
como machambas secas
é a chuva
que vai engordar a África
O menino descalço
como os celeiros sem nada
é o celeiro cheio
de esperança de África
O menino descalço
como as cidades só caniçadas
nele estão os prédios
e avenidas desta África.

Esse belo poema, brilha por uma simplicidade de linguagem e por uma forma ambígua e tocante de nos apresentar a África na imagem tão corpórea de um menino descalço. Desde o título podemos ver a imagem de um

menino desprovido de calçados, com os pés cobertos de poeira. Seguindo a leitura, confirmamos... ele está nas ruas, desamparado, lutando por sobreviver. Assim como o grande continente, origem de todos os seres humanos, esse menino é a alma da nossa terra-embrião. Esse mesmo menino sofrido é o solo seco e é a chuva de abundância que igualmente representa a África. Quantas riquezas produz aquela terra... ao mesmo tempo em que a violência lhe usurpa, tira-lhe os sapatos. A própria natureza daquela terra, daquele menino, é a esperança de tempos melhores, de um futuro expresso na pura meninice.

A imagem da infância relacionada com a África é muito forte em *Moçambiquinho*, certamente o elemento mais bem realizado do livro. Mas, há belas figurações de África e seus modos de vida, mesmo quando o eu-lírico apresenta-se em vida adulta, como podemos ver em "O doce fígado das mangas":

O doce fígado das mangas

doces mangas da minha terra sem açúcar
subia a carroça da minha pobreza
no dissabor duma viagem preta
mesmo que a vida seja feita apenas de tristeza
há sempre mangas doces na vida

há sempre uma líquida sensação de prazer.
a constipação dos sonhos
e os sadios momentos da angústia
sombras lúgubres duma existência
o fígado das mangas doces
mangas doces do fígado do meu quintal
quintal do fígado doce das mangas
só as mangas
sabem o valor de se ser doce na vida
só as mangas da minha terra.

Nesse poema, uma bela herança nossa africana se faz ver: o talento para gozar dos pequenos prazeres e sorrir para a vida, ainda que ela seja majoritariamente amarga. As mangas dos quintais e estradas que se transmutam de alimento a júbilo, sendo não basicamente fruta, mas prazerosas como fígado das mangas. O fígado, filtro do corpo, administrador dos líquidos amargos que purificam o que estamos a digerir, na manga, é doce! Imagem de maior doçura não haverá. Por isso "só as mangas/sabem o valor de se ser doce na vida".

Esse poema, me levou particularmente à infância e ao cuidado de não ingerir manga com leite, o que poderia ser fatal. Anos se passaram e os estudos sobre os mecanismos coloniais de opressão ao povo preto trouxe à tona a raiz desse mito, e, hoje, sabemos que os Senhores de pessoas

escravizadas incutiram esse medo no imaginário do povo para evitar que pretos e pretas tomassem o leite das fazendas, tendo em vista que durante o trabalho nas plantações, elas comiam mangas. "O fígado das mangas" me fez sonhar com alguma doçura possível na vida de nossos ancestrais.

Numa abordagem poética bem contemporânea, similar à que encontramos no Brasil, Dom Midó das Dores também faz poesia, com um texto que traz a rotina, as pressões sociais de produtividade, do mundo urbano e a sensação eterna de não estar encaixado. Vejamos:

Ao Danúbio Afonso

Acorda de manhã
e olha para a cidade que está em ti!
Olha para os carros em movimento.
Olha para o sol que te olha.
Olha para os prédios
da cidade que te vive
depois volta ao quarto dormir
que o mundo não tem nada para os poetas.

Num universo urbano, tomado pela velocidade, pelo modo de vida capitalista, branco, ocidental, colonizador, a vida é a produtividade de uma cidade que só dorme para produzir mais no dia seguinte. Curioso como mesmo em poemas de estilo bastante distinto ainda temos as imagens

que se amalgamam umas nas outras, como a "cidade que te vive", ainda que o mundo nada tenha para o poeta, a cidade o vive. E, numa significação muito colada aos sujeitos que produzem arte, o que cabe ao poeta é voltar a dormir, enquanto os demais vão fazer a máquina-cidade funcionar, o que pode recair sobre o significado do "vagabundo" ou daqueles que pulsam felicidade, como já nos dizia Cazuza: "O mundo inteiro acordar/ e a gente dormir, dormir/ Pro dia nascer feliz/Ah, essa é a vida que eu quis".

Conforme abordamos no início de nossa reflexão, *Moçambiquinho* é a concretização de uma poesia que faz de nós humanos, é esse transbordar da realidade, é dimensão de sonho. E revela esse desejo de escrever que traz muitas referências, tanto as de textos e formas já consagradas na literatura, quanto dessa vida que pulula no dia a dia, num modo de ser africano. Nesse sentido, é válido trazermos um pouco da fala de Mia Couto, em entrevista ao El País tratando da literatura não só moçambicana, mas africana como um todo:

> Podemos escrever uns sobre os outros. Antes, havia uma interdição: os africanos que escrevessem sobre Europa ou América não eram considerados, porque existia aquela obrigação de o africano ser "autêntico". Não sabemos o que é isso de ser "autêntico", mas, para atender aos critérios de aceitação da crítica, pediam uma "África tradicional",

> tinha que ter uma fogueira, uma feiticeira e esse tipo de estereótipo que identifica uma "África autêntica". A nova geração de escritores africanos libertou-se dessa africanidade imposta desde fora e hoje há muitos escrevendo sobre o mundo inteiro.[2]

Moçambiquinho trata de um mundo inteiro no seu fazer poético que traz tantas referências diversas, e isso é muito nítido ao longo de todo texto. Mas, por outro lado, é inegável o quanto os poemas que trazem mais dessa escrevivência africana ganham muito mais potência na obra. *Moçambiquinho* é a pueril infância de Moçambique, que é a deusa África toda, sempre menina, como esperança e desamparo. Essa é a grande imagem do livro que nos faz guardar uma semente de baobá em nosso solo íntimo, refletindo o desejo de que a realeza de África cresça novamente para que o mundo todo veja. Desejo que vai tomando corpo ao fazer poetas como Dom Midó das Dores ser lido para além das fronteiras africanas, podendo espalhar as sementes da árvore sagrada em todo canto.

Referências

ARENDT, Hannah. *A condição humana.* Rio de Janeiro: Grupo Editorial Nacional & Forense Universitária, 2011.

BARTHES, Roland. *A Preparação do Romance*. Vol. II. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

2 Entrevista disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/04/18/cultura/1555598858_754829.html.

CHIZIANE, Paulina. *O alegre canto da perdiz*. Rio Grande do Sul: Dublinense, 2008.

COSTA LIMA, Luiz. *Trilogia do controle:* o controle do imaginário, sociedade e discurso ficcional, o fingidor e o censor. Rio de Janeiro: Top Books, 2007.

OLIVEIRA, Joana. Mia Couto: "Doeu ver como África e Moçambique ficaram tão distantes do Brasil". *El País*. São Paulo, 02 maio, 2019. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/04/18/cultura/1555598858_754829.html. Acesso em: 24 set. 2022.

RODA VIVA. Conceição Evaristo explica o conceito de "escrevivência" e relação com mitos afro-brasileiros. 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=J-wfZGMV79A. Acesso em: 24 set. 2022.

SÊNECA. *Aprendendo a viver.* São Paulo: Martins Fontes, 2002.

SANTANA, Tayrine; ZAPPAROLI, Alecsandra. Conceição Evaristo – A escrevivência serve também para as pessoas pensarem. *Itaú Social*. São Paulo, 09 nov., 2020. Disponível em: https://www.itausocial.org.br/noticias/conceicao-evaristo-a-escrevivencia-serve-tambem-para-as-pessoas-pensarem/. Acesso em: 24 set. 2022.

Kellen Dias de Barros é doutora em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e professora adjunta da mesma universidade, onde coordena os projetos de pesquisa "A Literatura e o salto: experiência do 'fora' e da alteridade na leitura e produção do texto literário" e "Desafios dos estudos da interculturalidade na escola: cultura, linguagem e subjetividade", e atua como pesquisadora no projeto "Do lado de fora do mundo: a literatura na formação de professores". É membro do "Grupo de Estudos sobre Interculturalidade, Educação e Linguagens", certificado pela UERJ junto ao Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq.

Email: kellendiasb@yahoo.com.br.

Lattes: http://lattes.cnpq.br/9589181462793374.

ORCID iD: https://orcid.org/0000-0002-1550-7563.

DOI: http://dx.doi.org/10.12957/seminal.2022.71885

RESENHA DE *CÃES À ESTRADA E POETAS AO MORGUE*, DE DEUSA D'ÁFRICA. ALCANCE EDITORES, 2022

Sávio Roberto Fonseca de Freitas

Novos tempos, novos combates

Os tempos de agora nos fazem pensar sobre como tantas manifestações do caos, a saber: pandemias, guerras, crimes ambientais, neocolonialismo invasor, novas ditaturas, feminicídios, racismos, homofobia, transfobia, negacionismos, necropolítica; vem levando a humanidade a se (re)construir por meio de muitas desconstruções que nos levam a combater, resistir, sobreviver e, emergencialmente, criar estratégias plurais de agregação social e políticas humanitaristas. Mais uma vez, a literatura se torna o espaço de comunhão solidária

para fazer refletir sobre o mundo escatológico a que nos submetem a aceitar antidemocraticamente.

A literatura moçambicana contemporânea vem, por meio da produção literária de escritores e escritoras da geração século XXI, territorializando uma literariedade que faz emergir discussões tensionadas pelas mais diversas relações de raça, classe e gênero. Recuperando discussões desenvolvidas pela poesia combate de José Craveirinha (1922-2003) e Noémia de Sousa (1926-2002), nomes recorrentes para sinalização de inspiração e respeito na poesia na contemporaneidade por serem considerados o pai e mãe dos poetas na fase nacionalista da literatura moçambicana. Estes poetas deram vida a vozes que, pela sinfonia dos tambores, evocavam a liberdade pelas tantas invasões feitas por uma colonização portuguesa e por uma cumplicidade traidora por parte dos moçambicanos; nasce emergencialmente uma fase neo-combate na literatura moçambicana.

Esta fase surge para reivindicar o lugar de uma literatura de protesto estético e ideológico frente aos novos rumos de discussão que a arte vem tomando no mundo e cada vez mais hasteando uma bandeira de humanitarismo que une ativismos políticos, ativismos ambientais, feminismos, negritudes, movimentos LGBTQIA+, antropofagismos contemporâneos,

escatologias, religiões, filosofias, antropologias, psicologias e várias maneiras de se discutir estratégias de sobrevivência diante de uma era apocalíptica orientada pelo caos do existir.

Com base nestas colocações acima, a literatura moçambicana de autoria feminina não pode ser mais lida como uma produção isolada e acanhada como nos tempos das lutas de libertação e da guerra civil, quando as mulheres eram muito mais invisíveis e violadas das mais diversas formas pelos colonizadores e pelo machismo moçambicano. Nesse sentido, a pauta da infância na literatura moçambicana aparece como uma preocupação no que tange a formação intelectual das crianças, as quais precisam entender as novas pautas de batalha de uma país que ainda convive com várias formas de exploração endógenas e exógenas. Buscar um equilíbrio na literatura se torna uma missão urgente:

> Uma literatura equilibrada se desenha com a pluralidade de vozes dos seus escritores. A voz das mulheres não morreu, mesmo esmagada pelo peso das tradições, que encerram os seus doces acordes na solidão das cozinhas. Nem sucumbiu perante a tirania do patriarcado e das suas religiões fanáticas. Ela sobreviveu e se foi afirmando, com escritoras irreverentes, que quebraram o mito ao longo das gerações: foram elas a Clotilde Silva, Noémia de Sousa, Lilia Momplé, Lina Magaia. Novas mulheres foram escrevendo, publicando como gotas de água

> no oceano. O número de escritoras vem crescendo gradualmente, com mais pujança, provando ao mundo que a literatura feita por mulheres é uma linha contínua, essencial, não pode morrer, e nunca se deve calar. (CHIZIANE, 2014, p.11-12, grifos nossos)

O fragmento acima é retirado do prefácio intitulado *O canto do Futuro* feito por Paulina Chiziane ao livro *A voz das minhas entranhas* (2014), de Deusa d'África. Percebemos que a mãe dos escritores contemporâneos nos dá aqui vários subsídios para se pensar sobre uma literatura feita por mulheres e, inevitavelmente, entrega-nos o projeto estético e ideológico que a mesma nomeia como o "canto do futuro": uma literatura desenhada pela pluralidade de vozes; poética da sobrevivência; escrita irreverente; e uma literatura feita pelas novas mulheres. Neste projeto, encontramos a escritora Dércia Sara Feliciana Tinguisse, conhecida na roda das escritoras moçambicanas como Deusa D'África, nasceu em Xai-Xai, província de Gaza, no dia 05 de julho de 1988. É mestre em Contabilidade e Auditoria e, atualmente, é professora na Universidade Pedagógica e na Universidade Politécnica, em Moçambique. É Coordenadora Geral da Associação Cultural Xitende, palestrante, ativista cultural, promotora do direito à leitura e mentora do projeto Círculo de leitores. Atua como colunista do Jornal Correio

da Palavra, da revista portuguesa InComunidade e do Jornal Literário Pirâmide. Escreveu as obras *A Voz das Minhas Entranhas* (poesia), editado pelo Fundac em 2014; *Equidade no Reino Celestial* (romance) e *Ao Encontro da Vida ou da Morte* (poesia), pela Editora das Letras de Angola em 2016.

Deusa d'África é líder do Grupo Xitende, o qual já pode ser considerado com um movimento de poesia de resistência cultural em Moçambique. Este grupo se insere como um dos maiores colaboradores para o entendimento do que é a fase neo-combate na literatura moçambicana. A poesia publicada por este grupo ainda é de difícil acesso no Brasil, o que nos chega é disponibilizado pela própria Deusa d'África, considerada pelos xitendes com a Rainha de Gaza e como madrinha dos poetas novos. Homens e mulheres que compõem este grupo realizam anualmente o Festival de Poesia de Xai-Xai, o qual reúne muitos novos escritores que ainda não possuem tanta visibilidade no país. Vale ressaltar que a atual gestão da AEMO (Associação dos Escritores Moçambicanos) não vem dando a devida importância a produção destes escritores pelo fato de não fazerem parte de um seleto grupo que vive em Maputo. Nesse sentido, a fase neo-combate também tem como objetivo dar visibilidade aos escritores e as escritoras que são segregados e invisibilizados por questões políticas de classe e gênero.

Sobre *Cães à estrada e Poetas ao Morgue*

Recentemente, Deusa d'África publicou o livro de poesias *Cães à estrada e poetas ao morgue (2022)*, uma coletânea que comprova o amadurecimento de um projeto estético e ideológico do feminismo afro-moçambicano na literatura. Esta coletânea de poesias e micronarrativas poéticas funciona como um soco no peito do conservadorismo patriarcal moçambicano. A escritora traz à baila temas como: morte, fome, guerra civil, corrupção, sexo, pornografia, machismo, inconformismo social, militância, infância roubada, ingenuidade induzida, dentre outros que perturbam a mente do público leitor em relação ao caos natural da contemporaneidade:

> A produção lírica desta poeta não é um acalanto que embevece o leitor; também não é uma expressão poética-amorosa que comove os mais sensíveis; tampouco é simplesmente um amontoado de palavras obtusas com pretensão artística. Nada disso: a poesia de Deusa d'África é um golpe de azagaia. Ela dessossega, perturba, rouba a paz, tira-nos a letargia. (RIAMBAU, 2022, p.7)

Concordamos com posicionamento da pesquisadora Vanessa Riambau, quando categoriza a poesia de Deusa como um golpe de azagaia, e nos encorajamos a acrescentar que a mesma faz dos versos combustível para inflamar a

mente de quem recepciona a sua arte. Se há uma pretensão na arte da referida poeta, é colocar em desconforto toda uma hipócrita estabilidade comportada do existir. Na esteira desse pensamento fica a questão de como a infância é pensada em seu novo rebento poético:

> As crianças nas escolas aprendem a realizar trabalhos de pesquisa em pornografia, todos os manuais de consultam que procuram para os seus deveres de casa são pornográficos, os links visitados para pesquisa cibernética são também pornográficos. (D'ÁFRICA, 2022, p.15)

O fragmento acima corresponde ao Prólogo homônimo ao título da coletânea. Fica, então, uma sugestão da escritora em relação a que propósito leva as crianças ao estudo, à investigação, à busca do conhecimento, ao aprimoramento da leitura, ao letramento crítico e literário. Sendo Moçambique um país ainda muito machista, notamos por parte de Deusa, neste prólogo, uma preocupação com a educação primária e secundária das crianças, assim como também a educação doméstica. A pornografia, aberta nas páginas virtuais da internet, tornam-se um vírus que ameaça o estágio da doçura de ser criança: meninos e meninas começam a vida sexual muito cedo, por terem acesso muito precoce ao

entendimento do corpo como um objeto de prática sexual sem sentimento e sem valores.

O violino de Sara

Cortaram os tendões do violino de Sara!

Artistas desta cidade são inoperantes

não trabalham, não comem, mas tocam e cantam,

sobre a canção do violino da Sara

Sara, menina aprumada.

Pai educado comprou o violino.

Pai zeloso matriculou a Sara na escola portuguesa.

Sara não faz unhas em gel pra tocar violino

Sara não usa perfume *Carolina Herrera*

pra se juntar aos tocadores e aprender a tocar

o seu violino

com gente que cheira ao perfume de marca suor.

Sara não penteia seus longos cabelos

que inundam o pente e os móveis de antipatia

pra sorrir com tocadores de violino, gente que

cheira a pobreza.

Cortaram os tendões do violino de Sara!

Artistas são vira-latas

não levam jeito gratuito

nem comprado pra nada.

Não conhecem Drummond

nem versos rasgados de Deusa d'África

porque pai só recebe pra comprar arroz e óleo

quando pode um *smartphone* e Go tv

e não livros que causam tédio.

Mas tocam, violinos que não compram.

Arrastaram o violino de Sara

Tocaram a noite inteira em Magoanine.

Vizinho intolerante tolerou as unhas do tocador.

Vizinho intolerante tolerou a música da *EDM*

na rua sem lua de Magoanine

pelas unhas com sol de tocador.

Toca e toca o violino sem parar

não há tarifa nem licença pra impedir o espetáculo

do violino

porque todos pagam a crescente tarifa da

electricidade lunar

para que o violino toque alumiando a cidade de medo.

Tocaram os tendões

violino sangrou

violino chorou

violino gritou

vizinho tentou acudir chamando a lei e ordem

mas a lei e ordem não tem unhas pra tocar

as unhas não tem esmalte para se exibir em

espetáculos

telefones para chamar a manicura não tem saldo

nem tinta na esferográfica pra anuir a saída do

pessoal ao espetáculo

e parar as ondas do violino que toca sem parar

em Magoanine.

A cidade chorou pela canção adentro.

Os tendões cansaram de tocar e arrebentaram.

Cortaram os tendões do violino de Sara! (D'ÁFRICA, 2022, pp.22-23) (Grifos da autora)

O poema acima traz a menina Sara que vive em bairro periférico chamado Magoanine. O violino representa a ligação da menina com a poesia, com a arte, com a escola, com a vontade de se fazer notar em um território onde prevalece o machismo, a ignorância, a violência, a antipatia, a intolerância, o choro, a lei, a ordem. O refrão *Cortaram os tendões do violino da Sara!* perpassam o

poema como que uma nota destoada que se configura como um desalinhamento musical do instrumento, mas também como uma azagaia afiando as possibilidades de interpretações camufladas nas entrelinhas dos versos. Sara é uma menina aprumada, que possui um pai educado e que a matricula em uma escola portuguesa. Tais informações comprovam o colonialismo que envolve a estória que se canta no poema. O próprio violino já coloniza o verso que se fratura com o corte dos tendões. O canto moçambicano não se alinha às notas clássicas do violino, muito pelo contrário, o corte dos tendões entoa um impacto muito mais próximo ao ritmo xitende em que se insere *os versos rasgados de Deusa d' África*. A educação portuguesa não corrompe a moçambicanidade de Sara, a qual não se alinha ao estereótipo de mulher eurocentrada, como se pode notar por meio do encadeamento dos versos *Sara não faz unhas de gel pra tocar violino/ Sara não usa perfume Carolina Herrera....*, ou seja, Sara não é uma menina economicamente privilegiada.

Ao insistir no corte dos tendões do violino, a poeta mostra que meninas não podem se deixar comprar, ou invadir, ou ser possuídas por uma sociedade que só privilegia artistas vira-latas. Através de Sara, Deusa marca seu território

poético de militância e de humanização frente ao caos desumano em que se insere a sociedade moçambicana. Sara representa a criança pobre de periferia que pode se fazer notar por meio da arte.

> Querida Disney
>
> Princesas pretas têm oiro e tronos
> são belíssimos anjos de se ver em seus reinos
> tem amor humano no peito igual aos outros
> tem vida e roteiro digno de se contemplar
> tem dentes de luz que alumiam a noite
> tem estrelas enormes ao seu olhar angelical
> tem história, sorriso, vida e alma, também.
> No retoque da história carcomida pela censura
> matam reis e os reinados editando a história
> para remover os negros do que os pertence na
> alusão feita
> instigando a pequenada negra a reconhecer as
> princesas de outras cores. (D'ÁFRICA, 2022, p.56)

O poema cima traz o uso da poesia ao exercício da função da literatura infantil, de educar brincando, através da linguagem simples e acessível às crianças, divertir ensinando para que o bem prevaleça e se resignem do

mal. As princesas negras representam um empoderamento feminino de reorganização do mundo para a conviver com várias diversidades. O sorriso é trazido como uma terapia para a cura do mundo através de suas diversificadas cores tais como a vida e a luz, e, o sorriso, como a luz que ilumina o planeta e comprimido da alma humana, e que nos abre as asas para que, através da paz que nos proporciona, possamos exercer o nosso voo, que simboliza a nossa liberdade. A cura do mundo, através do sorriso, da verdade que deve prevalecer a todos os momentos da vida, a conquista de sonhos por via do empenho e trabalho provocam uma leitura de mundo antirracista, democrática e humanizadora.

Considerações nada últimas

O livro *Cães à estrada e Poetas ao Morgue* é um divisor de águas para a produção literária de autoria feminina em Moçambique, principalmente pelo modo com que a voz poética de Deusa d'África trata temas de extrema urgência para o país. Ressaltamos aqui os poemas que tocam no tema da infância, mas vale dizer que a coletânea é realmente conduzida pelo lume da azagaia e pela força inflamável da poesia, ao ponto de nos fazer pensar sobre o caos em que o mundo se encontra. Os poetas declinam ao morgue

e nos levam junto, fazendo crer que a palavra poética humanizadora que canta para o futuro é uma possibilidade emergente de nos reerguer com seres humanizados.

Para quem for ousado e obtiver coragem, fica o convite para dolorosa e perigosa caminhada sob comando da Rainha dos Xitendes.

Sigamos!

Referências

CHIZIANE, Paulina. O canto do futuro. *In:* D'ÁFRICA, Deusa. *A voz das minhas entranhas*. Maputo: Ciedima, 2014.

D'ÁFRICA, Deusa. *Cães à estrada e Poetas ao morgue*. Maputo: Alcance Editores, 2022.

RIAMBAU, Vanessa. Poesia como azagaia: a poética-manifesto de Deusa d'África. *In:* D'ÁFRICA, Deusa. *Cães à estrada e Poetas ao morgue*. Maputo: Alcance Editores, 2022.

Sávio Roberto Fonseca de Freitas

Doutor no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB, Campus I - CCHLA, João Pessoa, na área Literatura e Cultura.

Desenvolveu Estágio de Pós-Doutorado em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa no PPGL-UFPB (2014-2016), no PPGLEV -UFRJ (2018-2019) e no PPGLL-UFAL (2019-2020).

Professor Associado 1 de Literaturas de Língua Portuguesa no Departamento de Letras do CCAE-UFPB (Campus IV-Mamanguape) e do PPGL-UFPB (Campus I-João Pessoa).

Líder do Grupo de Pesquisa MOZA (Moçambique e Africanidades), cadastrado no CNPq e certificado pela UFPB.

ORCID iD: https://orcid.org/0000-0001-7541-3377

E-mail: savioroberto1978@yahoo.com.br

DOI: http://dx.doi.org/10.12957/seminal.2022.71376

RESENHA DE *O ABECEDÁRIO QUE FINGE SER MUDO*, DE ERNESTO MOAMBA. CIDADE DA BEIRA: MOÇAMBIQUE EDITORIAL FUNDZA, 2022

Tania Maria Nunes de Lima Camara

Quando o olhar do leitor se volta para o texto literário, tendo por foco a questão sobre o público a que se destina determinada obra, logo vem à mente o fracionamento do domínio discursivo literário em termos da faixa etária que mais se identificaria com essa obra, rotulando-a com a já esperada adjetivação: infantil, juvenil, adulta. Contudo, entendemos, assim como vários autores e estudiosos do tema, que o texto literário não deve receber rótulos.

Segundo Bartolomeu Campos de Queirós, ao se aceitar o adjetivo “infantil” adjunto ao substantivo “literatura”, estaria implícita a sugestão de tratar-se de uma narrativa de qualidade inferior. Queirós esclarece também que:

> Quando escrevi *O peixe e o pássaro*, a Enriqueta Lisboa disse que a natureza é muito sábia. [...] A natureza, com essa sabedoria dela, nunca fez um rio para adulto e outro para criança. E que não era inteligente fazer uma literatura para adulto e outra para criança. Ou é literatura ou não é literatura. [...] Quando se põe o carimbo "para crianças", quando tem destinatário, a gratuidade da literatura se perde. (QUEIRÓS, 2011, s.p.)

Já em 1981, Nelly Novaes Coelho, em *A literatura infantil: história, teoria, análise: das origens orientais ao Brasil de hoje,* aborda a adoção do rótulo geral "literatura infantil", "para indicar as diferentes modalidades, apenas por uma questão operativa: facilitar a exposição das ideias" (COELHO, 1981, s.p.). E, adiante, defende que

> partindo do dado básico de que é através de sua *consciência cultural* que os seres humanos se desenvolvem e se realizam de maneira integral, é fácil compreendermos a importância do papel que a Literatura pode desempenhar para os *seres em formação*. É ela, dentre as diferentes manifestações da Arte, a que atua de maneira mais profunda e duradoura, no sentido de *dar forma e de divulgar os valores culturais* que dinamizam uma sociedade ou uma civilização. (COELHO, 1981, p. 3)

Ernesto Moamba, escritor moçambicano, referência para a elaboração desta resenha, afirma ser a chamada

Literatura Infantil uma escrita dirigida ao público leitor em geral, independentemente de classificações etárias. A única preocupação, segundo o autor, se dá em relação às escolhas linguísticas, que devem ser acessíveis a todos no intuito de garantir a eficácia da leitura, conduzindo a uma interpretação adequada. Assim, é possível considerar ser a capacidade de desfrutar do aspecto sensível da obra que faz despertar a atenção e provocar o envolvimento de leitores de diferentes idades – crianças, jovens, adultos.

Moamba nasceu em Maputo, capital de Moçambique, em 4 de agosto de 1994. Conhecido como "Filho da África", sua escrita é frequentemente marcada pela dor, pelo desespero e sofrimento que acompanha o continente em que nasceu, e pela desatenção e o esquecimento de grandes e médias potências mundiais em relação aos sérios problemas dos quais seu país é vítima.

Ele é membro fundador da Academia Mundial de Cultura e Literatura, onde ocupa a cadeira 21, cujo Patrono é o poeta catarinense Cruz e Sousa, registrado na literatura brasileira como o mais importante representante do Simbolismo. Filho de pais negros escravizados, ainda em criança foi apadrinhado por um senhor de escravos, o que, de um lado, lhe possibilitou educação formal erudita, e, de outro, não o

livrou do preconceito racial que o acompanhou ao longo de sua vida.

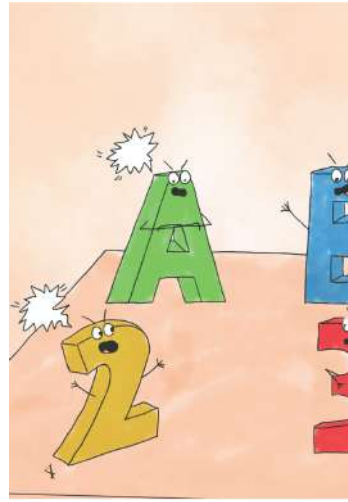
Um elo possível de ser estabelecido entre Cruz e Sousa e Ernesto Moamba encontra-se, efetivamente, no fato de ambos terem sua atenção voltada para os problemas de seus respectivos mundos circundantes. Cruz e Sousa tornou-se um abolicionista atuante, escrevendo poemas e textos em prosa contrários à escravidão. Moamba manifesta o canto de dor e lamento por conta de uma África ainda com locais que praticam o escravagismo.

Além de haver sido condecorado no Brasil pela Organização Mundial dos Defensores dos Direitos Humanos (OMDDH) com os títulos de Embaixador de Paz e Defensor dos Direitos Humanos e Destaque Internacional Cultural e Social, e Título Educacional em 2020, é detentor de vários prêmios por sua produção literária, dentre os quais se encontra o *Global Poet 2022 – Word Poetry Anthen*, concedido pela *World Poetic Meetings*, no estado do Texas, Estados Unidos.

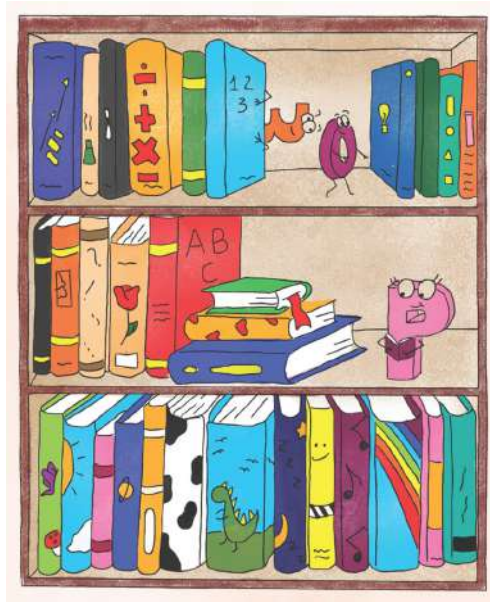
Com obras lançadas e publicadas no Brasil, nos Estados Unidos, na Colômbia, bem como em outros países, Moamba é, por exemplo, membro do Círculo dos Escritores Moçambicanos na Diáspora, com sede em Portugal, presidente do Núcleo Municipal de Maputo da Academia

Internacional da União Cultura – Brasil, presidente e membro fundador do Círculo Acadêmico de Letras e Artes de Moçambique, com sede em Maputo.

Busca-se aqui, então, resenhar uma obra escrita por Moamba e tradicionalmente classificada como literatura infanto-juvenil, não obstante o conteúdo exposto nos parágrafos iniciais: *O abecedário que finge ser mudo*, publicado pela editora Fundza, no Festival do Livro da Kulemba (FLIK), na cidade da Beira, em 2022. O conto foi escrito em 2020, durante a pandemia de Covid, que obrigou à maioria dos habitantes do planeta uma situação de confinamento. Metaforicamente, trata-se de uma fábula por meio da qual o autor traz uma narrativa que expõe a realidade atual não só de Moçambique, mas também do mundo em geral.



A história se passa numa biblioteca pública, onde viviam em paz, como “grandes e inseparáveis amigos”, as letras e os números. Certo dia, ocorreu uma enorme discussão “entre as letras A e B e os números 2 e 3, que eram considerados mais velhos e responsáveis pelos seus grupos”.



A discussão aconteceu por conta dos posicionamentos distintos de um menino e uma menina, irmãos gêmeos, sobre a importância das letras e dos números no mundo. Enquanto o menino “gostava muito de ler e achava que as letras eram a descoberta mais importante da Humanidade”, “a menina gostava muito dos números e dizia que sem eles a Humanidade ainda estaria a viver nas cavernas que

não iam conseguir fazer casas!". Desde então, letras e números passaram a brigar, e, "para pôr fim a esta discussão desnecessária, as letras e os números resolveram organizar um desafio, a fim de provarem em público quem dentre eles era o melhor e mais destacado do mundo".

A sequência da leitura do texto permite ao leitor inferir que o fato de, na parte superior de uma grande estante dessa biblioteca, se encontrarem os "livros científicos, os de matemática e os de engenharia", dava aos números a ideia de sua superioridade, já que "na prateleira do meio havia livros de literatura nacional e estrangeira, romances, livros sobre História e Cultura" e, "na prateleira de baixo, ao alcance das crianças, estavam os livros didáticos e livros infantis de várias espécies, ao gosto daquelas que entrassem na Biblioteca", numa representação visível do escalonamento descendente de importância, atribuída às obras situadas em cada uma das prateleiras.

Foi, então, proposto um desafio público pelas letras e pelos números representantes de cada grupo, a fim de decidir o grupo mais importante para a humanidade; ou seja, uma disputa que, metaforicamente, envolvia, de um lado, as ciências exatas, o aspecto quantitativo, o capital, e, no lado oposto, as ciências humanas, a palavra, a língua como instrumento de interação social.

Segue a narrativa, expondo o silêncio das letras no tocante a participar do desafio, considerado absurdo e sem propósito, principalmente pelas razões absurdas trazidas pelos números, arrogantes e vaidosos, para justificar o silêncio delas. A situação insustentável buscou ser resolvida pelos "móveis e imóveis da biblioteca – estantes, armários, janelas, cadeiras, mesas, portas, candeeiros", que "fartos de todos dias presenciarem as letras do abecedário a serem humilhadas a cada minuto, resolveram convencê-las a participar de uma prova na sala maior da biblioteca". Desse modo, "devido à insistência delicada das mesas, das cadeiras e janelas, que estavam mais próximas, as letras do abecedário aceitaram o convite, apesar de não ser do seu total agrado". Os números foram, então, representados pelo 2, e as letras, pelo A.

Cabe aqui destacar a leitura possível da simbologia trazida pelos representantes de cada um dos conjuntos em disputa. Com relação ao número 2, traz à mente a dualidade, a oposição, como o bem e o mal, ou ainda os dois elementos do movimento dialético, como tese e antítese. Por sua vez, o A é a primeira letra de quase todos os alfabetos do mundo; deriva da letra grega *alpha*, advinda do grego mais antigo *Aleph* e representando, entre os povos antigos, um grande poder místico e características mágicas.

Retomando o texto de Moamba, após a realização de várias etapas do desafio em curso, mantendo-se o empate entre os concorrentes, “tinha chegado a última prova que era um texto para lerem e interpretarem. Foi quando o 2 se deu conta de que não sabia ler, começou a ficar nervoso e com o corpo todo a tremer pois viu que tinha cometido um erro e que aquele era o seu fim”. Apesar das várias justificativas apresentadas pelo referido número para o seu silêncio diante do texto que lhe fora apresentado – letras pequenas, necessidade de óculos –, a verdade era que, apesar “do orgulho e vaidade”, o número em pauta “não sabia ler nem sequer uma simples vogal”.

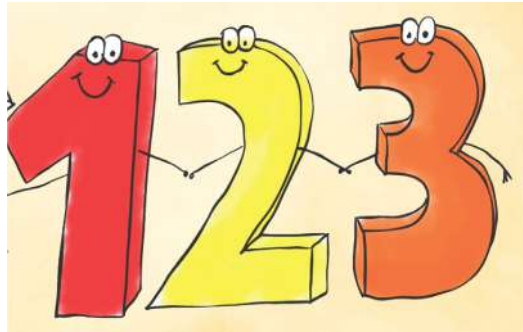
A plateia esperava, então, que o A lesse o texto, uma vez que, pertencendo ao abecedário, encontrava-se pronto para fazer cumprir as tarefas referentes à linguagem verbal. Para surpresa de todos, porém, o A, por ser muito humilde e simpático e haver assistido ao "desespero e arrependimento de seu adversário a escorregar pelos fundos do seu rosto, ficou com pena e decidiu também não ler o texto". Mostrou, desse modo, a toda a plateia e aos próprios números o carinho que sentia por estes, apesar das injúrias sofridas.

A capacidade de ler, característica do conjunto de letras do abecedário, dava a ele a possibilidade de colocar-se no mundo por meio de um diferencial, na medida em que, em termos gerais, a leitura estimula o raciocínio; amplia o vocabulário e o conhecimento sobre diversos assuntos; aprimora a capacidade interpretativa; desenvolve a criatividade, o senso crítico, a interação social. No tocante, especificamente, à aproximação e ao envolvimento com o texto literário, ao lado de este ser capaz de tocar emocionalmente o leitor, auxilia o desenvolvimento da consciência cidadã, do pensamento crítico acerca de questões éticas, políticas, sociais e ideológicas. Considerando-se, pois, o universo positivo que o saber ler proporciona, bem como a postura de silêncio assumida

pela letra A, é fácil perceber, no texto de Moamba, o investimento do abecedário na igualdade entre os seres, o que, por sua vez, conduz à busca do equilíbrio social.

Em função de sua própria representação simbólica, certamente tais fatores influenciaram diretamente as reflexões do número 2, que, primeiramente, sozinho em seu canto e, depois, procurado pelos companheiros, confessou a estes saber "muito bem que a letra A do abecedário lia tudo, melhor que ninguém" e que ela "havia simulado aquilo para mostrar–lhe que no fundo eram todos iguais e que ele e os amigos estavam redondamente enganados ao pensar que eram superiores a todos".

Concluindo a narrativa, o autor registra que "a partir deste dia, os números e as letras do abecedário viveram felizes, voltaram a ser amigos inseparáveis e mais próximos do que nunca porque agora sabiam que a amizade de ambos era mais importante que tudo na sua vida". Fecha, pois, o texto mostrando que a união interna fortalece o conjunto e que, ao contrário, a divisão e o esfacelamento internos facilitam a intromissão de forças externas, que certamente conduzirá o grupo à perda de liberdade e à impossibilidade de ações adequadas aos interesses desse grupo.



Voltando-se ao início deste texto, quando se propõe a classificação do conto *O abecedário que finge ser mudo* como literária, sem qualquer adjetivação determinante, estima-se, com base no exposto, haver sido comprovado tal propósito. O conto ora em estudo comprova que diversos são os níveis de leitura possíveis e que, quanto mais profundo for o "mergulho" que o leitor realiza no texto, mais densa será a produção de sentido, advinda não só da faixa etária como também da maturidade leitora daquele que se encontra em contato com o texto.

Ao lado do verbal, a ilustração de Ariana Kom, com seu traço simples, agrada à criança, pela identificação que esta encontra entre os desenhos que produz e aqueles trazidos pela artista, do mesmo modo que agrada também ao jovem e ao adulto, pela viagem em seus respectivos túneis do tempo que aqueles possibilitam, permitindo a cada uma dessas faixas etárias revisitar, ainda que por meio da memória, representações não verbais de mundo, produzidas na infância.

Sem dúvida, o conto *O abecedário que finge ser mudo,* de Ernesto Moamba, diverte, encanta e provoca reflexões em relação não só à realidade de Moçambique, mas ao mundo em que se vive. Vale a pena conhecer e divulgar.

Referências

COELHO, Nelly Novaes. *A literatura infantil*: história, teoria, análise: das origens orientais ao Brasil de hoje. São Paulo: Quíron; Brasília: INL, 1981.

PAIOL LITERÁRIO. Bartolomeu Campos de Queirós. *Jornal Rascunho*. Curitiba, n. 135, jul., 2011. Disponível em: https://rascunho.com.br/noticias/bartolomeu-campos-de-queiros/. Acesso em: 20 set. 2022.

Tania Maria Nunes de Lima Camara

Doutora em Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2005

Professor da Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Pesquisadora do Grupo de Pesquisa, Diretório de Grupos do CNPq, "EnLIJ – Encontros com a Literatura Infantil/Juvenil: ficção, teorias e práticas".

Lattes: http://lattes.cnpq.br/0404290206593556.

ORCID iD: https://orcid.org/0000-0003-0976-9361.

DOI: http://dx.doi.org/10.12957/seminal.2022.71374

ENTREVISTA COM ERNESTO MOAMBA

Flavio García

Ernesto Moamba nasceu em 4 de agosto de 1994 na Cidade de Maputo, capital de Moçambique. Sua obra vem sendo publicada em diferentes media, tanto em seu país, quanto no estrangeiro. Moamba é membro fundador da Academia Mundial de Cultura e Literatura (AMCL), ocupando a Cadeira 21, cujo patrono é Cruz e Souza, e membro fundador e presidente do Círculo Acadêmico de Letras e Artes de Moçambique (Sede – Cidade de Maputo). Tem sido agraciado com premiações em vários em concursos pelo mundo afora. No universo da literatura infantojuvenil, publicou *A Rainha Jendai* (2021) e *O abecedário que finge ser mudo* (2022).

P.: Como Ernesto Moamba, na condição de escritor, definiria o que seja a literatura infantil?

R.: Para mim não existe uma definição exacta sobre Literatura Infantil... isto é, cada escritor desenrola de acordo com os objetivos de sua escrita e do seu alcance. Mas já que me foi colocada a questão, posso dar uma resposta que considero aproximada. Penso que a Literatura Infantil, mais do que um gênero que se considera para pequenos, é uma escrita dirigida ao público em geral, seja de adultos ou crianças, mas que seja construída de elementos linguísticos acessíveis a todos os seres humanos quando se trata de leitura e interpretação.

P.: Na visão de Ernesto Moamba, a que público leitor se destina a literatura infantil?

R.: Está Literatura em especial destina-se exclusivamente a todos os leitores independentemente da idade, embora haja declínio para os menores devido à sua simplicidade na criação. É isto que toda gente ligada às Letras devia pensar. Acho que é hora de fazer-se ruptura deste conceito.

P.: Para que público leitor Ernesto Moamba escreve?

R.: Sempre acreditei que a minha escrita fosse para todos os leitores sem exceção. E ainda estou convencido deste

princípio. Esta questão depende muito das ferramentas linguísticas que cada autor adopta. No meu caso, considero que toda a minha produção é acessível para todos partindo da própria simplicidade dos textos contidos em meus livros. Nunca me interessei em vocábulos ou verbos desconhecidos até um certo nível, mas sim em produzir textos que sejam produto do meu pensamento ou reflexão... Diria, em forma de provocação, que escrevo para as nossas mães nos mercados, nossos pais nas machambas e nossas crianças nas ruas, porque a minha escrita é a voz do povo africano, da mãe África esquecida.

P.: Na opinião do escritor Ernesto Moamba, a literatura infantil tem compromissos com o ensino, pensando-se a instituição da escola como seu lugar?

R.: Obviamente… Acredito numa Educação acompanhada de livros. Só para ver: Brasil e Portugal têm um projecto que muito admiro e morro de ciúmes, que é o Plano Nacional de Leitura. Que seria uma boa estratégia para se implementar nas Escolas ao nível de Moçambique para curar a nossa gente da doença de falta de leitura e de gosto pelo livro. E digo mais, a que se apostar na inserção e educação dos nossos filhos na base dos livros produzidos pelos escritores locais.

P.: E, tendo ou não compromissos com o ensino, Ernesto Moamba considera que a literatura infantil intervém na Educação, em sentido amplo, envolvendo seja a escola, seja mesmo a família?

R.: Seria injusto caso não apoiasse a ideia de se envolver a literatura nos centros educacionais. É sabido que para além da escola existe um instituto importante na formação dos leitores – a família. E aproveitava o momento para convidar os pais a fazer uma reflexão profunda sobre a questão de incentivar as crianças a gostar dos livros a partir de casa, e não só, também ao governo para ajudar os escritores na formação do público leitor por meio de um plano de leitura.

P.: Parece estar assente que Angelina Neves seja a matriarca da literatura infantil em Moçambique. Ernesto Moamba comunga dessa aceitação?

R.: Sim, não duvido que seja. A Angelina Neves é uma das escritoras em vida que ainda dá luz a literatura infantil em Moçambique. Tivemos ainda a Fátima Langa (a avozinha) que Deus a tenha. Mas esta última que também fez muito pela Literatura Infantil parece estar em esquecimento, infelizmente. São duas mulheres que considero pilares deste gênero, que por sorte fazem parte da minha vida como escritor.

P.: A obra de Angelina Neves, sem demérito de valor, em sentido amplo, tem pouca literariedade, prestando-se mais, ao que se percebe, ao ensino. Como Ernesto Moamba vê essa questão?

R.: Não sou a pessoa certa para discutir questões técnicas ligadas às construções da literatura. Mas acredito que cada autor produz um texto com certo objectivo a alcançar. E é necessário que haja diferença para que se note a diversidade neste ramo.

P.: O seu livro *O abecedário que finge ser mudo* apresenta um excelente cuidado gráfico-editorial, a despertar, na condição de objeto-livro, demasiado prazer. Contudo, de certa forma, a história nele contada se aproxima muito de algumas das histórias dos livros da Angelina Neves. Ernesto Moamba diria que seu livro, igualmente aos de Angelina Neves, presta-se especialmente à educação, ao ensino?

R.: Vou basear somente no meu projecto O *abecedário que finge ser mudo*. Uma narrativa que considero completamente envolvente, que ao ler, faz-nos preambular pelo passado, presente e que vai ao encontro do futuro para nos conduzir às inúmeras divergências que a nossa sociedade nos reflete no meio em que

habitamos. Como autor digo que é um livro necessário e importante para se ler nos momentos actuais.

P.: Ernesto Moamba acredita que esse viés percetível em sua obra e na de Angelina Neves seja o caminho da literatura infantil moçambicana?

R.: Todo escritor escreve com objectivo de fazer conhecer a dimensão da sua escrita. O resto fica na responsabilidade de quem nos lê. Em particular não escrevo para mim, mas sim para os leitores. Por isso quem tem autonomia de nos classificar são eles e mais nenhum.

P.: Quais os projetos do escritor Ernesto Moamba a partir de *O abecedário que finge ser mudo*?

R.: Já estou a dar continuidade ao processo de apresentação dos livros às Escolas Primárias e Secundárias distribuídas no nosso belo Moçambique. Faço este projecto de forma diferente, uma vez que muitos autores limitam-se em trabalhar na cidade. Em particular estou a levar a minha Literatura às zonas mais recônditas, nos campos e nos distritos. Que são pontos que a comunidade não tem acesso direito ao livro, muito menos às bibliotecas para lerem. Então, este é um dos meus objectivos com este e outros livros infantis produzidos por mim.

P.: Ernesto Moamba vê que haja políticas, com financiamento público ou privado, de publicação de livros para crianças em Moçambique?

R.: Que questão mais interessante. Ficaria muito mais feliz se recebesse de uma instituição local.

A literatura em Moçambique não tem nenhum suporte, confesso. São poucas casas culturais que se identificam com as Letras. Os autores locais estão em meio às dificuldades referentes às publicações dos seus originais.

Esperamos que haja mais iniciativas iguais porque agora estão no silêncio.

P.: Na opinião de Ernesto Moamba, em que estágio se encontra, neste momento (2022), passados quase 50 anos da independência (1975), a literatura em Moçambique e, em especial, a literatura infantil?

R.: Considero que a literatura infantil moçambicana ainda é um gênero pouco explorado e que carece de ferramentas para sua escultura como deve ser. E não gostava de falar da "Independência" porque isto para mim ainda não se fez sentir. São várias questões por se discutir. Mas, apesar desse deserto, os poucos escritores pioneiros estão a fazer alguma coisa. Isso é importante!

P.: O que Ernesto Moamba diria a outros novos escritores?

R.: Que para alcançar vossos objetivos dependam somente da vossa entrega e determinação. Nunca confiar aos terceiros, enfim.

Não existem impossíveis para ser escritor. É questão de trabalhar com foco.

P.: Haveria algo que Ernesto Moamba gostava de dizer aos escritores mais velhos?

R.: Queria apelar sinceramente aos nossos embondeiros da literatura moçambicana em especial para olharem os novos escritores como sementes do amanhã e não como seus inimigos. A literatura é feita de gente e palavras e não armas de ódio e inveja. Se queremos ver a nossa Literatura no auge, devemos estar unidos e trabalhar como formigueiros, sem exceção.

P.: Por fim, emoldurando a conversa no cenário mais amplo da CPLP, como Ernesto Moamba vê o mercado editorial nos demais países que a compõem, em diálogo entre si, para além de Moçambique?

R.: Não sei se é por ser escritor moçambicano com oportunidades de ser editado no exterior. Mas olhando para a realidade do nosso país, digo com todas as palavras que os países da CPLP estão em progresso. É

certo que nem todos estão satisfeitos, mas o trabalho é árduo.

P.: O que Ernesto Moamba gostaria de externar que não lhe tenha sido perguntado?

R.: Primeiro agradecer a curadoria pela oportunidade e convite. Dizer que nem sempre temos a aceitação de divulgar o trabalho além das fronteiras.

Para os que apreciam a minha escrita, os livros estão disponíveis nas lojas online de Amazon.

E, por fim, agradeço a Deus pela sabedoria, a minha Editora Fundza (Beira, Moçambique) pela edição especial e a todos os leitores pelo apoio na minha carreira. Obrigado!

Flavio García

Pós-Doutor pela Universidade de Lisboa (ULisboa, 2022), pela Universidade de Coimbra (UCoimbra, 2016), pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS, 2012), pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ, 2008).

Professor titular da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

Bolsista PROCIÊNCIA (UERJ/FAPERJ – Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro).

Líder do grupo de pesquisa "Nós do Insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica", certificado pela UERJ junto ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

E-mail: flavgarc@gmail.com.

Lattes: http://lattes.cnpq.br/4242057381476599.

ORCID iD: https://orcid.org/0000-0003-0761-8092.