

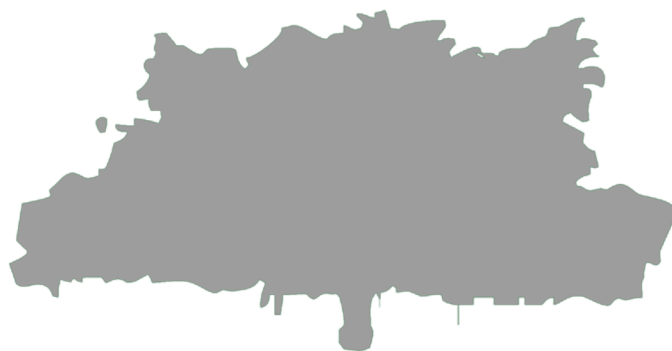
MULEMBA

Revista Científica - ISSN: 2176-381X



24
VOLUME 13
2021

Revista do Setor de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da UFRJ
Rio de Janeiro: UFRJ, vol. 13, n. 24, ano 2021. Semestral(janeiro-junho), 240 p.
ISSN: 2176-381X



MULEMBA



Revista Mulemba

Periodicidade: semestral **Tipo:** temática

Conselho Editorial:

Ana Paula Tavares (Universidade de Lisboa), Ana Mafalda Leite (Univ. Lisboa), Benjamin Abdala Júnior (USP), Carmen Lucia Tindó Secco (UFRJ), Conceição Lima (São Tomé e Príncipe), Edna Maria dos Santos (UERJ), Elena Brugioni (Unicamp), Elisalva Madruga (UFPPB), Filomena Malva (My Angola), Francisco Noa (UEM), Glória Brito (CLEPUL), Inocência Mata (Univ. Lisboa), Jane Tutikian (UFRS), Júlio Machado (UFF), Laura Cavalcante Padilha (UFF), Livia Apa (Univ. Nápoles), Lourenço do Rosário (A Politécnica, Moçambique), Jorge Vicente Valentim (UFSCAR), José Octavio Van-Dúnem (Univ. Agostinho Neto, Angola), Margarida Calafate Ribeiro (Univ. Coimbra), Maria Geralda de Miranda (UNISUAM), Maria Nazareth Soares Fonseca (PUC/MG), Maria Odete Semedo (Guiné-Bissau), Mário César Lugarinho (USP), Maximiliano Torres (UERJ), Nazir Ahmed Can (UFRJ), Paula Tavares (Angola), Pires Laranjeira (Univ. Coimbra), Renata Flavia da Silva (UFF), Rita Chaves (USP), Silvio Renato Jorge (UFF), Simone Caputo Gomes (USP), Tania Macêdo (USP), Vanessa Ribeiro Teixeira (UFRJ), Vânia Chaves (Univ. Lisboa), Vera Duarte (Cabo Verde).

Editores Executivos:

Carmen Lucia Tindó Secco - UFRJ (*campus* Fundão)
Nazir Ahmed Can - UFRJ (*campus* Fundão)
Vanessa Ribeiro Teixeira - UFRJ (*campus* Fundão)

Editores Responsáveis:

Dra. Carmen Lucia Tindó Secco - UFRJ (*campus* Fundão)
Dr. Nazir Ahmed Can - UFRJ (*campus* Fundão)
Dra. Fernanda Antunes Gomes da Costa - UFRJ (*campus* Macaé)
Dra. Maria Geralda de Miranda - UNISUAM
Dra. Vanessa Ribeiro Teixeira - UFRJ (*campus* Fundão)
Dr. Guilherme de Sousa Bezerra Gonçalves - Colégio Pedro II - CP II
Dr. Marlon Augusto Barbosa - UFRJ



Revista Mulemba

Periodicidade: semestral **Tipo:** temática

Organizadores da Mulemba volume 13, nº. 24:

Profª. Dra. Carmen Lucia Tindó Secco (Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, *campus* Fundão, CNPq, FAPERJ, Brasil)

Prof. Me. Lucílio Manjate (Universidade Eduardo Mondlane - UEM, Moçambique)

Profª. Dra. Renata Flávia da Silva (Universidade Federal Fluminense - UFF, Brasil)

Profª. Dra. Roberta Guimarães Franco Faria de Assis (Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Brasil)

Prof. Dr. Guilherme de Sousa Bezerra Gonçalves (Colégio Pedro II- CPII, Brasil)



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

REITORA

Dra. Denise Pires de Carvalho

VICE-REITOR

Dr. Carlos Frederico Leão Rocha

FACULDADE DE LETRAS

Diretora

Dra. Sônia Cristina Reis

Diretor Adjunto de Ensino de Graduação:

Dr. Humberto Soares da Silva

PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA

Coordenadora da Pós-Graduação:

Profa. Dra. Aniela Improta França

Vice-coordenadora da Pós-Graduação:

Profa. Dra. Ana Regina Calindro

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS VERNÁCULAS

Coordenadora

Dra. Maria Eugenia Lammoglia Duarte

Substituta Eventual

Dra. Eliete Figueira Batista da Silveira

DEPARTAMENTO DE LETRAS VERNÁCULAS

Chefe do Departamento

Dra. Ana Paula Victoriano Belchor

Substituta Eventual

Dra. Beatriz Protti Christino

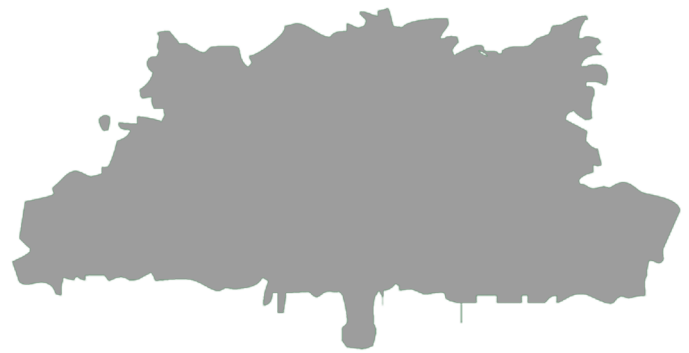
SETOR DE LITERATURAS AFRICANAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

Supervisora

Dra. Vanessa Ribeiro Teixeira



Correspondência:	Dados para catalogação:
<p>Revista Mulemba Setor de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa Departamento de Letras Vernáculas - Faculdade de Letras - UFRJ Av. Horácio Macedo, 2151 - Cidade Universitária - Ilha do Fundão CEP: 21941-590 - Rio de Janeiro, RJ Email: revistamulemba@letras.ufrj.br</p> <p>Design e Diagramação Rafael Laplace Agoobook Endereço eletrônico: http://agoodigital.com</p> <p>A Revista Mulemba é uma revista semestral, disponibilizada exclusivamente em meio eletrônico, podendo ser acessada pela URL: http://www.portaldeperiodicos.letras.ufrj.br/index.php/mulemba</p>	<p>Mulemba - Revista do Setor de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da UFRJ. Rio de Janeiro: UFRJ, vol. 13, nº 24, jan-jun de 2021. Semestral, p.240 Disponível em: http://www.portaldeperiodicos.letras.ufrj.br/index.php/mulemba Periódicos. 1. Literaturas Africanas de Língua Portuguesa: Divulgação da Cultura e das Letras Africanas; Debate Crítico e Democrático ISSN 2176-381X</p>



MULEMBA



Mulemba

Volume 13 | Número 24 | jan.-jun. 2021

SUMÁRIO

Apresentação

11 A Infância e as Literaturas Infantil e Infanto-Juvenil em Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa: Diálogos

*Carmen Lucia Tindó Secco; Lucílio Orlando Manjate; Renata Flávia da Silva;
Roberta Guimarães Franco F. de Assis; Guilherme de Sousa Bezerra Gonçalves*

Dossiê

18 Uma Alegoria à Pragmática da Comunicação Literária em *O Coelho que Fugiu da História*, de Rogério Manjate

Lucílio Orlando Manjate

29 A Categoria Espaço e os Sentidos de Infância nos Contos *O Gala-Gala Cantor*, de Luís Carlos Patraquim, e “Machalatana, O Pastor Criativo”, de Calane da Silva

Albino Vitorino Macuácuá

42 Sentidos da Guerra na Literatura Infantil Angolana – Um Diálogo entre José Luandino Vieira e Ondjaki

Marco Castilho Felício

57 Estórias do Boi Blimundo, de Cabo Verde: Liberdade e Diversidade

Norma Sueli Rosa Lima

73 A Adivinha em Chiwutee: Estruturas, Usos e Sentidos

Elídio Nhamona; Chapar Madeira

83 Algumas Considerações sobre a Poesia Infantil de Pedro Pereira Lopes

Pablo Lemos Berned; Demétrio Alves Paz

98 *Tomé Bombom*: Um Livro para Crianças e Outros Curiosos

Izabel Cristina Oliveira Martins

107 Uma Leitura de *A Árvore dos Gingongos*, de Maria Celestina Fernandes

Edna Maria de Lopes Bueno

115 *A Lua de N’weti*: O Imaginário Infantil de Sónia Sultuane

Sávio Roberto Fonseca de Freitas



127 Comandante Hussi, o mais Jovem Rebelde da Guiné, Reportagem de Jorge Araújo: Diálogo entre Literatura e Jornalismo

Avani Souza Silva

147 A Rainha Ginga, da História à Literatura

Bruno Mariano Horemans; Mário César Lugarinho

162 Linguagens Literárias d'Áfricas em Diáspora: Viagens e Travessias Infantes

Maria Anória de Jesus Oliveira; Tânia M. de Lima

185 Uma Incursão pela Poesia para Infância em Moçambique

Eliane Santana Dias Debus

Depoimentos

200 A Literatura Infanto-Juvenil na Obra da Escritora Santomense Olinda Beja

Olinda Beja

219 A Caçada Real: sua Gênese

Zetho Cunha Gonçalves

Entrevista

230 A Literatura Infantil e Infanto-Juvenil de Amélia Dalomba

Amélia Dalomba



APRESENTAÇÃO

A INFÂNCIA E AS LITERATURAS INFANTIL E INFANTO-JUVENIL EM PAÍSES AFRICANOS DE LÍNGUA OFICIAL PORTUGUESA: DIÁLOGOS

*CHILDHOOD AND CHILDREN'S AND YOUTH LITERATURES IN
PORTUGUESE-SPEAKING AFRICAN COUNTRIES: DIALOGUES*

*LA INFANCIA Y LAS LITERATURA INFANTIL E INFANTO-JUVENIL EN
PAÍSES AFRICANOS DE LENGUA OFICIAL PORTUGUESA: DIÁLOGOS*

Organizadores:

Carmen Tindó Secco¹ - Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ , FAPERJ, CNPq

Lucílio Manjate - Universidade Eduardo Mondlane - UEM (Moçambique)

Renata Flávia da Silva- Universidade Federal Fluminense - UFF

Roberta Guimarães Franco F. de Assis-Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG

Guilherme de Sousa Bezerra Gonçalves - Colégio Pedro II

Dedicatória

Ao poeta **Calane da Silva** e à professora **Rosilda Alves Bezerra**, dois grandes mestres de saberes, estórias e poesia. *In memoriam*.

A palavra não morre, apenas o corpo que a canaliza. Só este desaparece no pó do mundo. A palavra vitoriosa sobrevive ao corpo. Resplandecente de energia continua no âmago do Ser imortal.

(SILVA, Raul Calane da. *Gotas de sol: a manifestação da palavra*. Maputo: Alcance, 2015, p. 74)

1 A participação no presente número, como coorganizadora e coautora, contou com o apoio do programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas- PPGLEV, da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ – Programa Cientista do Nosso Estado, processo nº E-26/202.555/2019) e do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq – Bolsa de Produtividade em Pesquisa, Pesquisador 1, nível B1, processo nº 302243/2019-4) .



Com a palavra a infância!

Era uma vez uma menina que pediu ao pai que fosse apanhar a lua para ela. O pai meteu-se num barco e remou para longe. Quando chegou à dobra do horizonte pôs-se em bicos de sonhos para alcançar as alturas. (...)

Quando ele puxou para arrancar aquele fruto do céu se escutou um rebentamundo. (...)

Chegado a este ponto, o pai perdeu voz e se calou. A história tinha perdido fio e meada dentro da sua cabeça. (...)

A menina voltou para atrás, pegou na mão do pai e o conduziu de rumo a casa. (...)

— *Viu, pai? Eu acabei a sua história!*

E os dois, iluminados, se extinguíram no quarto de onde nunca haviam saído.

Mia Couto

Os trechos destacados acima foram extraídos de *A menina sem palavra*, do escritor moçambicano Mia Couto. Sem palavra, durante muito tempo, foi também a condição imposta à infância, quer no continente africano quer em diferentes espaços do globo. A infância, tal qual a concebemos hoje, nem sempre foi a mesma; ela, enquanto conceito, também cresceu, amadureceu e expandiu sua rede de relações. Da infância europeia e burguesa, descrita por Ariés, aos nativos digitais do mundo globalizado contemporâneo, passando pela ambiguidade de uma igualdade diferencial da infância colonial, uma de suas relações mais consolidadas é com o tempo. Projeção de um vir a ser prometido, carrega consigo a força de um passado que a torna reconhecível e governável. Estreitando nosso horizonte para nos atermos às relações estabelecidas entre infância e estudos literários africanos, podemos observar, ao expandir as palavras da professora Tânia Macedo para outros espaços literários africanos além do angolano, que

[...] talvez poucas personagens possam exemplificar as transformações pelas quais passou o país e a literatura de Angola nos últimos cinquenta anos como as infantis, na medida em que várias denominações que elas recebem são o indício dessas modificações, assim como a sua configuração, que indica novas formas de narrar. [...] Nesse sentido, acompanhar-lhes as mudanças, seja de perfil, seja na sua nomeação, ao longo desse período que é, sem dúvida, de consolidação do sistema literário do país, faculta-nos flagrar, além das mudanças literárias, as profundas modificações ocorridas naquela sociedade. (MACÊDO, 2007, p. 358)

O infante nas sociedades tradicionais africanas, representado em uma gama de narrativas orais passadas de geração a geração, aprendia com os mais velhos e só depois de amadurecido e provado nos rituais, recebia o direito de falar. Com a efetiva ocupação dos territórios africanos pelos portugueses, esta infância se bifurca em fronteiras bem marcadas no mato ou no asfalto da cidade colonial, como os moços que ouviam atentamente o “mestre” Tamoda, de Xitu, ou Ricardo, de Luandino. A infância branca,

estágio de perpetuação das estruturas de dominação, é distanciada da infância negra, das crianças nuas nas senzalas, do precoce trabalho forçado, das crianças sem escola e sem perspectiva de aprendizado que lhes dê vez e voz. Vozes emudecidas pela senilidade de um mundo conservadoramente colonial, retratado em prosa e verso. As primeiras palavras, ainda tímidas, a serem ditas por essa infância calada, representada em textos destinados a adultos, são ouvidas em meio a palavras de ordem, de promessas de liberdade e compromissos ideológicos, são as vozes dos pequenos pioneiros, dos pequenos homens novos das futuras pátrias, como o jovem Ngunga, de Pepetela.

Pátrias estas que, uma vez libertas, reconhecem as transformações sociais sofridas ao longo de séculos de dominação e procuram desenvolver uma literatura destinada a esta infância promissora. Os infantes, até então retratados em textos que não os tinham como leitores-modelo, ganham, através de recolhas de narrativas orais, poemas, cantigas e pequenas histórias ilustradas, novos modelos e símbolos, novas, com algumas nem tão novas assim, palavras de ordem. Produções como a Coleção Acácia Rubra, da União dos Escritores Angolanos, destacam-se num cenário inaugural da literatura infanto-juvenil africana em língua portuguesa, cenário marcado pela permanência sombria das guerras civis e pela consonância de vozes que ecoam projetos políticos “pensados” pelos “pais” das nações recém-libertas.

Passadas quase cinco décadas do surgimento de tais obras destinadas ao público infantil, o horizonte se expande em múltiplas paisagens e variadas experiências textuais. As vozes de autores nascidos após as independências somam-se às vozes daqueles que, remando para longe, assim como o pai da história de Mia Couto, citado aqui em epígrafe, embarcados em uma tradição exógena, aproximaram as literaturas africanas em língua portuguesa das crianças, brancas e negras, do mundo inteiro.

Este número da revista *Mulemba* apresenta o dossiê “A Infância e as Literaturas Infantil e Infanto-Juvenil em países africanos de língua oficial portuguesa: diálogos”, composto de artigos, depoimentos e uma entrevista que propõem desdobrar, de modo crítico e por meio de teorias e perspectivas diversas, tanto narrativas quanto textos poéticos voltados ao universo infantil no escopo das Literaturas Africanas em Língua Portuguesa. Cabe destacar, desde já, as potencialidades do tema que, um pouco à maneira da imaginação criadora e sem estigmas dos nossos primeiros anos, recebe a literatura dedicada à formação de leitores infanto-juvenis, bem como possibilita a investigação de textos que, em suas estratégias constitutivas e imagéticas, apreendem a criança como imagem e eixo estruturante de contos, romances e poemas.

Este itinerário se inicia com o ensaio de Lucílio Manjate, “Uma alegoria à pragmática da comunicação literária em *O coelho que fugiu da história*, de Rogério Manjate”, em que o crítico assinala a existência de um imbricado e metaficcional tecido a costurar, com delicadeza, as fábulas do coelho, cujos ensinamentos, em grande parte, se atêm ao incentivo pelo gosto

da leitura. Albino Macuácuá, no artigo a seguir, “A categoria espaço e os sentidos de infância nos contos *O gala-gala cantor*, de Luis Carlos Patraquim, e ‘Machalatana, o pastor criativo’, de Calane da Silva”, põe em relevo, por intermédio da leitura dos espaços suburbanos e rurais moçambicanos, a multiplicidade de experiências infantis, comumente associadas à ideia da brincadeira, mas não raramente vinculadas ao trabalho. Na sequência, o artigo de Marco Felício, “Sentidos da guerra na literatura infantil angolana – um diálogo entre José Luandino Vieira e Ondjaki”, apoia-se na crítica pós-colonial para considerar, nas quatro narrativas a que seu estudo se dedica, o papel político subjacente ao protagonismo das personagens infantis. Já Norma Lima, ao cotejar diferentes adaptações para um tradicional conto oral da literatura caboverdiana, o do Boi Blimundo, focaliza sua abordagem na diversidade étnica e na liberdade, enfatizando, em “Estórias de Boi Blimundo, de Cabo Verde: liberdade e diversidade”, que muitas das questões e temáticas suscitadas em textos infantis e juvenis podem ser recepcionadas em tempos, lugares e idades diferentes.

O quinto ensaio, “A Adivinha em Chiwutee: Estruturas, Usos e Sentidos”, de Elídio Nhamona e Chapar Madeira, parte da descrição de doze adivinhas da sociedade moçambicana Wutee para acentuar os sentidos de partilha comunitária de um gênero discursivo ameaçado pelos avanços tecnológicos.

A seguir, é a vez de “Algumas considerações sobre a poesia infantil de Pedro Pereira Lopes”, artigo de Pablo Berned e Demétrio Paz, autores que recomendam um olhar ensaístico para os recursos sonoros e gráficos da poesia, visando ao estímulo da imaginação das crianças.

Izabel Cristina Martins, em “*Tomé Bombom*: um livro para crianças e outros curiosos”, sugere a leitura da obra da santomense Olinda Beja a partir da dizibilidade da criança, agente do próprio contar. Edna Bueno, por sua vez, em “Uma leitura de *A árvore dos Gingongos*, de Maria Celestina Fernandes”, relaciona a narrativa à apresentação aos leitores das tradições dos quimbundos de Angola, de forma a evidenciar a relevância da preservação de mitos originais como um dos fatores de afirmação identitária angolana.

A poesia assume lugar de destaque no artigo de Sávio Freitas que analisa, em “*A lua de N’weti*: o imaginário infantil de Sónia Sultuane”, crenças tradicionais e a experiência no feminino sob a perspectiva de uma menina moçambicana. Avani Silva, focalizando o contexto de guerra da Guiné-Bissau, discute as relações de retroalimentação existentes entre o jornalismo literário e a própria literatura no ensaio seguinte, intitulado “*Comandante Hussi*, o mais jovem rebelde da Guiné, reportagem de Jorge Araújo: diálogo entre literatura e jornalismo”.

O artigo “A rainha Ginga, da história à literatura”, de Bruno Horemans e Mário Lugarinho, realiza um estudo comparativo de obras do angolano José Eduardo Agualusa e da estadunidense Patricia McKissack em face do diálogo entre o texto literário e referenciais históricos. No prosseguimento, o ensaio “Linguagens Literárias d’Áfricas em Diáspora: Viagens e Travessias Infantes”, de Maria Anória Oliveira e Tânia Lima, segue o percurso crítico de uma

“viagem-reflexão”, problematizando preconceitos étnico-raciais e pontuando, também, como determinadas mudanças sócio-políticas e culturais propiciaram o protagonismo de personagens negras nas literaturas africanas e afro-brasileiras.

O último ensaio, “Uma incursão pela poesia para infância em Moçambique”, de Eliane Debus, demarca um visível crescimento da produção de textos comprometidos com a formação de novos leitores na última década.

Dentre os depoimentos, figuram o da santomense Olinda Beja, intitulado “A Literatura Infanto-Juvenil na Obra da Escritora Santomense Olinda Beja”, em movimento de revisitação à sua história e ao início de suas experiências na literatura para crianças, e o de Zetho Gonçalves, “*A Caçada Real: sua Gênese*”, em que o autor poeticamente relata suas incursões na adaptação dramática de uma fábula de La Fontaine e as dissensões originadas desse experimento. Encerrando o dossiê, soma-se a entrevista com a escritora angolana Amélia Dalomba, da qual brotam significativos questionamentos e ponderações acerca dos temas, ilustrações e motivos de suas obras para o público infantil e infanto-juvenil.

Além dos autores contemplados nos artigos do dossiê, nos depoimentos e na entrevista, há muitos outros escritores de Angola, Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe com obras infantis e infanto-juvenis importantíssimas, assim como organizadores de recolhas de contos tradicionais desses países, cuja leitura recomendamos. Entre eles lembramos: a) de Angola: Luandino Vieira, Arnaldo Santos, Uanhenga Xitu, Pepetela (*As Aventuras de Ngunga, A Montanha da Água Lilás*), Manuel Rui, Dario de Melo, Gabriela Antunes, Maria Eugénia Neto, Maria de Jesus Haller, Óscar Ribas, Maria Celestina Fernandes, Fernando Costa Andrade, Jorge Macedo, Cremilda Lima, Amélia Dalomba, Marta Santos, Ondjaki, José Eduardo Agualusa, Zetho Gonçalves, João Melo, John Bella, Kanguimbu Ananaz, Octaviano Correia, Mico-Douce, Baya dia Puku, Paula Russo, João Miranda, Vicente Netto, Henrique Novais Pessoa, Cássia do Carmo, entre outros; b) de Moçambique: Ungulani Ba Ka Khosa, Mía Couto, Rogério Manjate, Hélder Faife, Marcelo Panguana, Pedro Pereira Lopes, Adelino Timóteo, Carlos Santos, Alexandre Dunduro, Tatiana Pinto (autores publicados pela Editora Kapulana de São Paulo na coleção “O Conto Moçambicano”), Orlando Mendes, Luís Bernardo Honwana (o conto “Nós Matamos o Cão Tinho”), Calane da Silva, Luís Carlos Patraquim, João Paulo (*No tempo do Farelahi*, banda desenhada de João Paulo Borges Coelho que, nesta obra, assina apenas João Paulo), Lucílio Manjate, Nélon Saúte, Fátima Langa, Lourenço do Rosário, Sónia Sultuane, Celso Celestino Cossa, Mauro Brito, Sílvia Bragança, Alberto Viegas, Ricardo Cambula, Lucas Guimarães Mahota, Amélia Muge, João Arnaldo, entre outros; c) de Cabo Verde: Orlanda Amarílis, Manuel Ferreira, Dina Salústio, Fátima Bettencourt, Hermínia Curado Ferreira, Luísa Queiroz, Ana Maria Magalhães, Isabel Alçada, Marilene Pereira (brasileira radicada em Cabo Verde), Graça Matos Sousa, António Luís Rodrigues, entre outros, d) da Guiné-Bissau: Teresa Montenegro, Rogério Andrade Barbosa (brasileiro que viveu em Bissau e fez recolhas de contos de algumas tradições locais), entre outros; e) de São Tomé e

Príncipe: Olinda Beja, entre outros.

Da leitura dos artigos, depoimentos e entrevista deste número de *Mulemba*, ressaltam, ao fim e ao cabo, não apenas informações acerca de atuais produções literárias – destinadas a crianças e jovens –, que circulam em Angola, Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe, mas também, principalmente, profundas reflexões sobre a importância das literaturas infantil e infanto-juvenil como incentivadoras da leitura, da imaginação criadora e do pensamento crítico.

Referências

ANDRADE, Júlia Parreira Zuza. **Mia Couto e Luandino Vieira: a ficção de fronteira nas obras para o público infanto-juvenil**. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2014. (dissertação de mestrado não publicada).

ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Trad. Dora Flaksman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1981.

CADEMARTORI, Lígia. **O que é literatura infantil**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2010.

CERVERA, Juan. **Teoría de la literatura infantil**. 3. ed. Bilbao: Ediciones Mensajero, 1952.

COUTO, Mia. **A menina sem palavras: histórias de Mia Couto**. São Paulo: Boa Companhia, 2013.

DEBUS, Eliane. Entrevista com Pedro Pereira Lopes. **Mulemba**, v. 10, n. 18, p. 185 – 189, jan-jul 2018. DOI: <https://doi.org/10.35520/mulemba.2018.v10n18a15406>

DEBUS, Eliane; SILVA, Ana C. Maria da; PIRES, Juliana Breuer. De lá para cá: a literatura para infância do escritor moçambicano Pedro Pereira Lopes. IN: SPIGOLON, Nima Imaculada (org). **Brasi(s) & África(s): educação plural, culturas de resistência e emancipações humanas**. Curitiba: CRV, 2020.

GOMES, Simone Caputo. “Literatura para crianças e jovens na África de língua portuguesa”. In: **Revista Cátedra Digital**. PUC-Rio, v. 4, 2017. Disponível em: <https://revista.catedra.puc-rio.br/index.php/literatura-para-criancas-e-jovens-na-africa-de-lingua-portuguesa/>. Acesso em: 06/01/2021

GREGORIN FILHO, José Nicolau. “Literatura Infantil/Juvenil e política: um jogo de espelhos”. In: ABDALA JÚNIOR, Benjamin; SILVA, Rejane Vecchia Rocha e (Org.) **Literatura e memória política: Angola, Brasil, Moçambique, Portugal**. São Paulo: Ateliê, 2015, p. 161-171.

HUNT, Peter. **Crítica, teoria e literatura infantil**. São Paulo: Coasac Naify, 2015.

LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. “Escrever para crianças e fazer literatura”. In: **Literatura infantil brasileira: história & estórias**. 6.ed. São Paulo: Ática, 2003, p. 15-21.

MACÊDO, Tania. “Monandengues, pioneiros e catorzinhas: crianças de Angola”. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania; VECCHIA, Rejane (Orgs.). **A kinda e a misanga: encontros brasileiros com a literatura angolana**. São Paulo: Cultura Acadêmica; Luanda: Nzila, 2007, pp. 357-373.

MANJATE, Lucílio. **Geração XXI: Notas sobre a nova geração de escritores moçambicanos**. Maputo: Alcance Editores, 2018.

OLIVEIRA, Américo Correia de. **A criança na literatura tradicional angolana**. Leiria: Edições Magno, 2000.

OLIVEIRA, Maria Anória de Jesus. Um passeio panorâmico pela produção infanto-juvenil moçambicana: obras e autores. **A Cor das Letras**. Bahia, n. 12, p. 79-92, 2011. DOI: <http://dx.doi.org/10.13102/cl.v12i1.1489>.

SECCO, Carmen Lucia Tindó (Org.) **Entre fábulas e alegorias: ensaios sobre literatura infantil de Angola e Moçambique**. Rio de Janeiro: Quartet, 2007.

SILVA, Avani Souza. **Narrativas orais, literatura infantil e juvenil e identidade cultural em Cabo Verde**. Universidade de São Paulo. Tese. 2015. Disponível em: www.teses.usp.br no seguinte link: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-05082015-145237/pt-br.php> Acesso em 07 set. 2019.

TAMÉS, Román López. **Introducción a la literatura infantil**. 2. ed. Murcia: Universidad, Secretariado de Publicaciones, 1990.

ZILBERMAN, Regina; MAGALHÃES, Ligia Cademartori. **Literatura infantil: autoritarismo e emancipação**. São Paulo: Ática, 1982.



**UMA ALEGORIA À PRAGMÁTICA DA COMUNICAÇÃO LITERÁRIA
EM O COELHO QUE FUGIU DA HISTÓRIA, DE ROGÉRIO MANJATE**

*AN ALLEGORY TO THE PRAGMATICS OF LITERARY COMMUNICATION
IN O COELHO QUE FUGIU DA HISTÓRIA, BY ROGÉRIO MANJATE*

*UNA ALEGORÍA A LA PRAGMÁTICA DE LA COMUNICACIÓN LITERARIA
EN O COELHO QUE FUGIU DA HISTÓRIA, DE ROGÉRIO MANJATE*

Lucílio Orlando Manjate¹

RESUMO:

O presente artigo constitui uma análise do livro *O Coelho que Fugiu da História*, do escritor moçambicano Rogério Manjate. Trata-se de um exercício a partir do qual demonstramos que o livro de Manjate é uma construção metaficcional e alegórica do processo de identificação, que deve envolver todo o ato de leitura, com destaque para a leitura infanto-juvenil. Esta construção alegórica avança, gradativamente, para uma imagem da pragmática da comunicação literária, a partir da qual Rogério Manjate ficcionaliza as teses de que a literatura infanto-juvenil é importante para o incentivo do gosto pela leitura nas crianças, para o desenvolvimento da sua imaginação criadora e do pensamento crítico.

PALAVRAS-CHAVE: literatura infanto-juvenil, leitura, imaginação criadora, pensamento crítico, pragmática.

ABSTRACT:

*This article is an analysis of the book *O Coelho que Fugiu da História*, by Mozambican writer Rogério Manjate. It is an exercise from which we demonstrate that Manjate's book is a metafictional and allegorical construction of the identification process, which must involve the entire act of reading, with emphasis on reading for children and young people. This allegorical construction gradually advances towards an image of the pragmatic of literary communication, from which Rogério Manjate fictionalizes the theses that children's literature is important to encourage the pleasure of reading in children, for the development of their creative imagination and critical thinking.*

KEYWORDS: children's literature, reading, creative imagination, critical thinking, pragmatics.

¹ Escritor e docente no Curso de Literatura Moçambicana, no Departamento de Linguística e Literatura, da Faculdade de Letras e Ciências Sociais da Universidade Eduardo Mondlane - UEM. E-mail: luciliomanjate@gmail.com



RESUMEN:

Este artículo es un análisis del libro O Coelho que Fugiu da História, del escritor mozambiqueño Rogério Manjate. Se propone un ejercicio a partir del cual demostramos que el libro de Manjate es una construcción metaficcional y alegórica del proceso de identificación, que concierne a todo el acto de la lectura, con énfasis en la lectura de textos infantiles y juveniles. Esta construcción alegórica avanza paulatinamente hacia una imagen de la pragmática de la comunicación literaria, a partir de la cual Rogério Manjate ficcionaliza las tesis de que la literatura infantil es importante para fomentar el gusto por la lectura en los niños, así como para el desarrollo de su imaginación creativa y pensamiento crítico.

PALABRAS CLAVE: *literatura infantil y juvenil, lectura, imaginación creativa, pensamiento crítico, pragmática.*

Introdução

O Coelho que Fugiu da História é um livro da autoria de um dos representativos escritores da nova geração de escritores moçambicanos. “Rogério Manjate é, na prosa, autor percussor da «Geração XXI», com a publicação, em 2001, do livro de contos *Amor Silvestre*” (MANJATE², 2018, p. 81). Escritor premiado dentro e fora de Moçambique, Manjate escreve narrativa e poesia, para além de atuar também, vale dizer-se, no Teatro, como actor e encenador, e no Cinema como produtor. O autor escreve para todas as idades, tendo já publicado, para crianças, os seguintes livros: *Casa em Flor* (poesia - 2004), *Wazi* (conto - 2011) e este *O Coelho que Fugiu da História* (2019). Para adultos, publicou *Amor Silvestre* (contos - 2001) e *Cicatriz Encarnada* (poesia - 2017).

Em 2010, *O Coelho que Fugiu da História (OCFH)* integrou, no Brasil, a lista de livros do Ensino Fundamental. Este dado é testemunho da eficácia do livro como instrumento do incentivo ao gosto pela leitura, ao desenvolvimento da imaginação criadora e do pensamento crítico. É curioso o facto de Rogério Manjate perseguir estes desígnios a partir de uma construção alegórica do próprio processo de aprendizagem do gosto pela leitura, num exercício metaficcional particularmente interessante, desde já, logo no início, pelo rompimento que a alegoria opera em relação à fórmula canonizada de se introduzir o coelho na cena das suas façanhas: «Era segunda-feira, meio-dia e pouco, com o sol a pino. Mbila voltava da escola cheia de fome.» (OCFH, p. 10)

Se, ao ler o primeiro capítulo desta novela infantil, o leitor pode ver goradas as suas expectativas, indiciadas pelo título do livro, em relação ao protagonismo do coelho, provavelmente deva então se perguntar de quem é esta história: do coelho Dinka ou da menina Mbila?

2 MANJATE, Lucílio. *Geração XXI: Notas sobre a nova geração de escritores moçambicanos*. Maputo: Alcance Editores, 2018.

O rompimento da fórmula encantatória tradicional, do «Era uma vez um coelho...», a que nos referimos há pouco, compromete os protocolos habituais de leitura, exigindo novas concepções: na verdade, em *OCFH*, o coelho sai de cena, porquanto é, de forma insólita, apenas o coadjuvante da Mbila, a protagonista do seu próprio processo de aprendizagem do gosto pelos livros ou, metonimicamente, do gosto por ouvir histórias.

Não havendo, no nível extradiegético, da narrativa primeira, essa alusão a um «cronótopo indeterminado» do fabulário do coelho, o qual é verificável apenas nos casos das narrativas intradiegéticas, isto é, das histórias do coelho que na novela ou são contadas pela mãe de Mbila ou pela própria protagonista, as marcações do tempo e do espaço na narrativa primeira obedecem a uma lógica cartesiana. Neste sentido, não causará espanto que a história de Mbila e Dinka se desenrole no espaço urbano (e não no campo), com a sua carga simbólica de modernidade que eventos como a Revolução Industrial permitiram conotar.³

Ora, isto lembra-nos que as questões sobre a criação do gosto pela leitura provavelmente ganhem maior interesse à medida que as sociedades se vão afastando irreversivelmente de um estado humano primordial, de harmonia idílica, que o imaginário dos povos construiu. Hoje, esse imaginário é usado com o sentido de resgate, para fazer frente ao complexo de sociedade moderna a partir do qual o mesmo homem se investiu do estatuto de *ser civilizado*, dentro das suas cidades, as quais não deixam de representar o seu próprio fracasso, porquanto amordaçaram a sua alma na solidão, na frieza e tristeza das relações. Por conseguinte, ensinar sobretudo as crianças a ler, hoje, é trabalhar ideologicamente na esperança de evitar o fatalismo da morte do humano no homem, no que Hegel (1993, p. 17) entendia como sendo a função das artes em geral. A literatura, em particular, cumpre três funções básicas, nomeadamente: i) a psicológica, pela «necessidade universal [que o Homem tem] de ficção e de fantasia»; ii) a explicativa, na medida em que «[explica] o aparecimento e a razão de ser do mundo físico e da sociedade»; iii) a função educativa, porque forma, mas não como «um apêndice da instrução moral [...] ela age com o impacto indiscriminado da própria vida e educa com ela» (CANDIDO, 1972, pp. 82-84).

À luz do que temos dito, depreende-se que a deslocação de Dinka, do habitual cenário campesino das suas façanhas para a cidade, confirma o fato de ele ter fugido, de fato, da história. Tendo fugido, Dinka passa a existir de verdade, uma vez que Mbila acredita ser aquele o mesmo coelho das histórias que a mãe contava.⁴ Veremos, portanto, personificadas na protagonista, as funções da literatura descritas com Hegel (1993) e Candido (1972).

3 Cf. os conceitos de «cronótopo», «nível extradiegético» e «nível intradiegético» em REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M.. **Dicionário de narratologia**. 7. ed. Coimbra: Almedina, 2000.

4 Rogério Manjate enceta também uma fuga ao sentido tradicional de *fabula*, em que o gênero vincula a sua performance ao universo da oralidade, e opera um hibridismo entre o oral e o escrito, quer na forma, quer no conteúdo.

É, afinal, este sentido da ficção enquanto jogo de espelhos, em que o real e o imaginário se fundem e confundem, implicando a evocação de questões teóricas e metodológicas necessárias ao entendimento do fenômeno literário, que nos leva conceber, para o presente artigo, uma alegoria à pragmática da comunicação literária na obra *OCFH*, tal como a questão da pragmática é entendida na *Teoria da Literatura* de Vítor M. de Aguiar e Silva, e a partir do conceito fundamental de *identificação*, definido mais adiante com Román L. Tamés, na sua *Introducción a la Literatura Infantil*.

Pragmática da comunicação literária como processo de identificação

A pragmática da comunicação literária pode ser entendida como

a capacidade de a comunicação literária contribuir para transformar o real – o real antropológico e o real histórico-social –, em virtude das influências cognitivas, emotivas e volitivas exercidas pelos textos literários nos seus receptores e pela possível co-acção destes mesmos textos na génese e no desenvolvimento de correntes de opinião pública, na conformação de vectores relevantes da consciência colectiva generalizada e da consciência colectiva particularizada e na emergência de novas visões do mundo. (AGUIAR E SILVA, 2011, p. 334)

Como já tivemos ocasião de dizer, *OCFH* é uma alegoria a esse processo de transformação do real exercido pelas fábulas do coelho. Ele é ativado pela presença do coelho Dinka em casa de Mbila. Esta personagem infantil, surpreendida com a presença do animal, confunde Dinka com os coelhos das histórias que a sua mãe contava. Como também já dissemos, esta confusão revela, na verdade, uma fusão das dimensões do real e do ficcional. Teoricamente distintos, esses dois planos revelam, na *práxis* da comunicação literária, uma intersecção que nos recorda que todo texto é produto de um contexto. É neste sentido que a comunicação literária

constitui um factor de socialização, um meio eficaz de contribuir, com o deleite próprio da experiência estética, para a realização de um processo educativo que assegura o ordenamento ético-político, o equilíbrio social, a perdurabilidade de uma visão do mundo e de uma civilização. (*Idem, ibidem*, p. 336)

Como veremos adiante, a experiência estética com que Mbila se deleita exerce nela, como previsto nas teorias de Aguiar e Silva (2011) e Candido (1972), influências de foro cognitivo, emotivo e volitivo. Tais influências são garantidas por um processo de *identificação*. Usamos este termo para explicar «o processo pelo qual a narrativa

infantil envolve a criança que a lê.» (TAMÉS, 1990, p. 51. Nossa tradução⁵). Ou seja, «a identificação é a vinculação afectiva a outra pessoa, animal ou objecto [de leitura].» (*Loc. cit.*. Nossa tradução⁶)

Em última análise, o processo de identificação é a esperança e até a garantia de uma educação e formação que tem em vista o equilíbrio e a harmonia sociais. Em *OCFH*, esse processo é ilustrado por meio da pragmática da comunicação literária ou da substituição metafórica que Mbila faz da ficção pela realidade, através da qual, por conseguinte, Rogério Manjate ficciona três teses fundamentais para a valorização da literatura infantil, nomeadamente: i) a literatura infantil incentiva o gosto à leitura nas crianças, ii) potencia o desenvolvimento da sua imaginação criadora, bem como iii) a formação do pensamento crítico.

A leitura como construção e restituição de sentidos

A aquisição do gosto pela leitura exige um processo de aprendizagem que, como se sabe, em última instância revela o sonho de transformar o real no ideal. Entregar um livro a uma criança, para que ela o leia sozinha, ou mesmo contar-lhe uma história não pode ser, afinal, um acto irreflectido. Personagens e seus conflitos, bem como as linguagens como estes são representados ajudam a moldar a cosmovisão da criança, através da sua identificação aos caracteres, sentimentos e ideias representados, como se um processo de metamorfose ditasse que os objectos do mundo ficcional se tornassem reais, como se a criança se substituísse, por vontade (im)própria, para o plano da ficção, como aliás veremos com Mbila. É por causa desta hipótese de transfiguração que

[no] exame de um livro para criança que se apresente como literário, pode-se iniciar a avaliação procurando resposta à seguinte pergunta: esse livro permite que a criança perceba a força criativa da palavra ou da imagem? Ou não há nele nenhuma novidade, nada que atraia e prenda a atenção no arranjo dos signos, no modo como foi composto? (CADEMARTORI, 2010, p. 17)

O livro de Rogério Manjate vai ao encontro das expectativas que devem orientar a escolha de livros para crianças, na óptica de CADEMARTORI (2010). Há, com efeito, uma força criativa na forma como o autor (re)constrói o imaginário das histórias sobre o coelho, através de uma linguagem particularmente interessante e que se resume num investimento poético-imagético potencialmente estimulador da curiosidade de quem vai ler a obra. Veja-se, a título de exemplo, o jogo simbólico entre a aritmética e a imagem em «5 + 3 = Burro» (*OCFH*, p. 32), título de um dos capítulos da novela, e a partir do qual se abrem pelo menos

5 *Identificación, término frecuente para explicar el proceso que el cuento infantil supone en el niño que oye o lee.*

6 *La identificación es ya la vinculación afectiva a otra persona, animal u objeto.*

duas possibilidades de leitura do mundo. Uma será sugestivamente conservadora e redutora, que nos recorda que $5 + 3 = 8$ e não a Burro. A outra será sobretudo irónica e, por isso mesmo, sugestivamente criativa e emancipadora, porquanto verá no «B» do Burro um 8 acertadamente disfarçado. Esta segunda linha de leitura pode representar metaforicamente conceitos como *relativismo* e *perspectiva*, a que a criança poderá, afinal, apreender desde cedo sem disso se dar conta.

Alguma forma de surpresa, alteração, renovação do olhar um livro deve trazer. Sabemos o quanto os pequenos gostam de rejeitar as normas, mantendo-se, no entanto, perfeitamente consciente delas. O prazer reside exatamente em saber quais são as regras e subvertê-las. As variadas formas de subversão da realidade, que livros para crianças costumam fazer, não anulam, é claro, o que é real, apenas jogam com ele, deixando-o em suspensão no espaço e tempo da leitura. A ideia de ordem estrita de fatos e fenômenos, sem formas de extensão ou analogia, é insuportável para as crianças. Por isso, a ficção e a poesia são formas viáveis – e prazerosas – de lidar com as diferentes faces do real. Possibilitam à criança identificar e examinar percepções, sentimentos, fatos, situações, formando, assim, conceitos. Lidam, desse modo, com a realidade concreta, por meio da que foi simbolicamente construída. (CADEMARTORI, 2010, p. 17)

OCFH é um livro que não só reúne os requisitos descritos com CADEMARTORI (2010) como joga com eles de forma alegórica. Por exemplo, Dinka, ao fugir das histórias do coelho contadas pela mãe de Mbila, instaura uma instabilidade e curiosidade em duas perspectivas:

i) uma intratextual, ou seja, na própria Mbila, que por isso mesmo vai, não só restituir os sentidos das histórias do coelho já ouvidas, como também construir outros, e, possivelmente,

ii) outra extratextual e que se funde à primeira. Esta diz respeito ao potencial leitor do livro que, intrigado com essa metaficção que o faz prisioneiro das suas 62 páginas, pode identificar-se com Mbila.

Como construção alegórica, o deleite que Mbila tem ao ler as histórias do coelho chega a atingir, digamos, o absurdo da identificação quando ela supõe que o coelho que encontra em casa fala tal como falavam os lendários das histórias que a mãe contava:

– Então, coelho, como é que enganaste o macaco que estava a guardar o poço na machamba?

Ficou à espera da resposta. Insistiu.

– Eu sei que falas. Nas histórias que mamã e vovó me contam, tu falas! Vá lá, fala comigo! (*OCFH*, p. 18)

Como esta, há no livro outras interpelações do real pela ficção e este vício é também inverso. Supondo que o coelho a quem dá o nome de Dinka fala, Mbila quer saber, por exemplo, por que ele, espertalhão e enganador, fez trapaças não só ao macaco, mas também à gazela, ao leão, entre outros animais da grande floresta que afinal é o mundo em que vive o homem. As histórias do coelho que Mbila ouviu da mãe e da avó funcionam, portanto, como portas abertas à construção ou restituição de sentidos pelo questionamento do real que elas possibilitam. Nesta perspectiva, fundindo a ficção com a realidade, a criança está no caminho da transformação do seu real antropológico, histórico e social.

Imaginar a criação é criar o mundo

Em *OCFH* há uma espécie de pedagogia da imaginação. Com efeito, a partir da construção e restituição de sentidos das histórias que ouviu, Mbila procura exercer sobre a sua realidade uma influência transformadora do seu estado de coisas, a partir do que imaginou com base nas histórias contadas pela mãe e avó.

Mbila [...] pegou no Dinka e sentou-o à sua frente, colocando o caderno e o livro no meio dos dois. Mas o coelho pulou do banco e voltou a enfiar-se num dos cantos.

– Se tu não sabes ler, escrever e fazer contas, não vais ser gente. Senta-te ali!

[...]

– Cinco mais três?

Dinka limitou-se a olhar para ela. E ela, ajudando-o a responder, levantou a mão esquerda com todos os dedos em riste e mais três da outra. (*OCFH*, p. 32)

O sonho de tornar Dinka em gente corresponde a uma atitude de identificação irónica, pois, implicitamente, Mbila acredita que o mauzão do coelho deve aprender a ler, escrever e fazer contas para deixar de fazer embustes aos outros animais e assim melhorar o grande reino animal. Repare-se, no entanto, que esta atitude não deixa de revelar o seu afecto em relação ao animal, mesmo porque, no final da história, dá-se simbolicamente uma transfiguração de Mbila em coelho, pois «Ela [no leito do hospital por ter adoecido como consequência do desgosto pelo facto de ter comido o coelho, de repente, começou a contar a história de Dinka e, a dado momento,] parou de contar para pedir uma cenoura. O médico ficou preocupadíssimo, pensou que ela acreditava que se tinha transformado num coelho.» (*OCFH*, p. 58) E era verdade:

De repente, a cor do quarto começou a mudar lentamente, ficando da cor da história. O tempo azulava e cintilava. Os passarinhos que piavam das maquinetas levantaram voo no céu da história. A cama, como um barco, atravessava o rio que rumorejava. A história, devagarinho, começou a levantar, a voar, e tudo ao seu redor arco-ria-se. E, das bocas abertas e olhos arregalados de todos que escutavam Mbila, fumegavam rastros de espanto, seguindo a história que já ia bastante no alto.

Mbila, por fim, disse:

– Através desta história, Dinka, o coelho, subiu para o céu.

Olharam todos para cima, lá estava Dinka a subir, acenando, despedindo-se, a gritar para baixo:

– Meu nome é Mbila.

Ficaram todos assustados. (OCFH, p. 59)

A evocação do princípio antropofágico no acto accidental de Mbila comer Dinka e este, em contrapartida, apossar-se da sua psique, é a imagem apoteótica da identificação que Rogério Manjate reserva para o desenlace da narrativa, justamente porque cria um *ser* de síntese que sugere, não que *cada homem é uma raça*, como diria Mia Couto, mas que a única raça possível é a animal. De resto, Mbila acredita que os animais falam como os homens e que, portanto, todos se podem entender e ser gente.

Ao colocar a menina Mbila na missão de ensinar a linguagem humana ao coelho, para no fim vermos a protagonista transfigurar-se ela própria em coelho, Rogério Manjate sugere, ironicamente, que o homem é um ser em vias de extinção pela prepotência de se julgar superior em relação aos outros animais. Neste sentido, a história de Mbila alerta exactamente para essa arrogância e sugere a criação ou resgate de um mundo-síntese e intersubjectivo, que, se não deixa de ser mitológico, também não é menos real, pelo esforço que ao longo da História o Homem tem empreendido no sentido de compreender a linguagem dos outros animais, bem como de se comunicar com eles. Ou seja, o que Rogério Manjate acaba por sugerir é que a busca do melhoramento do humano no Homem, como disse Hegel, é a flagrante negação da sua condição primordial de *ser* animal, reenviando-nos à unidade inicial entre todos os animais. O autor lembra-nos que o mito da Idade do Ouro está tão presente nos nossos dias como se poderia eventualmente supor e a sua novela acaba mesmo por educar pelo mito, tal como defende Ortega⁷ (*apud* TAMÉS, 1990, p. 47) que seja uma das virtualidades da literatura infanto-juvenil.

7 As ideias de Ortega referidas por Tamés se encontram em: ORTEGAY GASSET. *Quijote en la escuela*. O. C. Rev. de Occidente. Madrid, 1966, v. II, 295 p.

Pensar criticamente é criticar o pensamento

O que até aqui dissemos não obsta que, curiosamente, o acto de Dinka fugir das histórias e aparecer em casa de Mbila, não só indicie o seu fim trágico pelo cometimento dos conhecidos embustes, como anuncie, sobretudo, a glória do humano sobre o animal. Dessa forma, Rogério Manjate acaba alegorizando a emergência do pensamento crítico como a única forma de restituir sentidos à vida e assim distinguir o ser humano dos outros animais.

Pensar criticamente ou criticar o pensamento significa depor tudo o que pode constituir ameaça à estabilidade emocional da criança como ser individual mas também social. Neste sentido, «o significado da história infantil revela que o processo de identificação é também um acto de domesticação ou domínio dos objectos de temor.» (TAMÉS, 1990, p. 53). Nossa tradução⁸⁾ E, de facto, vemos, ao longo da novela, Mbila nesse exercício de construção de uma consciência crítica advinda das acções negativas que o coelho perpetrou ao longo desses tempos imemoráveis. Por exemplo, quando interroga Dinka sobre as razões de ele ter enganado a gazela, metendo-se primeiro numa panela e depois a ter convencido a fazer o mesmo, para depois colocar um pedregulho sobre a tampa e atear fogo, cozinhando-a até a morte, Mbila remata: «Tu não sabes que nós crianças não podemos brincar com fogo?» (OCFH, p.26) Ou quando

«– Numa época, houve uma grande seca – começou Mbila a contar ao coelho.
– Muuuitos animais morriam de sede. Até que um dia, o rei elefante reuniu todos os animais da terra e do ar, e decidiram abrir um poço. Mas tu, coelho, como és preguiçoso, recusaste trabalhar. Disseste:
– Não preciso de água, vou beber orvalho.
O rei elefante decidiu proibir-te de tirar a água do poço. O que é que tu pensavas? Não sabes que a união faz a força?» (OCFH, p.19)

A força da união pode revelar o medo de um fim trágico que a todos pode atingir na aldeia-mundo em que vivemos. O pensamento crítico em Mbila revela-se, afinal, como a imagem de uma luta pela sobrevivência. Isto é o que ela aprendeu com as histórias da mãe e da avó: criticar o pensamento é, pois, garantir «o ordenamento ético-político, o equilíbrio social, a perdurabilidade de uma visão do mundo e de uma civilização.» (AGUIAR E SILVA, 2011, p. 336).

8 El significado del cuento infantil, en su aspecto de identificación, quiere decir también domesticación, familiaridad, en definitiva, dominio de los objetos atemorizantes.

Conclusão

O que Rogério Manjate nos oferece em *O Coelho que Fugiu da História* é um exercício metaficcional, cuja função, certamente entre outras, visa a uma construção alegórica do processo de aprendizagem do gosto pela leitura possibilitado pelas histórias infanto-juvenis enquanto fundamentos para o desenvolvimento da imaginação criadora e do pensamento crítico.

Para a construção dessa imagem de aprendizagem do gosto pela leitura, o autor usa como argumento a necessidade de um processo de identificação da criança ou jovem em relação às entidades ficcionais, ou seja, a fusão entre os planos do real e do imaginário, levando em consideração os seus efeitos cognitivos, emotivos e volitivos, entendidos aqui como a base para a transformação do homem e da sociedade. É neste sentido que a novela de Manjate é uma alegoria à pragmática da comunicação literária.

A criatividade que Rogério Manjate investe na construção desta novela, de onde se assinala o deslocamento estrutural do ambiente das façanhas do coelho, traduz-se numa sugestiva provocação sobre a possibilidade de existirem novos coelhos, coelhos de hoje, com novas roupagens, quiçá advindas da condição pós-moderna da sociedade actual. Será este um sinal dos tempos, que nos obriga a contemporizar as tradições?

Referências:

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria da literatura**. 8. ed. Coimbra: Almedina, 2011.

CADEMARTORI, Ligia. **O que é literatura infantil**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2010.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. **Ciência e Cultura**, São Paulo n. 9, Set., 1972.

Disponível em: <https://pt.slideshare.net/diegopereiradasilva3/candido-a-1972-a-literatura-e-a-formacao-do-homem-77429669> Acesso em 14 de fev. 2021.

HEGEL, G. W. Friedrich. **Estética**. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.

MANJATE, Lucílio. **Geração XXI: Notas sobre a nova geração de escritores moçambicanos**. Maputo: Alcance Editores, 2018.

MANJATE, Rogério. **O coelho que fugiu da história**. Maputo: EMP - CELP, 2019.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M.. **Dicionário de narratologia**. 7. ed. Coimbra: Almedina, 2000.

TAMÉS, Román López. **Introducción a la literatura infantil**. 2. ed. Murcia: Universidad, Secretariado de Publicaciones, 1990.



**A CATEGORIA *ESPAÇO* E OS SENTIDOS DE INFÂNCIA NOS
CONTOS *O GALA-GALA CANTOR*, DE LUÍS CARLOS PATRAQUIM, E
“MACHALATANA, O PASTOR CRIATIVO”, DE CALANE DA SILVA**

*THE CATEGORY SPACE AND THE SENSES OF CHILDHOOD IN THE
TALES O GALA-GALA CANTOR BY LUÍS CARLOS PATRAQUIM, AND
“MACHALATANA, O PASTOR CRIATIVO” BY CALANE DA SILVA*

*LA CATEGORÍA ESPACIO Y LOS SENTIDOS DE LA INFANCIA EN LOS
CUENTOS O GALA-GALA CANTOR, DE LUÍS CARLOS PATRAQUIM, Y
“MACHALATANA, O PASTOR CRIATIVO”, DE CALANE DA SILVA*

Albino Vitorino Macuácuá¹

RESUMO:

O presente artigo discute o conceito de literatura infantil e analisa os sentidos de infância nos contos infanto-juvenis moçambicanos *O gala-gala cantor*, de Luís Carlos Patraquim, e “Machalatana, o pastor criativo”, de Calane da Silva. Tais sentidos estão associados aos espaços, suburbano e rural, respectivamente, onde as personagens infantis vivem e se movimentam. Ora, o que depreendemos deste estudo é que, na relação com as personagens infantis, os espaços, sobretudo como ambientes sociais, concorrem para a construção de dois sentidos de infância, nomeadamente, o que chamamos de «infância-brincadeira» em *O gala-gala cantor*, e “infância-trabalho”, em “Machalatana, o pastor criativo”.

PALAVRAS-CHAVE: literatura infantil, espaço, literatura infantil moçambicana, infância.

ABSTRACT:

*This article discusses the concept of children’s literature and analyzes the senses of childhood in Mozambican children’s tales *O gala-gala cantor*, by Luís Carlos Patraquim, and “Machalatana, o pastor criativo”, by Calane da Silva. Such senses are associated with the spaces, suburban and rural, respectively, where children’s characters live and move. Therefore, what we deduce from this study is that, in the relationship with the children’s characters, the spaces, mainly as social environments, compete for the construction of two senses of childhood, namely, what we call «infancy-play» in *O gala-gala cantor*, and “infancy-work”, in “Machalatana, o pastor criativo”.*

KEYWORDS: children’s literature, space, mozambican children’s literature, childhood.

¹ Universidade Eduardo Mondlane, Departamento de Linguística e Literatura, área de Literatura Moçambicana. Bacharel e licenciado em Ensino de Português. Mestre em Filosofia pela Universidade Eduardo Mondlane. E-mail: albinomacuacua2009@gmail.com



RESUMEN:

Este artículo discute el concepto de literatura infantil y analiza los sentidos de la infancia en los cuentos infantiles y juveniles mozambiqueños O gala-gala cantor, de Luís Carlos Patraquim, y “Machalatana, o pastor criativo”, de Calane da Silva. Dichos sentidos se asocian a los espacios, suburbano y rural, respectivamente, donde viven y se mueven los personajes infantiles. Ahora bien, lo que inferimos de este estudio es que, en la relación con los personajes infantiles, los espacios, principalmente como entornos sociales, se subordinan a la construcción de dos sentidos de la infancia, a saber; lo que llamamos “infância-juego” en O gala-gala cantor, e “infancia-trabajo”, en “Machalatana, o pastor criativo”.

PALABRAS CLAVE: literatura infantil, espacio, literatura infantil mozambiqueña, infancia.

Introdução

Parece-nos procedente afirmar que, em Moçambique, o vazio de uma literatura infantil escrita foi sempre preenchido, conscientemente ou não, por textos infantis da literatura oral, e aquilo a que hoje se assiste, em relação a este “gênero”², é a publicação de textos infantis da literatura oral, adaptados e recriados e que, muitas vezes, os seus autores³ afirmam tê-los ouvido quando eram crianças, contados pelos avós ou pais. São textos – mormente contos – que têm, por um lado, personagens do mundo animal e, por outro, personagens animais e humanas a coexistirem. Nesta literatura de tradição oral, o principal critério que poderia fundamentar o adjetivo “infantil” é o fato de se tratar de textos que têm como destinatários/receptores crianças, adolescentes e jovens, o que igualmente definiria, de modo elementar, o conceito de literatura infantil.

Ora, à semelhança do que acabamos de afirmar, também podemos dizer que, sobre a literatura infantil oral, existem estudos em que, entre outros aspectos, se analisa a estrutura ou organização retórica dos textos, o universo ficcional, muitas vezes povoado por animais que surgem como personagens, e o papel social e didático-moral nas comunidades onde tais histórias eram contadas: narradas pelos mais velhos aos mais novos – uma fórmula assente na ideia de que os mais velhos transmitem as suas experiências àqueles que não as têm.

2 Tomando como base a problemática sobre os géneros literários, abordada por Aguiar e Silva (2011), na sua *Teoria da literatura*, julgamos que a literatura infantil pode enquadrar-se em qualquer dos modos literários, com a particularidade, porém, de ser teoricamente destinada a leitores infantis (incluindo o público infanto-juvenil), pressupondo haver literatura para adultos. Trata-se, com efeito, de uma questão bastante complexa e aberta. No entanto, a perspectiva da Estética da Recepção, que parece amenizar esta questão, considera que toda a obra «pertence a um género, na medida em que admite um horizonte de expectativas, isto é, alguns conhecimentos prévios que conduziriam à sua leitura. Os géneros formariam as redundâncias necessárias à recepção e à situação da obra» (SOARES, 2007, p. 20). Isto significa definir o género, neste caso, infantil, em função de quem é o destinatário e do discurso, reconhecido como literário, que nele funciona.

3 Temos como exemplos o livro *O jovem caçador e a velha dentuça*, de Lucílio Manjate; *A gazela, o carneiro e o coelho, O coelho e o galo*, ambos de Fátima Langa; *Ngano: contos populares da província de Manica*, de Domingos do Rosário Artur. Estes e outros textos que não são aqui referidos são recriados a partir da literatura oral pelos seus autores.

Devemos referir que a sistematização existente não é, por assim dizer, em torno do adjetivo “infantil” que se encontra associado à literatura. É, portanto, uma sistematização sobre a literatura oral moçambicana e o seu funcionamento, mas que, por conseguinte, se aplica a muitos dos textos literários infantis da oralidade que têm sido publicados, uma vez que mantêm, em grande medida, características da literatura oral.

Neste contexto, a inexistência de sistematização em Moçambique aplicar-se-ia a *uma* literatura infantil escrita de que resultem textos literários infantis “novos”, inéditos que, por sua vez, resultassem de uma criatividade “autêntica” dos seus autores. Esta ausência de sistematização pode ser vista como consequência, por um lado, de uma escassez de textos literários infantis escritos⁴ e, por outro lado, de os textos infantis da literatura oral, como já o dissemos, se terem *sobreposto* a esta situação.

Literatura infantil: conceito e problemática

A literatura infantil tem estado a ganhar importância e espaço nos últimos tempos. Começa a haver estudos mais regulares sobre este gênero, para além de mais publicações de textos literários infantis. Segundo Andrade (2014), a literatura infantil, ou *o livro para crianças*, tem origem na Europa, sendo um fenómeno relativamente recente que começa no final da Idade Média. Possui marcas cronológicas bastante definidas, por ser criada a partir do momento em que nasce o sentimento de infância; antes não se escrevia para esse público (ANDRADE, 2014, p. 10).

Por sua vez, Tamés (1990) também afirma que a valorização da literatura infantil está ligada à valorização da infância e, por conseguinte, à atenção que a criança não tinha dantes e que depois passa a ter. Note-se que este interesse se fortalece quando “psicólogos, pedagogos, sociólogos dedicam seu esforço sobre este protagonista de cuidados”⁵ (TAMÉS, 1990, p. 13, nossa tradução).

Esta contextualização aponta para dois aspectos fundamentais: por um lado, o fato de a literatura infantil despertar interesse em estudiosos de outras áreas, nomeadamente, sociólogos, psicólogos, pedagogos que estão preocupados com a socialização ou construção de um ser social na criança, com as estruturas mentais nos diferentes estágios de desenvolvimento da criança e com a aprendizagem da criança em contextos formal e informal. O importante para estes três domínios do conhecimento é compreender, numa perspectiva instrumental, a infância e a criança, o que esta é e pode ser, de modo que ela se possa tornar na “esperança do homem adulto”. Por outro lado, a literatura infantil não é estudada por quem devia estudá-la como um *objeto literário* ou como uma manifestação artística com as suas peculiaridades. Assim, o “nascimento” da literatura infantil já

4 No sentido em que se diferenciam dos textos infantis orais, ainda que estes tenham sido registados em livros e depois publicados, tratando-se, assim, de um trabalho de preservação desses textos.

5 «Psicólogos, pedagogos, sociólogos, dedican su esfuerzo sobre este protagonista de cuidados».

situa o “gênero” fora do domínio literário *em si* e associa-o a outras áreas do saber.

À primeira vista, o adjetivo “infantil”, ligado ao conceito de literatura, ao restringir o campo de abrangência de textos pertencentes ao sistema literário em função do seu destinatário, parece resolver a dificuldade de se definir literatura infantil, pois a “designação ‘infantil’ particulariza a literatura em função de a quem ela se destina: a criança” (CADEMARTORI, 2010, p. 15). Entretanto, este conceito é problemático, porque nele estão implícitas duas ideias: por um lado, a literatura infantil ocupar-se-ia inicialmente da problemática da ontologia da obra literária, ou seja, do que é literário, e, conseqüentemente, do que não o é. Por outro, ocupar-se-ia de obras literárias, mas que têm como destinatário a criança. Isto quer dizer que a primeira análise consistiria na “avaliação” da literariedade como característica imanente das obras literárias, e depois dos aspectos estruturais, de linguagem e discurso e de conteúdo, que conferem à obra – considerada literária – o estatuto de infantil, tomando em conta o respectivo destinatário. Ora, “basta que exista um conjunto de obras artísticas que tenham como ‘destinatário’⁶ a criança, para que possamos falar legitimamente de literatura?”⁷ (CERVERA, 1952, p. 10, nossa tradução).

Existe uma definição implícita nesta pergunta. Ora, se a aceitarmos como consistente, então, ela deverá apresentar duas funções: “por um lado, terá que exercer um papel *integrador* ou de globalização para que nada quanto se considere literatura infantil quede fora dela. Por outro, terá que actuar como *selectiva* para garantir que seja literatura”⁸ (CERVERA, 1952, p. 11, nossa tradução). Contudo, se o conceito de literatura encerra muitas ambigüidades conceptuais, o mesmo se dá em relação ao adjetivo “infantil” e, por conseguinte, ao conceito de “literatura infantil”.

No fundo desta conjugação, “literatura” e “infantil”, temos três dificuldades: (i) a de definição de literatura e do que pertence ao domínio do literário; (ii) a de conceituação do termo infantil ou do que se insere no infantil; (iii) a de definir literatura infantil, como resultado da síntese das dificuldades anteriores. Estas sustentam a ideia de que é complexa a problemática do literário no gênero infantil e que, sob a denominação “literatura infantil”, não cabem, necessariamente, todos os textos literários considerados como sendo destinados para as crianças.

6 No âmbito do relativismo histórico que afecta o conceito de literatura, em contraposição à literariedade proposta pelos formalistas russos, podemos olhar para a perspectiva funcionalista/institucionalista de literatura, em que o carácter do literário deverá ser encontrado na comunidade de leitores que «decide usar os textos de uma determinada maneira» (ELLIS, 1974, citado por AGUIAR E SILVA, 2011, p. 16). Trata-se de uma perspectiva a partir da qual se definiria literatura infantil segundo o uso que os seus destinatários fazem dos textos, ou seja, segundo a função que os textos exercem sobre os leitores-destinatários. Isto implica afirmar, portanto, que, neste caso, o conceito de literariedade dos textos infantis deverá ser «interpretado como uma conotação sócio-cultural, variável de acordo com o tempo e espaço humanos» (GREIMAS, 1972, citado por AGUIAR E SILVA, 2011, p. 17).

7 «¿Bastara con que exista un conjunto de obras artísticas que tengan como *destinatario* al niño para que podamos hablar legitimamente de literatura infantil?».

8 «Por una parte tendra que ejercer un papel *integrador* o de globalization, para que nada de cuanto se considere literatura infantil quede fuera de ella. Por otra, tendra que actuar como *selectora* para garantizar que sea literatura.».

Outra questão relevante na definição de literatura infantil pode ser compreendida no fato de, historicamente, a literatura infantil ser “um gênero situado em dois sistemas: sistema literário e educação, daí que no conceito de literatura estejam implicadas, às vezes, as dimensões estética e pedagógica” (CADEMARTORI, 2010, p.10). Estas duas dimensões tornam mais difícil a tarefa de se definir literatura infantil, pois impõe-se a este “gênero” um diálogo, quase permanente, com os domínios da pedagogia e da psicologia, para além de outras áreas, em particular das Ciências Sociais. Neste diálogo, o texto literário infantil – destinado ao público infantil – exigiria que os autores tivessem conhecimento consistente sobre as estruturas mentais das crianças em cada estágio de desenvolvimento, de modo a produzirem textos que pudessem ser apreendidos por aqueles a quem se destinam, inclusivamente em contextos de aprendizagem formal. Ademais, o conhecimento profundo do mundo das crianças orientaria a produção literária, tendo em conta que os autores são maioritariamente adultos. A respeito deste aspecto, Cademartori (2010) afirma que há uma assimetria que radica na relação entre os adultos e as crianças, pois o texto literário infantil é

escrito para a criança e para ser lido por ela. Porém, é escrito, empresariado, divulgado e comprado pelo adulto. A especificidade do gênero vem dessa assimetria, sendo que todas as diferenças, tensões e intenções da relação adulto/criança manifestam-se, também, na literatura infantil. A relação adulto/criança é caracterizada por um jogo de forças no qual a criança é a dependente; marcada que é, fisicamente, a indicação dessas faltas na criança ganha dimensão a partir da afirmação da Antropologia de que o homem é o único animal que não traz, ao nascer, um padrão inato de comportamento (CADEMARTORI, 2010, p. 15).

O que se compreende é que, neste processo de comunicação que se pressupõe de caráter estético, a relação que se estabelece é entre um autor adulto e um receptor/destinatário infantil e trata-se de uma relação em que o adulto pretende, por meio da literatura, sensibilizar, educar, formar a criança. Esta função também se observa nos textos infantis da literatura oral, que é fundamental para a coesão nas comunidades a que tais textos estão vinculados.

Literatura infantil em Moçambique: algumas considerações

O interesse por estudar a literatura infantil em Moçambique é muito recente e praticamente embrionário. Alguns estudos existentes tendem a apontar para estratégias e importância ou papel da literatura infantil na promoção do gosto pela leitura em crianças, muitas vezes por se reconhecer que os textos dos manuais escolares não são suficientes para este efeito.

Num estudo panorâmico sobre a produção literária infanto-juvenil, Maria Oliveira apresenta alguns dados sobre a existência de uma literatura infanto-juvenil em Moçambique, num trabalho de inventariação de textos deste “gênero” a partir do período pós-independência.

Para esta autora, citando Macamo (2003),

a produção literária infantil em Moçambique começou em 1979 com a edição de quatro novos títulos; em 1980, dezasseis; 1981, dez, tendo-se depois seguido uma fase de declínio entre 1987 e 1990 por a cultura ter sido relegada para segundo plano devido à instabilidade provocada pela guerra (OLIVEIRA, 2011, p. 83).

A autora considera que, após o período de guerra, se observa um “renascimento da literatura infantil”. Tal renascimento se deve à publicação de literatura infantil considerável em termos quantitativos. Durante esse período, só para exemplificar,

a Secretaria de Estado para a Acção Social “lançou no mercado dez títulos”; o UNICEF “assumiu projectos de livros infantis publicando cerca de quarenta novos títulos”, salienta o relator. Inclusive Ziraldo, reconhecido na literatura infanto-juvenil brasileira, foi a Moçambique para “treinar moçambicanos na arte de escrever e desenhar para crianças” (OLIVEIRA, 2011, p. 83).

Devemos referir que nestas edições estão incluídos textos publicados a partir da recolha de contos tradicionais. Julgamos que estes textos, apesar de recriados e depois publicados, pertencem ainda à literatura oral e, ao serem estudados, não se pode perder de vista este pormenor. Portanto, são, por assim dizer, textos literários infantis de tradição oral que, obviamente, se contrapõem à literatura infantil escrita. De resto, consideramos que o estudo que temos citado faz uma abordagem sobre a literatura infantil escrita, quando refere que este género começa a ser cultivado na década de 70 e que tem como precursores Angelina Neves e Alberto da Barca, mesmo quando no seu *corpus* a autora inclui textos literários orais *destinados* ao público infantil e jovem e que, por isso, podem ser enquadrados na literatura infantil.

Em termos de temáticas exploradas na generalidade dos textos de literatura infantil,

estas giram em torno das questões sociais, prevalecendo o realismo, exceptuando-se os contos tradicionais e algumas obras que recorrem aos recursos fantásticos e maravilhosos. Há, ainda, a humanização de seres inanimados em alguns textos, levando-nos a percorrer o seu imaginário através da voz dos narradores omniscientes, quando desvelam a interioridade, desejos ou instigações, dúvidas, receios, angústias e dos anseios das personagens (OLIVEIRA, 2011, p. 86-87).

As “questões sociais” e o “realismo” referidos são predominantes em textos infantis escritos e não naqueles pertencentes à literatura oral, recriados por alguns autores. Nestes, predominam o maravilhoso, o fantástico, a humanização não apenas de seres inanimados, como também de seres animais, e a representação do imaginário cultural das comunidades a que tais textos estão, *originariamente*, vinculados.

Alguns escritores de literatura infantil mencionados pela autora antes citada são Alberto da Barca, Angelina Neves, Calane da Silva, Mia Couto, Machado da Graça, Mário Lemos, Felizmina Velho, Pedro Muiambo, Rogério Manjate.

Como se pode ver, a lista é curta e, ainda que se acrescentem mais nomes, será sempre curta. Há autores de textos literários infantis moçambicanos que não são referidos pela autora como, por exemplo, Ungulani ba ka Khosa, Fátima Langa, Luís Carlos Patraquim, Lucílio Manjate, Hélder Faife, Marcelo Panguana, Pedro Pereira Lopes, Tatiana Pinto.

Temos, assim, autores que se dedicam exclusivamente à literatura infantil e aqueles que, embora maioritariamente produzam literatura para leitores diversos, sobretudo adultos, têm alguns livros infantis.

Este breve quadro panorâmico sobre a literatura infantil escrita em Moçambique e seus autores mostra-nos que esta literatura, enquanto *corpus* textual, se encontra dispersa e, enquanto sistema assente, sobretudo numa produção escrita, carece de estudos de crítica, história e teoria literárias, ainda que integrante de um sistema literário moçambicano mais vasto. Em razão dessa carência de estudos de natureza crítica, histórica e teórica, foram escolhidos para análise os livros *O gala-gala cantor*, de Luís Carlos Patraquim, e “Machalatana, o pastor criativo”, de Calane da Silva.

Dos sentidos de infância em *O gala-gala cantor*, de Luís Carlos Patraquim, e “Machalatana, o pastor criativo”, de Calane da Silva

Os sentidos de infância que se percebem nos contos “O gala-gala cantor” (GGC) e “Machalatana, o pastor criativo” (MPC) estão intimamente relacionados com os espaços mais relevantes onde decorre a diegese. Tais espaços, com os seus elementos físicos, constituem ambientes ou atmosferas que configuram as infâncias das personagens, construindo, na relação com tais personagens, específicos sentidos destas mesmas infâncias.

O espaço é constituído, em primeiro lugar, por “componentes físicos que servem de cenários ao desenrolar da acção e à movimentação das personagens” (REIS & LOPES, 2011, p. 135). Ora, o espaço, além dos componentes físicos, pode ser compreendido segundo atmosferas e ambientes que nele se revelam. Tal é o espaço social que se configura em função dos estratos sociais a que pertencem as personagens e das relações sociais que elas estabelecem entre si, ou seja, “configura-se sobretudo em função da presença de tipos e figurantes; trata-se de descrever ambientes que ilustrem quase sempre num contexto peridiológico de intenção crítica, vícios e deformações da sociedade” (REIS & LOPES, 2011, p. 136).

Em o *GGC*, o espaço de relevância, onde as personagens infantis vivem e se movimentam, é um bairro suburbano, caracterizado por casas de caniço e de madeira e zinco, e pela pobreza e carências diversas. Além disso, era possível ver, à distância, a cidade, como ilustra a seguinte passagem: “A verdade é que o Julizado foi a personagem mais famosa daquelas redondezas, um **povoado de palhotas de caniço, algumas casas de madeira, de onde, na linha do horizonte, se via a cidade**” (PATRAQUIM, 2019, p. 10). [destaques nossos]

Em contrapartida, em “MPC”, temos como espaço uma aldeia de uma zona rural, caracterizada pela existência de atividades de pastorícia, por poços, pela relação de proximidade dos habitantes com animais e vegetação, como se pode depreender da referência à palavra “aldeia” usada na seguinte passagem: “Por isso, era malvisto e interpretado pelos rapazes **da aldeia** que o consideravam covarde, um menino desobediente à tradição” (SILVA, 2020, p. 25). [destaque nosso]

As especificidades físicas e sociais destes espaços *impõem* um modo particular de representação das infâncias das personagens destes contos, desvelando alguns sentidos que tais infâncias sugerem e que se resumem em dois, conforme mais adiante veremos.

Deste modo, enquanto no subúrbio, caracterizado pela proximidade à cidade e atravessado por precariedades, carências materiais, temos o que podemos considerar como “infância-brincadeira”, no campo – representado por Machalatana, o protagonista –, no espaço rural, temos a “infância-trabalho”. Estes sentidos concorrem para a formação da personalidade, do caráter, por meio da assimilação de valores em que radicam e estão inscritas as brincadeiras e o trabalho das personagens infantis de ambos os textos.

Em *GGC*, a infância é marcada por brincadeiras que as crianças do bairro desenvolvem durante o dia, não muito distantes das casas onde vivem. Vejam-se as seguintes passagens:

É que os meninos daquele pedacinho de bairro passavam horas a jogar à bola sem se importar com ela.

À tarde, depois da escola, quando o calor se esparramava no vento, era ver os garotos, pé descalço, calção sujo de areia vermelha, olhos esbugalhados, quais formigas laboriosas, atrás da bola (PATRAQUIM, 2019, p. 14).

A principal brincadeira das crianças – Mauro, Zeca, Fábio e tantos outros meninos –, depois da escola, era jogar à bola no descampado do bairro. Mas também eram frequentes pequenas discussões e desentendimentos e as ingênuas e imaculadas troças, igualmente vistas como brincadeiras, entre os meninos que jogavam futebol e Kyara, menina que, alheada de tudo à sua volta, “conversava” com Julizado, o *gala-gala* que ela chamava de dragão azul, e que jogava às pedrinhas no “esquadrinhar curioso da mafureira”. Note-se que mesmo a “inatividade”

ou ausência da Kyara só se entende em relação à brincadeira. A sua diferença em relação aos outros está em “não brincar”. Vejam-se os excertos seguintes em que os rapazes, chamando Kyara para jogar à bola com eles, fazem troça dela:

“Anda jogar!”, gritava a miudagem, cismando que ela se sentava ali para os ver [...]

“Tens as pernas tortas!”, troçava um, quando corria perto dela, afogado, tentando fingir o adversário.

“Está a estilar”, sentenciava outro.

“As miúdas não gostam de futebol”, condescendia o Mauro, com uma dentuça sempre sorridente e por quem a Kyara parecia ter um certo fraquinho [...].

“Nem para guarda-redes ela serve!”, escarnecia o gordão Zeca, grudado aos postes.

“Bola de sebo! Massala podre!”, retorquia ela.

“Vai comer mafura!”, decidiam todos... ou quase todos... porque, quando se ouvia esta ordem, o desengonçado do Mauro calava-se, mirando o Zeca com expressão desafiadora. Os outros riam-se. E o jogo continuava, com muitos gritos de golo e mil e uma discussões (PATRAQUIM, 2019, 14-15).

O aspecto mais interessante destas brincadeiras – jogar à bola e fazer troça uns dos outros – está no papel, não somente lúdico e de recreação que desempenham, mas também nos valores como a convivência, a aceitação das diferenças ou tolerância, a união e coesão, a compreensão mútua depois da zombaria, o perdão, o amor, que as crianças aprendem. É no contexto das brincadeiras que tais valores se revelam e são assimilados. Note-se que, apesar das desavenças que surjam destas brincadeiras, as crianças voltam a encontrar-se nos dias seguintes para brincar e até para a desforra.

Outro aspecto curioso, comum e típico dos bairros suburbanos, é que, durante as brincadeiras, a presença dos pais ou dos responsáveis pelas crianças é quase nula. Os pais apenas vão às portas das casas para chamar os filhos. Aliás, são as mães que, em determinadas horas do dia (para as crianças tomarem alguma refeição, para fazerem alguma tarefa ou, ao fim do dia, para se recolherem à casa antes de os pais regressarem do trabalho), vão às portas dos quintais para chamar, aos gritos, pelos filhos, como a seguir se vê:

Quando as sombras pousavam no campo de jogo, afagando a copa das árvores e, mais ao longe, as luzes a petróleo, as mães assomavam-se aos portões de latão ou de caniço, chamando os seus diabinhos para a barreira e o jantar. Como guerreiros, descansando da batalha, a mufanagem deitada, joelhos de areia, escoriados uns, nódoas negras outros, suados todos, ainda comentavam as peripécias da refrega, com promessas de desforra para o dia seguinte [...]

“Já vou, mãe!”, berrava um.

“Não encontro o caderno...”, desculpava-se uma voz ao longe.

“Vou-te bater, meu filho!”, esganiçava-se uma voz ao longe.

(PATRAQUIM, 2019, p. 18).

A pouca presença dos pais faz com que as crianças, ainda que *vigiadas à distância* pelas mães, se sintam livres e autônomas nas brincadeiras que realizam e aprendam por si valores importantes na convivência que têm. Esta liberdade e autonomia concorrem para que as crianças sejam criativas e se reinventem, mesmo nas carências que enfrentam. Portanto, esta toda “infância-brincadeira” constitui um meio de partilha e assimilação de valores, importantes para a formação humana destas personagens infantis, o que lhes será útil no futuro.

Esta infância é também de descobertas de um mundo místico, representado ou simbolizado pelo episódio em que os meninos conversavam, enquanto comiam o petisco de mangas verdes com sal, cortadas em pedaços e salpicadas com piri-piri e mergulhadas em sumo de limão, e se ouviu uma voz “fanhosa, estranha, trazida de mais longe”, fazendo uma provocação a Mauro. Porém, todos juraram que nada haviam dito e não se conseguiu saber a quem pertencia a voz. O medo percorreu os corpos magros dos rapazes, que começaram a pensar na aparição de um fantasma. Depois disso, anoiteceu e os medos das crianças foram ainda maiores, particularmente quando chegou a hora de dormir: “Já os morcegos tinham seguido seu destino, indiferentes às luzes das casas que ficavam sempre lá atrás. Sobressaltada, a mufanagem nem conseguia adormecer, atenta aos rressonar dos pais. Quando tal acontecesse, iriam espreitar para o céu” (PATRAQUIM, 2019, p. 37).

Ora, se em *GGC*, como já referimos, temos uma “infância-brincadeira”, típica dos bairros suburbanos, situados perto da cidade e distantes do campo, mas sem efetivamente pertencerem a um ou a outro espaço, bairros de carências, de insuficiências, de pobreza, mas, ao mesmo tempo, de sonho, de esperança e de superação, em “MPC”, temos uma “infância-trabalho”. O espaço onde a diegese tem lugar é uma aldeia de uma zona rural, onde Machalatana, o protagonista, vive e trabalha. Esta personagem, com a autorização da sua mãe pobre, resolveu aceitar a proposta de apascentar gado de uma família:

Desde os sete anos de idade, com a devida autorização e entusiasmo da mãe pobre, aceitou sem rebeldia e animosidade o pedido de uma família da aldeia para começar a pastorear o gado, primeiro caprino e depois bovino, profissão que, caso fosse bem sucedida, havia de o recompensar uma vez que a oferta de uma cria poderia transformá-lo quando fosse adulto também num criador de gado o que, certamente, iria atenuar a pobreza em que viviam, ele e a mãe (SILVA, 2020, p. 27).

Machalatana é trabalhador e, tal como diz o excerto, tinha profissão: apascentar gado de uma família que vivia na sua aldeia. A família autoriza o trabalho em razão da pobreza preponderante. A ocupação surge como modo de atenuar as carências e ainda como oportunidade de obter crias, oferta que tornaria Machalatana, quando adulto, também um criador de gado.

Ora, a infância desta criança é marcada pelo trabalho, ou seja, Machalatana era responsável pelo gado,

tinha de estar sempre com atenção redobrada, uma vez que o gado não podia invadir as machambas da população e comer o milho ou as hortícolas plantadas, pois caso isso acontecesse, não só podia perder emprego de pastor, como também seria enxovalhado pelos donos das machambas, pelo dono do gado e, igualmente, maltratado pela sua própria mãe ou pelo pai. Mas o mais difícil era não deixar que qualquer bovino fosse mordido por uma cobra, sobretudo por uma mamba, cujo veneno era mortal (SILVA, 2020, p. 31).

É nesta “infância-trabalho” que Machalatana, tal como as personagens de *GGC*, aprende e assimila, influenciado pelas histórias que a sua avó Govene lhe contava, à noite, à volta da fogueira, valores como: a coragem; a responsabilidade; o comprometimento e o respeito pelos mais velhos; o saber lidar com o outro, principalmente em situações concretas em que os outros pastores de gado o provocavam. Mas, também, o rapaz “tornou-se assim [...] destro, atento e, sobretudo, criativo” (SILVA, 2020, p. 31).

Este trabalho ainda permitiu que Machalatana, apesar de novo, conseguisse, mais tarde, depois que a seca assolou a sua aldeia, encontrar soluções para que a população e os animais tivessem água, segundo ilustra a passagem a seguir:

Se os poços que fizeram ao longo do riacho secaram, não seria porque eram buracos pouco profundos. Se a água se infiltra na terra – pensava – e ali a terra é macia [...], não seria que bem mais fundo, mais fundo mesmo, não descobririam esse precioso líquido com abundância, suficientes para todos, população e gado?

Imediatamente chamou os pastores e comunicou-lhes o seu raciocínio e a possibilidade de o colocarem em prática (SILVA, 2020, p. 35).

Nesse trecho, fica patente que o trabalho pode ser visto como uma forma de infância, típica nas zonas rurais, e faz parte da formação da personalidade e do caráter de Machalatana.

É uma atividade que complementa a educação exercida pelos pais no seio familiar. Ademais, as histórias que o rapaz ouvia da sua avó serviam, pelo papel que têm em comunidades, sobretudo de zonas rurais, para ele resolver, com sabedoria, os problemas com que se deparava. Essas eram “as histórias mais lindas para Machalatana [...] que tinham uma lição de moral em que a bondade e a inteligência consciente triunfavam” (SILVA, 2020, p. 29).

É importante referir que, diferentemente do que se observa em *GGC*, em que a presença dos pais ou dos mais velhos é quase nula durante as brincadeiras das crianças, em “MPC”, a presença de, pelo menos, pessoas mais velhas como que a vigiar as atividades das crianças é um pouco mais evidente. O fato de a aldeia se localizar numa zona rural, onde comumente a

ausência de vedação simboliza solidariedade, abertura e inexistência de diferenças entre os habitantes, e de onde o sustento advém do espaço habitado ou das proximidades, permite maior presença dos pais e pessoas mais velhas no cotidiano e nos trabalhos realizados pelas crianças.

De um modo geral, temos, tanto num quanto noutro conto, infâncias cuja representação ou cujas representações – “infância-brincadeira” em *GGC* e “infância-trabalho” em “MPC” –, embora diferenciadas, funcionam como meio de construção, formação da personalidade e caráter das personagens infantis. Estas infâncias radicam, respectivamente, nos espaços, suburbano e rural, onde as histórias têm lugar.

Considerações finais

Este estudo, após discussão teórica acerca de conceitos de literatura infantil e de como esse gênero se realiza no contexto moçambicano, analisou os sentidos de infância que se revelam nos contos “O Gala-gala cantor”, de Luís Carlos Patraquim, e “Machalatana, o pastor criativo”, de Calane da Silva, e suas relações com os espaços representados nestes dois textos. Desta análise, concluímos que há dois sentidos de infância fundamentais: a “infância-brincadeira”, comum e característica do espaço suburbano, representado em “O Gala-gala cantor”, de Luís Carlos Patraquim, e que se opõe à “infância-trabalho”, por sua vez característica e comum no espaço rural, representado em “Machalatana, o pastor criativo”. Ora, enquanto no subúrbio temos personagens infantis que brincam de diversas maneiras, na aldeia rural, temos uma personagem que trabalha, apascentando gado. Ancoradas em cada um destes espaços, as infâncias destas crianças opõem-se, justamente pela natureza, mormente social, que caracteriza tais lugares. Contudo, em ambos os textos, os sentidos de infância que identificamos concorrem para a assimilação de valores humanos – por exemplo, o amor, a tolerância, a compreensão, a entreatura – que compreendem a formação da personalidade e do caráter das personagens.

Refira-se, finalmente, que esta assimilação de valores por estas personagens tem relação intrínseca com a natureza didático-pedagógica dos textos literários infantis sobre os seus receptores/destinatários, sem prejuízo da natureza estético-literária dos textos.

Referências

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria da literatura**. 8. ed. Coimbra: Almedina, 2011.

ANDRADE, Júlia Parreira Zuza. **Mia Couto e Luandino Vieira: a ficção de fronteira nas obras para o público infanto-juvenil**. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2014. (dissertação de mestrado não publicada).

CADEMARTORI, Lígia. **O que é literatura infantil**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2010.

CERVERA, Juan. **Teoría de la literatura infantil**. 3. ed. Bilbao: Ediciones Mensajero, 1952.

OLIVEIRA, Maria Anória de Jesus. Um passeio panorâmico pela produção infanto-juvenil moçambicana: obras e autores. **A Cor das Letras**. Bahia, n. 12, p. 79-92, 2011. DOI: <http://dx.doi.org/10.13102/cl.v12i1.1489>.

PATRAQUIM, Luís Carlos. **O Gala-gala cantor**. Maputo: Alcance Editores, 2019.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. **Dicionário de narratologia**. 7. ed. Coimbra: Almedina, 2011.

SILVA, Calane da. Machalatana, o pastor criativo. **O Bicho verde e outras histórias de espantar**. Maputo: Alcance Editores, 2020, p. 21-37.

SOARES, Angélica. **Gêneros literários**. 7. ed. São Paulo: Editora Ática, 2007.

TAMÉS, Román López. **Introducción a la literatura infantil**. 2. ed. Murcia: Universidad de Murcia, 1990.



**SENTIDOS DA GUERRA NA LITERATURA INFANTIL ANGOLANA –
UM DIÁLOGO ENTRE JOSÉ LUANDINO VIEIRA E ONDJAKI**

*MEANINGS OF WAR IN ANGOLAN CHILDREN'S LITERATURE - A
CONVERSATION BETWEEN JOSÉ LUANDINO VIEIRA AND ONDJAKI*

*SENTIDOS DE LA GUERRA EN LA LITERATURA INFANTIL ANGOLEÑA
– UN DIÁLOGO ENTRE JOSÉ LUANDINO VIEIRA Y ONDJAKI*

Marco Castilho Felício¹

RESUMO:

A crítica apresentada neste artigo discute as obras *A Guerra dos Fazedores de Chuva com os Caçadores de Nuvens – Guerra para Crianças* (2006) e *Kaxinjengele e o Poder, uma Fábula Angolana* (2012), de José Luandino Vieira, e *Ynari, a Menina das Cinco Tranças* (2010) e *Uma Escuridão Bonita* (2013), ambas de Ondjaki. Destinados a um público leitor não adulto, os livros têm em comum a abordagem dos conflitos pela independência e civis que assolaram Angola entre os anos 1961 e 2002, a partir de uma perspectiva infantil. Ancorado na crítica pós-colonial de autores como Frantz Fanon e Achille Mbembe, o texto analisa a infância ora como uma fase de edificação para a vida adulta, ora como uma etapa da vida expressada dentro de suas próprias inquietações. Em todos os casos, os autores compreendem a criança sempre como um agente político.

PALAVRAS-CHAVE: literatura angolana, Luandino Vieira, Ondjaki, infância, guerra.

ABSTRACT:

*The criticism presented in this article discusses the works *A Guerra dos Fazedores de Chuva com os Caçadores de Nuvens – Guerra para Crianças* (2006) and *Kaxinjengele e o Poder, uma Fábula Angolana* (2012), by José Luandino Vieira, and the works *Ynari, Menina das Cinco Tranças* (2010) and *Uma Escuridão Bonita* (2013), both written by Ondjaki. Intended for a non-adult reader audience, the books have in common the approach of Angola's independence and civil wars that devastated the country between 1961 and 2002, from a childish perspective. Anchored on the post-colonial authors such as Frantz Fanon and Achille Mbembe, the text analyzes the childhood at times as a phase of edification for adult life, at times as a stage of life expressed within its own concerns. In all cases, the authors always understand the child as a political agent.*

KEYWORDS: Angolan literature, Luandino Vieira, Ondjaki, childhood, war.

¹ Mestre em História e Literatura pela UnB. Pesquisador do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais - INEP; Universidade de Brasília - UnB. E-mail: castilho.marco@hotmail.com



RESUMEN:

*La crítica presentada en este artículo discute las obras *A Guerra dos Fazedores de Chuva com os Caçadores de Nuvens – Guerra para Crianças* (2006) y *Kaxinjengele e o Poder, uma Fábula Angolana* (2012), de José Luandino Vieira, y las obras *Ynari, a Menina das Cinco Tranças* (2010) y *Uma Escuridão Bonita* (2013), ambas de Ondjaki. Dirigidas a un público lector no adulto, las publicaciones tienen en común el enfoque de los conflictos por la independencia y la guerra civil que asolaron a Angola entre los años 1961 y 2002, a partir de la perspectiva de la infancia. Anclado en la crítica poscolonial de autores como Frantz Fanon y Achille Mbembe, el texto analiza la infancia como una fase edificantede de la vida adulta, o bien como una etapa de la vida expresada dentro de su propia inquietud. Em comum, los autores entienden los niños como agentes políticos.*

PALABRAS CLAVE: *literatura angoleña, Luandino Vieira, Ondjaki, infancia, guerra.*

As literaturas africanas de língua portuguesa têm sido território fértil para o debate pós-colonial, pois se tornaram um campo de emergência do protagonismo de sujeitos historicamente subalternizados. A análise aqui desenvolvida apresenta como a abordagem sobre a infância nas obras selecionadas de José Luandino Vieira e Ondjaki desvelam as crises sobre a formação nacional de Angola, particularmente no que diz respeito às décadas de guerra que assolaram o país (Guerra de Independência: 1961-1975 e período de guerra civil: 1975-2002), ao passo que aponta para a revitalização de uma certa força utópica nos textos literários. O diálogo entre *A Guerra dos Fazedores de Chuva com os Caçadores de Nuvens: Guerra para Crianças* (2006) e *Kaxinjengele e o Poder, uma Fábula Angolana* (2012), de Luandino Vieira, e *Ynari, a Menina das Cinco Tranças* (2010) e *Uma Escuridão Bonita* (2013), de Ondjaki, sugere uma mudança de paradigma sobre as relações sociais no país, não mais pautada na objetificação dos corpos pelas armas, mas sim na tentativa de estabelecer uma linguagem do livre movimento e dos afetos.

José Luandino Vieira, nascido em 1935, participou ativamente do processo de independência em Angola. Foi preso diversas vezes pela PIDE – Polícia Internacional e de Defesa do Estado, instrumento repressor mantido por Portugal em suas colônias – por ser uma voz de referência para o povo angolano na luta contra o domínio português. Algumas de suas obras foram escritas ainda no cárcere. Já Ondjaki, nascido em 1977 em Luanda, cresceu numa Angola independente, mas mergulhada numa longa guerra civil que durou até 2002, reflexo ainda do período colonial.

As quatro obras têm a guerra e a disputa pelo poder como temas organizadores das tessituras das narrativas, características do universo literário forjado nas relações imperiais. Apesar da seriedade dos temas, a tarefa de abordá-los para leitores não adultos foi habilmente assumida pelos dois autores.

Kaxinjengele e o Poder, uma Fábula Angolana serve como farol para as demais obras. Com a narrativa breve, característica das fábulas, seu aviso é poderoso: nação nenhuma, sobretudo aquelas que passaram pela experiência colonial, será capaz de se estabelecer sem considerar o tempo e as diversas formas de organização de seus povos. Apressadamente não se constrói uma nação. O personagem Kaxinjengele, representado como um machado, é apontado como o provável detentor do poder concedido pelo povo. Kaxinjengele, porém, é autoritário; quer tudo “hoje!”. Ignora os ritos, as tradições e os anseios populares para ocupar o poder. E assim, devido ao seu imediatismo, é rejeitado.

Já *A Guerra dos Fazedores de Chuva com os Caçadores de Nuvens – Guerra para Crianças* é originalmente um trecho do livro *De Rios Velhos e Guerrilheiros I – O Livro dos Rios* (2006), outro livro de Luandino Vieira, e foi formatado para um público não adulto. A obra faz referência à relação colonial entre Angola e Portugal, figurada nas disputas entre Mbumba iá Kibaia, remetendo às tradições e à ancestralidade angolana, e Lengalengenu, representando o invasor português e os nativos que apoiaram a política metropolitana. Depois de acirrados combates entre os dois, Lengalengenu e seu exército são derrotados, cabendo às crianças do quilombo de Mbumba iá Kibaia definir e executar a sentença sobre os derrotados.

As duas obras de Luandino Vieira trazem características que marcam as literaturas africanas de língua portuguesa, dentre elas a relação amalgamada entre a produção literária e a história do país, a necessidade de conectar um passado positivamente valorado a um presente abalado pelas sucessivas guerras e a visibilidade às personagens que expressam as múltiplas vozes que compõem a nação angolana (negros, brancos, moradores dos musseques, imigrantes de Portugal, deslocados e excluídos em geral).

Outra marca do escritor é a defesa da linguagem coloquial e a utilização do quimbundo como traços identitários, reforçando a presença da oralidade na narrativa e afirmando a composição híbrida da linguagem popular entre o quimbundo e o português, chamado pejorativamente pelo colonizador de “pretuguês” (MACEDO, 1992). A respeito disso, Rita Chaves destaca que

Devemos aqui recordar que a imposição do Português como língua obrigatória nas ex-colônias africanas não se fez acompanhar por medidas que, de fato, pudessem torná-la acessível às várias camadas da população. O esforço para falar uma língua que não conhecia gerou um curioso processo de contaminação, através do qual são transferidos para a segunda língua certos mecanismos que regem a gramática da língua moderna. Cabe-lhe [a Luandino Vieira], como escritor dessa terra onde a língua portuguesa não pode ser a única forma de expressão, assumir a consciência do desencontro e promover a fenda a selo de qualidade. Dar estatuto literário a marcas da transgressão é, então, uma forma de corrigir o curso das coisas. (CHAVES, 2005, p. 34-35)

Tais aspectos da produção literária luandina são, como num movimento contínuo de rupturas e continuidades próprios de um sistema literário, abraçadas e modificadas por Ondjaki.

Declaradamente tributário da obra de Luandino Vieira, sua perspectiva é a de alguém que já nasceu num país independente e formado dentro de um cenário urbano. As inquietações de Ondjaki vão também por outros caminhos, permeados de subjetividades.

Uma Escuridão Bonita, publicada em 2013, trata do encontro de duas crianças, um garoto e uma garota, na varanda da casa da Avó Dezanove (a quem Ondjaki dedicou um romance), num dia em que falta luz. Entre cheiros de abacate, gritos de morcegos e o brilho das estrelas, as duas crianças vão se descobrindo, se experimentando, vivenciando os primeiros sinais de despedida da infância. A escuridão da noite traz consigo o desvelamento dos desejos, não somente sobre a sexualidade, mas também sobre a formação do próprio país. A garota, afinal, perdeu seu pai na guerra, e a esperança que surge em meio aos diálogos é que terminem de uma vez as tragédias criadas pelas armas.

Em *Ynari, a Menina das Cinco Tranças*, a preocupação dá-se em torno do esforço pelo fim da guerra e da promoção ampla da paz. A narrativa retrata a saga de Ynari e seu amigo “homem pequenino” na busca de colocarem fim aos conflitos. Para isso, ensinam os homens a redescobrirem suas sensibilidades com outras palavras, que dão sentido a realidades alternativas e estão ligadas aos prazeres mais simples da vida, abandonando de vez a “guerra”. As palavras, como bem nos lembra Luandino Vieira em *A Guerra dos Fazedores de Chuva com os Caçadores de Nuvens*, podem causar destruição e morte.

Ynari e seu “amigo pequeno e mágico” querem que as palavras promovam a troca. Em cada lugar por onde passam, Ynari ensina uma nova palavra, capaz de devolver um sentido perdido durante a guerra. Esta nova palavra aprendida descortina uma nova realidade, com outras perspectivas. Em troca, pede que a velha palavra “guerra” deixe de ser usada.

Importante ressaltar que as quatro obras foram escritas posteriormente às guerras travadas em Angola e foram elaboradas por autores que, embora em constante diálogo, viveram e posicionaram-se de formas distintas durante esses períodos. Analisados em conjunto, os quatro livros propõem uma relação dinâmica com o entendimento sobre as guerras que afligiram o país durante tanto tempo. Como é comum a quase todo movimento histórico, os sobreviventes acabam por fazer uma recomposição de seu passado, na medida em que surgem novos debates e novos elementos no presente, alterando o olhar sobre os fatos.

No que diz respeito à literatura infantil e ao seu comprometimento em se posicionar diante de um determinado tema intimamente político, como é o caso das obras aqui analisadas, é válido ressaltar a crítica de Peter Hunt quanto à ideia equivocada de que as obras literárias, por serem dirigidas a um público não adulto, devam ser aprioristicamente ingênuas e superficiais.

Os livros infantis, como as crianças, são inocentes e que as ambições de escritores, críticos, pais e do restante de nós são ideologicamente neutras. Por causa disso, fracassamos em perceber que, além de não podermos ser apolíticos, grande parte da ideologia presente nos livros para criança e em torno deles está oculta – e na verdade mascarada como o oposto do que realmente é. (HUNT, 2015, p. 138)

Tal crítica está no horizonte tanto das obras de Luandino Vieira quanto das produzidas por Ondjaki. Nenhum dos autores abstém-se da crítica política (e ao político) e de considerar o universo infantil como parte também do político. Se as sociedades são marcadamente divididas por suas várias diferenças (raça, classe, gênero, nacionalidade, posições ideológicas...), por que não abordá-las na literatura infantil? Os dois autores não só colocam a infância como protagonista na delicada reconstrução do país – sem mascaramentos – como fazem um chamado para que as crianças sejam atuantes na problemática pós-colonial que envolve praticamente todo o continente africano. Além disso, recusam o simplório entendimento de que a literatura para crianças precisa ser “fácil”.

Guerra e pós-colonialidade em Luandino Vieira

Luandino Vieira é um autor seminal para as literaturas africanas de língua portuguesa e fundamental para Angola, não só pela expressão de suas obras, mas também por fazer delas instrumento da luta anticolonial. Sua escrita vem na esteira de outros autores, como por exemplo Antonio Jacinto e Castro Soromenho, na defesa de uma literatura capaz de revelar o cotidiano, a diversidade socioespacial e as marcas da oralidade (CHAVES, 2005). Enquanto escritor periférico (no sistema-mundo) e detentor de uma determinada crítica político-ideológica, sua obra nos traz muitas das questões relativas à pós-colonialidade.

A Guerra dos Fazedores de Chuva com os Caçadores de Nuvens – Guerra para Crianças, como sugere o próprio título, trata da violência que alimentou a lógica colonial em Angola. De um lado do rio Kwanza, no Vale do Kipakasa, está o quilombo (do quimbundo “acampamento fortificado”) de Mbumba iá Kibaia, detentor das tradições ancestrais, da autoridade e da legitimidade sobre a presença na terra. Ele é o fazedor de chuva e também a figuração de Angola. Do outro lado do rio está Lengalengenu e seu séquito – uma representação de Portugal. São os caçadores de nuvens, responsáveis pelo cacimbo (termo que designa a estação da seca em Angola) e donos das armas de fogo.

O universo literário criado por Luandino Vieira é um cenário cindido com seus lados em confronto direto, tal qual o próprio sistema colonial. Para Frantz Fanon,

A zona habitada pelos colonizados não é complementar das zonas habitadas pelos colonos. Estas duas zonas se opõem, mas não em função de uma unidade superior. Regidas por uma lógica puramente aristotélica, obedecem ao princípio da exclusão recíproca: não há conciliação possível, um dos termos é demais. Fazer explodir o mundo colonial é doravante uma imagem de ação muito clara, muito compreensível e que pode ser retomada por cada um dos indivíduos que constituem o povo colonizado. Destruir o mundo colonial é, nem mais nem menos, abolir uma zona, enterrá-la profundamente no solo ou expulsá-la do território. (FANON, 1968, p. 28-30)

Nestes termos, do contato entre os dois lados explode a guerra, declarada sob hostilidade mútua, com palavras cuja finalidade só poderia ser o conflito:

3. Kibaia Kinene desceu de seu quilombo e veio ao vau; e Lengalengenu desceu de seu cavalo e veio ao vau;
4. E ficaram cara a cara. E disse Mbumba iá Kibaia, o Grande Kibaia: Vade retro, Satana!
5. E respondeu Lengalengenu: ‘Vutuka ku tandu dia Muxi ié, Kahima!’
6. E Lengalengenu falou em quimbundo; e Kibaia Kinene tinha falado em latim; então viram todos que isso era um sinal para pelejarem. (VIEIRA, 2006, p.12)

A utilização da expressão *kahima* (macaco em quimbundo) não é gratuita e com ela Luandino Vieira aponta para duas características marcantes da tática colonial de dominação. Primeiramente, a inferiorização do colonizado como fundamento e justificativa da colonização e, em segundo lugar, a submissão do colonizado e o desligamento deste em relação às suas próprias tradições (Chaves, 2005). Em contrapartida, Mbumba iá Kibaia chama Lengalengenu de “Satana”, numa referência ao demônio, mas também às atividades missionárias que favoreceram o aparato colonial em muitos países africanos. Um utiliza a língua do outro como forma de provocação, com o intuito de tornar a declaração de guerra explícita.

Durante a batalha travada pelos dois líderes, o Grande Kibaia, ao reivindicar a posse da terra, exige também seu pertencimento a ela: “6. E disse Kibaia, o Grande: Sai da minha terra!” (VIEIRA, 2006, p.13), ao passo que Lengalengenu diz que a terra é do “Muene-Putu”, uma referência ao “homem branco de Portugal” (ou também ao poder metropolitano). Para Pires Laranjeira e Julia Andrade,

Entre os dois lados da disputa, acha-se a terra, a nação angolana. A analogia da terra como nação é amplamente utilizada nas cinco literaturas africanas [Angola, Cabo Verde, Guiné Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe], em que a afirmação da terra, costumes e mitos marca a sua singular diferença no conspecto de todas as literaturas de língua portuguesa. Existe uma correlação quase direta entre a guerra tratada na história com a guerra de independência em Angola. (2015, p. 163)

Mas a narrativa não se passa somente em torno da terra. A água é também motivo da guerra, não só porque Mbumba iá Kibaia e seu quilombo são responsáveis por chamá-la na forma de chuva e Lengalengenu por desfazê-la, mas também pela sua figuração no rio Kipakasa, fronteira que define identidades e marca a polaridade colonizado x colonizador.

A guerra entre Mbumba iá Kibaia e Lengalengenu inicia-se justamente quando transposto o rio Kipakasa. Ao ordenar que os jacarés – chamados de cães de Mutacalombo, ou Mutakalombo, divindade *tchokwe* ligada aos domínios da água, caça e floresta – fechassem suas bocas e permitissem a passagem dos exércitos dos seus três muenes. A guerra enfim é travada:

9. Os cães de Mutacalombo fecharam as bocas; e os exércitos dos três muenes, Nzumba iá Poxi, Kisala Kadiangu e Kabila Kango, passaram de roldão por cima deles;

10. E feriu-se, por muitos dias, grande batalha; e os portugueses foram dizimados, e os seus muenes foram derrotados, Lengalengenu fugiu a cavalo. (VIEIRA, 2006, p. 13)

Dos três seguidores de Lengalengenu, um morre em batalha enquanto os outros dois são levados ao Grande Kibaia. O primeiro a ser julgado, Dialó da Guiné (ou Amador Lopes, seu nome dado pelo colonizador) é libertado. Sua condenação é perder o nome nativo, significando a perda do reconhecimento de sua identidade. Em outros termos, ser definitivamente “Amador Lopes” é viver no exílio em sua própria terra.

Esta personagem remete ao projeto assimilacionista pretendido por Portugal. O assimilado seria, sob a lógica do colonizador, um indivíduo integrado à sociedade portuguesa, portanto sem vínculos com suas tradicionais matrizes culturais angolanas. Seria um representante do sucesso da empreitada colonizatória. O assimilado, conforme a concepção metropolitana, existiu mais enquanto um modelo ideal. Na prática, as formas de resistência das várias etnias, principalmente aquelas que habitavam o interior do território angolano, foram variadas e intensas ao longo de todo período colonial. A sentença de Amador Lopes não significa somente uma punição para os nativos que eventualmente se beneficiaram da presença de Portugal, mas também uma recusa a um modelo de dominação imperial. Mbumba iá Kibaia é a personificação da resistência.

O segundo a ser julgado, porém, é condenado à morte. Quando o Grande Kibaia bate sua lança em Mon’a Ngundu (ou Custódio Xavier de Bello Neto), este, que era preto, torna-se branco. É considerado não simplesmente um inimigo, mas também um traidor. O recurso de Luandino Vieira aqui é valorizar a negritude para além do plano discursivo, mas para trazer à tona a resistência a um dos principais instrumentos de dominação utilizados pelo colonizador, que foi a sistemática desqualificação simbólica e concreta da raça negra.

Pode-se entender o ímpeto da narrativa de *A Guerra dos Fazedores de Chuva com os Caçadores de Nuvens* na própria situação dramática criada pelo colonialismo. Conforme Frantz Fanon nos recorda, a violência cometida pelo colonizado contra o colonizador não é gratuita. Ela é politicamente orientada; está engendrada no processo histórico de luta pela independência. Na acepção do teórico, a violência do colonizado é uma *práxis*, uma ferramenta para a libertação. (FANON, 1968, p.46)

Luandino Vieira não negligencia tal reflexão. Há um sentido em evocar as crianças, porque afinal só elas “podem ser ao mesmo tempo vítima, testemunha, juiz e carrasco” (VIEIRA, 2006, p. 20) para executarem a sentença de Custódio Xavier: afirmar que um passado de luta não poderá ser esquecido, ao mesmo tempo em que não se deseja que seja mantido. A violência da guerra causou dor, mas também transformação: “10. O sangue da guerra virou lama; e a lama virou pedra; e a pedra, rocha de ferro” (VIEIRA, 2006, p.20).

Já em *Kaxinjengele e o Poder – uma Fábula Angolana*, obra de narrativa curta e precisa, emerge a preocupação com a constituição do estado em Angola (e em todo continente africano) e a formação da identidade nacional. Kaxinjengele, em seu imediatismo e fome de poder, desconsidera os anseios populares e, por isso, pelo povo é recusado. Luandino Vieira faz, de forma sutil, uso de marcas polifônicas para dar a ideia de pluralidade na composição da nação angolana. Conquistada a independência, a tarefa coletiva seria equalizar as múltiplas vozes e segmentos sociais do país.

Ao contrário de um entendimento unívoco e autoritário de nação, o texto da obra nos remete à concepção de diversidade, uma ideia que se compara a um mosaico: partes desiguais, assimétricas, que formam um todo. O chamado do povo por Kaxinjengele é: “Kaxinjengele!” - “*disseram* o povo” – “temos vontade de te dar o poder. Votamos!” (VIEIRA, 2012, s/n). Ou ainda, quando o povo percebe o autoritarismo de Kaxinjengele: “O povo aí *desconfiaram*: “Olha lá! Estávamos à espera das insígnias e tu só ‘que seja hoje – que seja hoje?! Queremos votar e tu não podes esperar?” (VIEIRA, 2012, s/n). O autor usa de um jogo discursivo para estabelecer uma relação entre uma totalidade abstrata – nação/povo – e a diversidade concreta de vozes que a compõem, na qual a concordância irregular sublinha a coletividade da voz.

Para Stuart Hall (2006), tal ideia é reflexo do que ele chama de “modernidade tardia”. Ou seja, há uma subjetivação da dimensão política, influenciada pelos acontecimentos das décadas de 1960 e 70 – tais como o feminismo, os movimentos contraculturais e as próprias lutas por independência no então Terceiro Mundo – e a emergência de atores com características identitárias distintas e socialmente marginalizados. As literaturas africanas, de um modo geral, refletem em muito este contexto, uma vez que

Não raro é apenas por via da literatura que as linhas do pensamento intelectual nacional se revelam, e se vêm revelando, em termos de várias visões sobre o país e identidades sociais, coletivas e segmentais, conformadas nas diversas perspectivas e propostas textuais. Pensemos, por exemplo, nos “nossos” cinco países [Angola, Moçambique, São Tomé e Príncipe, Cabo Verde e Guiné Bissau], durante o regime monopartidário, em que a liberdade de expressão estava cerceada em nome de desígnios ditados pela consolidação pátria: foi a literatura que “nos” informou sobre as sensibilidades discordantes, os eventos omitidos do discurso oficial, as vozes em *dissenso*, as visões menos monocores, menos apologéticas e menos subservientes ao Poder político. O ponto de partida desse protocolo de transmissão de “conteúdos históricos” é a ideia de que o autor – em pleno domínio e responsabilidade sobre o que diz, ou faz as suas personagens dizerem – psicografa os anseios e demónios de sua época, dando voz àqueles que se colocam, ou são colocados, à margem da “voz oficial”: daí poder pensar-se que o indizível de uma época só encontra lugar na literatura. (MATA, 2007, p.21)

As identidades individuais ou do próprio povo passam por caminhos que não se definem exclusivamente pela primazia dos discursos nacionais (SAID, 1993). Numa perspectiva atual sobre a formação do estado angolano, as duas obras de Luandino Vieira acabam por assumir sentidos complementares. Passadas as guerras coloniais e derrotado o colonizador, a preocupação torna-se então não reproduzir a política autoritária outrora (ou ainda) vigente.

Ondjaki: alteridade e solidariedade

Embora a narrativa de Ondjaki seja acentuadamente onírica, marcada pela afetividade entre as personagens, o autor está longe de ignorar os aspectos mais ásperos do universo político de seu tempo.

A obra *Ynari, a Menina das Cinco Tranças* faz uma alusão à inutilidade da permanência da guerra, especificamente àquelas que assolaram Angola entre 1961 e 2002 e que fragilizaram o processo de formação de um tecido social consistente no país. Ynari conhece o “homem pequenino e mágico” e, ao tornarem-se amigos, estabelecem um diálogo sobre os vários significados que as palavras – a exemplo de “pequeno”, “coração”, “medo”, “admiração” – podem assumir e sobre como as palavras podem significar e exprimir realidades alternativas. Decidem então visitar a aldeia do “homem pequenino”.

A aldeia é local de encontro, tratado como espaço mítico, onde outros “homens pequeninos” levam palavras que já não são úteis e recebem outras que serão úteis, que possibilitarão dar sentido a outras realidades. Lá consultam a “velha muito velha” que destrói as palavras e o “velho muito velho” que cria as palavras – numa alusão à importância dos mais velhos para as culturas tradicionais angolanas – e Ynari recebe de ambos a palavra “permuta”, entendida pela menina como “uma troca justa” entre duas pessoas ou dois povos (ONDJAKI, 2010, p. 27). Percebe então que precisará da palavra para trocar

a guerra pela paz, e decide partir com seu pequeno amigo para reestabelecer o diálogo entre aldeias em conflito, pois os dois sabem que a falta de comunicação é o fermento da guerra.

Para conseguirem a paz, Ynari e o amigo trocam em cada uma das cinco aldeias por onde passam a destruição da palavra “guerra” por um dos sentidos (audição, visão, olfato e paladar) e pela fala, que, em geral, são perdidos durante os combates. Note-se que a perda dos sentidos e da fala não diz respeito somente ao sentido estrito, orgânico, mas também a uma vida sem sentido, alienada. A guerra, conforme o sábio homem pequenino, “não serve para nada” (ONDJAKI, 2010, p. 28). Para a permuta dar certo, no entanto, a menina corta uma de suas tranças em cada um dos lugares e mistura na cabaça com água. Faz uma magia. Suas tranças são o instrumento para a conquista da paz, são os fios que implicam as histórias numa grande rede.

Ynari é a figura que representa uma nação em reconstrução. Muitos foram os atores que fizeram de Angola um palco de guerra. Portugal, MPLA, UNITA, FNLA, além de outros países que participaram direta ou indiretamente dos conflitos, tais como URSS, EUA, Cuba e África do Sul. Conforme Andrea Cristina Muraro,

Outro indicador aparece nos pontos cardeais citados no texto: o Norte traz homens com armas de metal; sabe-se que a tomada e a luta armada durante as guerras em Angola ocorreu do Norte para o Sul, com a UNITA aliando-se a chefes de grupos étnicos e o MPLA por sua vez estabelecendo bases de resistência pelo território; hipoteticamente, conforme a menina e o homem pequeno caminham ao longo do rio e a estória transcorre, ganha-se *um certo sul*, onde a paz será semeada, fato que se desdobra na própria estrutura do texto, a trama sofre uma espécie de redução em espiral. Na medida em que a menina percorre cada aldeia cria-se uma imagem de fluidez, entre os que trazem um pouco de água do rio nas mãos e depositam na cabaça, até o corte à catana da última trança. E o rio, por si só, é narrado como um espaço bastante significativo, já que as cinco aldeias estão situadas a sua margem, assim como a aldeia de Ynari e a do homem pequeno. (MURARO, 2010, p.4-5)

Assim como nas obras de Luandino Vieira, a água está presente como elemento de transformação, e a trança de Ynari nos remete também à ideia de que a força da unidade está na singularidade de suas partes, de seus fios, como um mosaico. Mais uma vez, a água e o rio aparecem como marcas identitárias, na medida em que definem não apenas os diferentes grupos, mas também se revelam como espaço de contato, a partir do qual as transformações serão engendradas.

Em outro sentido, o trânsito de Ynari e seu amigo pequenino pelas várias aldeias, a possibilidade de viajarem no coração do *humbi-humbi* – o pássaro que simboliza a liberdade – nos coloca diante da renovação de um certo sentido utópico. É Mbembe quem nos lembra que

É importante levar em consideração que a questão de um mundo sem fronteiras é uma intenção obviamente utópica. Desde a sua origem, o “movimento”, ou mais precisamente “a ausência de fronteiras”, tem sido central para várias tradições utópicas. O próprio conceito de utopia refere-se ao que não tem fronteiras, a começar pela imaginação em si. O poder da utopia consiste em sua capacidade de representar a tensão entre a ausência de fronteiras, o movimento e o lugar, uma tensão – se observarmos com cuidado – que marcou as transformações sociais na era moderna. Nesse contexto, a ideia de um mundo sem fronteiras pode ser um recurso poderoso, embora problemático, para o social, o político e até mesmo para a imaginação estética. (MBEMBE, 2019, p.68)

A missão de Ynari e da aldeia dos homens pequenos coloca-se a serviço da imaginação e da humanidade; contra a arbitrariedade e a violência provocada pelas fronteiras nacionais – com as quais o continente africano tem sofrido desde o início das disputas coloniais pelos países europeus –, mas também contra as fronteiras criadas pelo medo: medo do desconhecido, medo do outro. Medo, aliás, é uma das primeiras palavras que Ynari aprende com seu amigo a não mais usar. O que se quer, afinal, é uma realidade sem medos.

Em outra obra de Ondjaki, *Uma Escuridão Bonita*, a guerra aparece mais uma vez como tema nas falas do casal de enamorados a conversarem na varanda da casa da avó Dezanove. Com a falta de luz e a escuridão total – uma escuridão que ilumina, pois permite a expansão da imaginação –, surge na fala da menina a lembrança do pai morto na guerra:

- Como é um “desejo de estrelas”?
- É olhar para uma estrela e desejar uma coisa.
- Ainda deseja lá uma coisa para eu ouvir.
- Desejo que meu pai não tivesse morrido na guerra.
- E eu desejo que os homens nunca mais inventem guerras novas.
- Como se o saco das guerras estivesse vazio?
- Como se tivessem perdido o saco das guerras.

(ONDJAKI, 2013, p. 22)

Duas pessoas juntas na escuridão, desejando uma a outra, imaginando outros universos, nos quais aqueles que se foram por causa da guerra pudessem retornar. O auge da noite é o esperado “Cinema Bu”. Quando os carros que passavam na rua miravam seus faróis na parede branca da varanda da casa, então “criava-se” o “Cinema Bu”. A graça deste cinema é que cada um projeta na “tela” o que quiser. Assim, “era difícil não abrir a boca de espanto, pois aquele cinema, veloz e pobre, tinha que ser vivido num tempo mais curto que a chama dum fósforo noturno. E valia ver tudo” (ONDJAKI, 2013, p. 84). Múltiplas histórias e múltiplos olhares numa mesma sessão.

“Veloz e pobre”, duas características presentes na constituição de Luanda e de Angola. Veloz como são os processos de modernização tardia nos países periféricos, mal orientado

pelos dirigentes políticos, oportunamente aproveitados pelas grandes empresas estrangeiras e indiferentes aos anseios e necessidades reais das populações. A pobreza vem também como consequência da deterioração causada pelas guerras.

Entre os anos de 1975 e 2011, a população de Luanda foi de aproximadamente 500.000 moradores para cerca de 5.000.000. Estima-se que cerca de 50% do tecido urbano de Luanda hoje seja feito pelos musseques (ou favelas), territórios habitados significativamente pelos deslocados das guerras.

Nenhuma dificuldade, entretanto, será capaz de retirar a humanidade e as paixões das personagens, ou motivo para barrar as utopias e os desejos mais íntimos. As duas obras de Ondjaki são manifestos pela paz e pelo diálogo. São narrativas que anseiam pela superação da guerra, sem, no entanto, esquecê-la.

Considerações finais

Não há aqui o propósito de estabelecer entre as obras de Luandino Vieira e Ondjaki uma relação de dependência entre os dois autores. Ainda que o segundo seja declaradamente tributário do primeiro, cada um, em seus respectivos textos, debruçam-se sobre debates muito particulares de seus respectivos tempos. Se para Luandino questões como a independência e a formação de uma estética literária angolana aparecem como causas urgentes, no texto de Ondjaki inserem-se outras preocupações hodiernas, a exemplo de temas como a multiculturalidade. Para o primeiro, a infância acaba por assumir também um lugar de edificação para o universo dos adultos; uma preparação para a constituição do *homem novo*. Já para o segundo, a criança/pré-adolescente é certamente considerada como agente participante do processo histórico, mas sem desvincular-se das inquietações e descobertas características de sua faixa etária.

Se no passado coube às literaturas africanas a missão de revelar o interdito, as fraturas ocasionadas pelo colonialismo, as violências de todo tipo engendradas contra as mais diferentes culturas e povos africanos, essa missão se atualiza no sentido de apresentar ao mundo não somente as dores, mas também formas alternativas de sociabilidade, mais afetuosas, mais solidárias, e cosmovisões que vão muito além daquelas formatadas pela lógica efêmera da sociedade de consumo.

É importante ressaltar que a guerra é o tema em comum que perpassa as quatro obras, mesmo quando não é feito de forma tácita, como é o caso de *Kaxinjengele e o Poder, uma Fábula Angolana*. Também em *Uma Escuridão Bonita*, a guerra é um dos temas, mas não o único. O fato de haver diferentes entendimentos sobre os sentidos da guerra, oscilando entre sua necessidade ou total inutilidade, estão ligados ao contexto histórico com qual cada obra dialoga mais intimamente. As obras de Luandino Vieira estão mais relacionadas ao cenário colonial, enquanto as de Ondjaki focalizam, principalmente, os anos 1980.

Considerando que as quatro obras foram publicadas aproximadamente no mesmo período, ao longo dos anos 2000, as obras de Luandino Vieira abordam um dos temas marcantes para a literatura angolana das décadas de 1960 e 70: a formação da identidade nacional. Longe de ser uma questão esgotada, as duas obras do autor aqui analisadas acabam por assumirem a finalidade de ativarem uma memória sobre a guerra, como forma de desenvolver uma narrativa sobre o passado, ainda que ficcionalizado. De certa forma, um recado de Luandino para o público leitor mais jovem: guerras foram feitas, mas não gratuitamente.

Ondjaki toma este legado para si. O autor também retrata Luanda e Angola a partir de seu cotidiano, das ações de homens, mulheres e crianças, como aquelas presentes em *Uma Escuridão Bonita*, que enchem as ruas de vida. Ambos os autores trabalham com a mesma matéria-prima.

Para Russell Hamilton (1999), dois movimentos característicos da pós-colonialidade podem ser identificados nestas quatro obras. Primeiramente, a necessidade de reescrever e remitificar o passado, enquanto estratégia de protesto contra a desqualificação das culturas e identidades africanas promovidas pelas empreitadas coloniais, pano de fundo dos textos de Luandino Vieira. Ato contínuo, vem a necessidade de desconstruir ou manifestar a não suficiência dos modelos políticos implementados após a independência, tema que perpassa pelas obras de Ondjaki.

Entre as obras analisadas aqui há, portanto, uma paradoxal relação de complementariedade: se de um lado temos a violência como instrumento de luta contra o maniqueísmo racista do contexto colonial, de outro corrobora-se a ideia de que o Estado contemporâneo tenha se transformado no reino da impessoalidade, da beligerância e do controle dos corpos. Afinal, a guerra é “tanto um meio de alcançar a soberania como uma forma de exercer o direito de matar” (MBEMBE, 2016, p. 123-124). Os afetos que surgem na narrativa de Ondjaki, portanto, vão na contramão da necropolítica vigente nos processos de modernização dos Estados nacionais, também em Angola.

Neste sentido, pode-se dizer que as abordagens sobre a relação infância-guerra dos dois autores permanecem em diálogo com uma certa noção de infância já retratada anteriormente em outras obras de reconhecida importância: *Luuanda* (1977), do próprio Luandino Vieira, *As Aventuras de Ngunga* (2002), de Pepetela, e *Quem me dera ser onda* (2005), de Manuel Rui. Luandino Vieira e Ondjaki devolvem à infância um certo poder de fala tomado pela guerra. Ambos colocam agora a escrita a serviço de um futuro livre do medo e das armas.

Referências

ANDRADE, Júlia Parreira Zuza; LARANJEIRA, José Luís Pires. Entre a guerra, a natureza e a infância – um retrato das marcas pós-coloniais na obra *A guerra dos fazedores de chuva com os caçadores de nuvens: guerra para crianças*, de Luandino Vieira. **Via Atlântica**, São Paulo, N. 27, 161-177, Jun. 2015. DOI: <https://doi.org/10.11606/va.v0i2798645> Acesso em 29 abr. 2020.

CHAVES, Rita. **Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Lobo. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HAMILTON, Russel. A literatura dos PALOP e a teoria Pós-colonial. **Via Atlântica**, n.3, dez.1999. DOI: <https://doi.org/10.11606/va.v0i3.48809>. Acesso em 25 abr. 2020.

HUNT, Peter. **Crítica, teoria e literatura infantil**. São Paulo: Coasac Naify, 2015.

MACEDO, Tânia. O ‘pretoguês’ e a literatura de José Luandino Vieira. **Alfa**, n. 36, p. 171-176, 1992. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/3917> Acesso em 15 abr. 2020.

MATA, Inocência. A crítica literária africana e a teoria pós-colonial: um modismo ou uma exigência? **O Marrare – Revista da Pós-Graduação em Literatura Portuguesa**, Rio de Janeiro, n.8, ano 7, p. 20-34, 2007. Disponível em: <http://www.omarrare.uerj.br/numero8/inocencia.htm> Acesso em 18 abr.2020.

MBEMBE, Achille. A ideia de um mundo sem fronteiras. **Revista Serrote**, n.31, p. 66-79, 2019.

_____. **Necropolítica**. Arte e Ensaios. Rio de Janeiro, n.32, p.122-151, 2016. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/8993> Acesso em 13 abr. 2020.

MURARO, Andrea Cristina. Ynari, à luz dos mínimos. **Nau literária**. Vol. 6, n.1, jan./jun., 2010. DOI: <https://doi.org/10.22456/1981-4526.13410> Acesso em 30 abr. 2020.

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

_____. **Ynari, a menina das cinco tranças**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2010.

PEPETELA. **As aventuras de Ngunga**. Alfragide: Dom Quixote, 2002.

RUI, Manuel. **Quem me dera ser onda**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2005.

SAID, Edward. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SANTOS, Daniel dos. Encontro entre pobreza e moral em Luanda. Urbanização, direitos e violência. **Revista Sociedade e Estado**. V. 30, n.1, Janeiro/Abril 2015. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-69922015000100007> Acesso em 27 abr. 2020.

VIEIRA, José Luandino. **A guerra dos fazedores de chuva com os caçadores de nuvens: guerra para crianças**. Luanda: Nzila, 2006.

_____. **Kaxinjengele e o poder, uma fábula angolana**. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

_____. **Luuanda**. Luanda; Lisboa: União dos Escritores Angolanos; Edições 70, 1977.



**ESTÓRIAS DO BOI BLIMUNDO, DE CABO VERDE:
LIBERDADE E DIVERSIDADE**

*STORIES OF BOI BLIMUNDO, FROM CAPE VERDE: LIBERTY AND
DIVERSITY*

*HISTORIAS DEL BOI BLIMUNDO, DE CABO VERDE: LIBERTAD Y
DIVERSIDAD*

Norma Sueli Rosa Lima¹

RESUMO:

O artigo tem por objetivo comparar de que maneira três narrativas a respeito do clássico conto de Cabo Verde sobre o Boi Blimundo, adaptado por Vera Duarte, Marilene Pereira e Celso Sisto privilegiam recortes temáticos em diálogo com a tradição oral, com Câmara Cascudo e Ana Mafalda Leite. As reflexões sobre os conceitos de liberdade e de diversidade se conectam aos campos da filosofia com Espinosa, da história com José Nicolau Gregorin Filho e aos estudos sobre a Literatura Infanto Juvenil na África, com Carmen Tindó e Simone Caputo Gomes, a fim de mostrar que as adaptações, ainda que conservem questões da identidade crioula, podem ser recepcionadas e referenciadas em quaisquer outros espaços.

PALAVRAS-CHAVE: literatura infanto-juvenil, Cabo Verde, Boi Blimundo, liberdade, diversidade.

ABSTRACT:

The article aims to compare how three narratives about the classic Cape Verdean tale about the Boi Blimundo, adapted by Vera Duarte, Marilene Pereira and Celso Sisto favor thematic cuttings in dialogue with oral tradition, with Câmara Cascudo and Ana Mafalda Leite . Reflections on the concepts of freedom and diversity are connected to the fields of philosophy with Espinosa, history with José Nicolau Gregorin Filho and studies on Children's Literature in Africa, with Carmen Tindó and Simone Caputo Gomes, in order to show that the adaptations, although retaining issues of Creole identity, can be received and referenced in any other spaces.

KEYWORDS: children and youth literature, Cape Green, Boi Blimundo, liberty, diversity

¹ Profa. Adjunta do Dep. Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro - Campus São Gonçalo. Coordenadora da Área dos Estudos Literários. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. E-mail: normalim@gmail.com



RESUMEN:

El artículo tiene como objetivo comparar cómo tres narrativas que se centran en el cuento clásico caboverdiano sobre el Boi Blimundo, adaptado por Vera Duarte, Marilene Pereira y Celso Sisto, privilegian recortes temáticos en diálogo con la tradición oral, con Câmara Cascudo y Ana Mafalda Leite. Las reflexiones sobre los conceptos de libertad y diversidad se conectan con los campos de la filosofía, con Espinosa, la historia, con José Nicolau Gregorin Filho, y los estudios de literatura infantil y juvenil en África, con Carmen Tindó y Simone Caputo Gomes, para mostrar que las adaptaciones, aunque conservando temas de identidad crioula, pueden ser recibidas y referenciadas en cualquier otro espacio.

PALABRAS CLAVE: *literatura infantil y juvenil, Cabo Verde, Boi Blimundo, libertad, diversidad.*

Situar a produção literária destinada a crianças e a jovens, na África, é considerar a sua origem oral e consequente adaptações, por isso Lourenço Rosário (1989) identificou que o reservatório dos valores culturais de uma comunidade é transmitido pelos contadores ou contadoras para a coletividade. 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.

No rico arcabouço das variantes orais e/ou lançadas, escolhi três: uma publicada no livro *A palavra e os dias*, da escritora cabo-verdiana Vera Duarte, outra adaptada pela contadora de histórias e autora brasileira radicada em Cabo Verde Marilene Pereira e uma terceira publicada recentemente no Brasil, pelo contador de história do grupo Morandubeté e escritor Celso Sisto. A partir delas, objetivo perceber algumas das temáticas referendadas pelos modos diferenciados de contá-las em cada ilha, lembrando que a recolha e a transmissão da narrativa oral para a escrita já implica ato de interpretação. Vale ainda frisar que são inúmeras as grafias para o nome Blimundo, encontrei Bulimundo, Boilimundo, para citar algumas, mas optei por Blimundo por ter assim sido registrada na primeira publicação e em dois textos aqui analisados.

Segundo Simone Caputo Gomes (2017), a produção da Literatura Infanto Juvenil na África de Língua Portuguesa representa a busca pela identidade “ao mesmo tempo em que procura fundar um espaço imaginário novo, diferente dos pais, tão contaminado de fadas, Brancas de Neve e contos da Carochinha trazidos pelo colonizador” (*on line*). Nesse sentido, as obras analisadas recompõem a atmosfera crioula em termos das temáticas, do léxico ou do ambiente, com marcas da oralidade.

Naturalmente que a origem oral para produção destinada ao público infanto-juvenil não é exclusiva das Literaturas africanas de língua portuguesa, tampouco o seja o seu caráter pedagógico. Em termos ocidentais, a publicação das fábulas de Esopo na Espanha em 1489 é o marco inicial de transpor a voz para a letra, na perspectiva do ensinamento de uma “moral da história”. O século XVII retoma essa tradição com La Fontaine (ARROYO, 2011), porém de forma muito diferente da existente nas narrativas africanas porque nelas incide o caráter mitológico da origem e a postura de resistência identitária. Como observaram Marisa Lajolo e Regina Zilberman, na sociedade letrada europeia recolher falas era algo até vergonhoso, a ponto de “Charles Perrault, então já uma figura importante nos meios intelectuais franceses, atribuir a autoria da obra [*Histórias ou narrativas do tempo passado com moralidades*] a seu filho mais moço” (2003, p. 15). A questão da autoria de um acervo recolhido aliás é aspecto a ser questionado, haja vista pertencer ao patrimônio cultural.

Na verdade, é preciso compreender as diferentes perspectivas para a oralidade e para a escrita nas sociedades ocidentais, principalmente na Grécia antiga na qual Guglielmo Cavallo e Roger Chartier observaram que a fala assinalava uma pretensa verdade a ser defendida: “O discurso falado – aquele que Platão considera um ‘discurso de verdade’, útil ao processo do conhecimento – escolhe seus interlocutores (...)” (1998, p.10). Na fase helenista, mesmo permanecendo enquanto formas de transmissão verbal, os livros assumiriam papel fundamental, ainda que fossem principalmente considerados como prestígio por causa de serem “mais acumulados do que realmente lidos” (1998, p. 14). Com a dominação romana, a atmosfera tornou-se ainda mais voltada para a escrita e a leitura silenciosa, quando na Idade Média “os livros eram lidos sobretudo para conhecer Deus e a salvação da alma (...) torna-se sinal do sagrado e do mistério do sagrado” (1998, p. 21)

Nesse momento equivocado de fala considerada rebaixada diante da escrita, ocorreu o contato entre a Europa e a África e embora seja interessante associar oralidade à tradição ancestral com Laura Padilha (1995), quando no período colonial as línguas nacionais permaneceriam na periferia até o século XIX, não se pode deixar de levar em consideração as ponderações de Ana Mafalda Leite relativas ao estudo de Albért Gérard, que identificou a presença de signos gráficos, na Etiópia e em outras áreas da África, desde o século XIII. A pesquisadora portuguesa também evocou Cheick Anta Diop a fim de lembrar que a civilização e a escrita egípcias foram produto e contributo para a cultura africana: “O reconhecimento e a ideia aceitos de que a literatura africana moderna nasce a partir da introdução da escrita em África pelos europeus levou a uma curiosa dicotomia no discurso crítico: a escrita é europeia, a oralidade é africana” (LEITE, 2013, p. 19).

Para Leite (2012), o que era fenômeno acidental passou a ser essencial, posto que ela não identifica a predominância da oralidade africana como resultante de sua natureza, mas sim das condições materiais e históricas, além de ainda observar que as tradições orais na África não são acessíveis a todos, na medida em que o “bardo ou griot é um especialista, escolhido ou por linhagem, ou por profissão, só ele detendo o conhecimento de textos mais longos e especiais, como a epopeia, as genealogias ou a crônica histórica” (2012, p. 24).

Ao me debruçar sobre as histórias de Blimundo, penso igualmente ser importante considerar a heterogeneidade e a complexidade do universo cultural africano, por isso refuto alguns modelos ocidentais como o de Vladimir Propp, que em *Morfologia do conto maravilhoso* definiu a estrutura dos contos russos a partir do estabelecimento de um método de análise da narrativa que confrontou cem histórias populares para identificar nelas trinta e uma funções consideradas comuns. Em termos das narrativas orais africanas, nem mesmo as de Cabo Verde podem ser enquadradas nesse esquema, haja vista a grande diferença entre as ilhas.

Há outras distinções do arquipélago quanto às nações africanas de língua portuguesa relativas ao percurso das produções para o público infanto-juvenil, pois enquanto em Angola e Moçambique, por exemplo, surgiram no contexto da pós-independência com o propósito de “ensinar crianças e jovens a colocarem dentro de seus universos imaginativos o real das lutas guerrilheiras” (SECCO, 2007, p. 10), Cabo Verde já publicara no primeiro número da importante Revista *Claridade* (1936-1962) um conto popular de São Nicolau intitulado “O lobo e o Chibinho”, transcrito por Manuel Lopes. No exemplar seguinte, circulou “Infância”, trecho do futuro romance *Chiquinho* de Baltasar Lopes, outro pioneiro texto da África de língua portuguesa e para além dessas duas informações já conhecidas, observo que 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. O claridoso Baltasar inovou ao utilizar a língua híbrida, misturando termos cabo-verdianos como “Nhô” com o português de Portugal, “chieira”, e com o do Brasil, “tachos”:

Terreiro de trapiche,
aromas adocicados do melaço
pontado nas chieiras dos tachos.

Volteiam os bois na roda intérmina da almanjarra...

-Vira boi
volta boi
quero uma noiva bonita
como as sereias do mar!

E os bois giram,
giram mansamente
mastigando lembranças do canavial
na digestão das folhas do verde canavial

Nhô Joca Morais conta casos
as crioulinhas cor-de-tâmara-madura...

ai tâmara
ai figo
de Por
tugal!

(...)

- Agora vos vou contar
uma história (...)

O Boi-Douro foi-se banhar
nas águas do mar...

No cocoruto duma onda
apareceu uma moça
que tinha corpo de peixe
cabeça fina de gente

Ela estava cantando...

E o boi foi seguindo o canto da moça:

(...)

(1986, p. 8)

São dois ambientes de contraste em que se situam as personagens dos bois – o da narrativa oral e o escravizado. O boi douro, no Brasil, ensina Câmara Cascudo (2001), é de origem gaúcha e trata de um grande e musculoso boi branco com asas, chifres de ouro e olhos de diamante que

provocavam medo nos camponeses, pois além de ser enorme, forte, soltava fogo pelas narinas e através das pontas dos chifres. É interessante notar a afinidade desse conto popular com as outras três versões para Blimundo, nas quais também o animal é descrito como agigantado e valente. Cascudo associa as narrativas sobre bois às regiões de pecuária, nas quais é comum serem louvados por suas façanhas, agilidade, força e decisão; por outro lado, acrescenta que especialmente no Nordeste, onde outrora não havia a divisão de terras com arames, os animais eram criados soltos, livres, nos campos sem fim e alguns conseguiam fugir dos vaqueiros, sendo eternizados pelos cantadores: “em alguns versos o boi era transfigurado, tornava-se gigantesco, e o cantador, humoristicamente, fazia a divisão dos melhores e piores pedaços com as pessoas conhecidas das redondezas.” (2001, p. 69)

Volto a “Almanjarra”, que além de trazer o elemento identitário das ilhas – a música – fundindo-o com a estória contada por Nhô Joca, também evidencia o encontro de duas criaturas míticas: a do boi-douro com a da “moça que tinha corpo de peixe”, que pode ser nomeada como sereia, Iemanjá, rainha do mar ou tantos outros nomes para um ser presente tanto na *Odisseia* clássica de Homero quanto na modernista *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Segundo Cascudo, a moça das águas “protege, defende, castiga, mata. Por vezes se apaixona. Tem amantes, os quais leva para o fundo do mar. Nem os corpos voltam” (2001, p. 280). Vou antecipar que o encontro entre o boi douro e a sereia, que pelo encantamento da paixão o cegará, está de forma subliminar presente em uma das versões de Blimundo a qual analisarei mais adiante. Refiro-me à editada recentemente no Brasil, em que o boi é livre (sem nunca ter sido escravizado pelo rei), mas igualmente se apaixona devido a um feitiço.

Não é de se estranhar esse e tantos outros pioneirismos de *Claridade*, voltada para cantar fatos da sua cultura, distanciada do modelo europeu e mais próxima do espelho brasileiro porque ela instaura a literatura de fundação que investiga, para citar a feliz expressão de Pierre Rivas, “uma mitopoética nacional” (2005, p. 278). Durante nove exemplares evidencia a diversidade dos discursos plurais vinculados a uma sociedade africana diferenciada, na ambição coletiva e comunitária, expressiva de um momento:

as revistas em geral se abrem com uma apresentação do diretor, com a função de manifesto ou de ‘contrato de leitura’ (...). Nada disso existe em *Claridade*, ou melhor, é preciso saber ler a abertura, que é um manifesto em ato, provocador no seu laconismo e revelador do seu espírito duplamente manifesto e dissimulado: esses ‘batuques da Ilha de Sant’Iago’, em crioulo não traduzido dizem simultaneamente o *enraizamento* popular e a fidelidade à língua do povo. (RIVAS, 2005, p. 280)

Considero oportunas e pertinentes as reflexões de Rivas, porque de fato houve muitas estratégias de despiste à censura salazarista, uma delas está evidenciada em “Almanjarra” quando há a descrição do trabalho contínuo e doloroso dos bois que produzem para o colonizador

em flagrante denúncia encoberta pela história (grafada com “h” no poema) “engraçada”, contada como mero pretexto de sedução envolta pelo aroma doce e trágico do mel. Voltando ao ineditismo claridoso da veiculação primeira de textos direcionados a crianças e a jovens, é oportuno lembrar que Dulce Almada Duarte, ao examinar a produção literária publicada na década de 70, ter lamentado o fato de a mesma não ter tido como ponto de partida a literatura oral, de fundo popular, em crioulo, a partir das estórias, provérbios, adivinhas, finaçons ou das letras de canção popular, evidenciando “um hiato que os primeiros escritores não conseguiram colmatar e que só iria ser ultrapassado pela geração da Claridade” (1987, p. 162).

Ao abordar as diferentes versões para a estória de Blimundo com foco na diversidade étnica e na liberdade, pretendo me afastar do enfoque pedagógico vinculador dos textos a determinadas fases de amadurecimento da criança ou do adolescente, pois ainda que a Literatura seja adjetivada como infantil ou juvenil, veicula temáticas que podem ser recepcionadas por todas as idades em diferentes lugares ou tempos. Entendo com José Nicolau Gregorin Filho que a sociedade contemporânea questiona os seus valores hegemônicos quando infância e juventude precisam aprender a ler o Outro, a lidar com a multiplicidade das relações humanas e com o conflito de vozes que contribuem para as trocas culturais.

Em se tratando especificamente da literatura produzida para crianças e jovens, é importante que essa modalidade de leitor entenda o surgimento desses textos como reflexões ocasionadas por transformações ocorridas na vida social, grande promotora de mudanças nas formas de ver o outro e de dialogar esteticamente com a sociedade. (2015, p. 165-166)

Comparar as estórias de Blimundo transmitidas em Cabo Verde com a publicada no Brasil é pôr em diálogo culturas, mas infelizmente essa narrativa é praticamente desconhecida pela própria maioria das crianças das ilhas, distanciadas da experiência de ouvir estórias em suas próprias casas, sendo essa uma das principais finalidades atuais das escolas islenhas (MACEDO, 2017). O motivo da acolhida editorial brasileira para esse “conto tradicional de Cabo Verde”, como é apresentado no livro, talvez possa ser devido às afinidades antigas entre as duas nações, de tantas trocas culturais e humanas:

A revista *Claridade*, portanto, previu que o processo diaspórico no qual a sua população era obrigada a se lançar como projeto de sobrevivência, ajudaria a construir e a preservar a sua identidade no diálogo, principalmente, realizado com o Brasil (onde centenas de africanos já estavam desde o processo da escravidão e para onde agora se voltavam com a proposta de recuperar esta dispersão como instrumento de compreensão de sua própria cultura rasurada pela colonização). (LIMA, 2019, p. 353)

Entendo que haja empatia entre as duas nações inclusive devido às formações étnicas híbridas, acrescida no caso brasileiro do elemento indígena. Esse detalhe é importante porque assinala a perspectiva mito-temática que a estória de Blimundo despertou em Vera Duarte,

prestigiada e premiada escritora que vem publicando, desde a década de 90, poesia, romance, crônicas e mais recentemente o livro *Contos crepusculares – Metamorfozes*, publicado pela Livraria Pedro Cardoso, em 2021. Antes de narrar a saga do boi em *Apalavra e os dias*, a escritora observou: “desde criancinha que oiço as mais variadas versões da história do Blimundo, mas considero a versão que escolhi a mais bonita.” (2013, p.29) – Vera a intitulou como “Blimundo ou O mito fundador da cabo-verdianidade”. Transcreverei o resumo que faz, na íntegra, a fim de compará-lo, posteriormente, com as duas outras versões:

Era uma vez Blimundo, um boi forte, negro e lindo, que trabalhava para o rei, trapichando sem cessar num magnífico trapiche; Blimundo apaixonou-se pela “codezinha” do rei, mas resolve fugir quando vê que é sobreexplorado e o seu amor não é correspondido. Sem o boi, o rei perde a sua principal fonte de riqueza e, furioso, manda os seus soldados capturarem Blimundo, mas vão em vão, pois são todos derrotados por este. Então, o rei, que sabe que Blimundo gosta de música e da sua codezinha, manda um emissário, que é tocador de cavaquinho, promete-lhe a liberdade e a sua codezinha em casamento caso volte para o palácio.

Apixonado e seduzido pela música, o boi portentoso volta com o tocador de cavaquinho, mas é logo mandado prender pelo rei. Blimundo vê que caiu num logro e, quando codezinha vai visitá-lo no curral onde está preso ao trapiche, uma lágrima de tristeza cai-lhe dos olhos. Condoída, a codezinha abraça-o e beija-o na face. O boi transforma-se, então, num lindo mancebo negro e forte por quem a bondosa codezinha se apaixonou. Casam-se, tem muitos filhinhos e vivem felizes para sempre. (DUARTE, 2013, p. 30-31)

Para a autora, Blimundo representa o africano escravizado trazido para as terras desertas de Cabo Verde, o rei simboliza o colonizador e a codezinha retrata a mulher branca. Os filhos dessa união são os crioulos, os mestiços: “ouvindo a história do Blimundo e fazendo a sua interpretação, os filhos dos filhos dos nossos filhos poderão sempre saber donde vem este povo mestiço que habita as ilhas.” (DUARTE, 2013, p 30). A perspectiva da estória para ela é a de enaltecer a diversidade que valoriza as etnias em comunhão que marcam a sociedade crioula na qual não aconteceu o *apartheid* entre brancos e negros. Com razão, ela pondera que “esta mestiçagem também resultou do cruzamento forçado e violento do senhor branco com a sua escrava negra, homem negro com a mulher branca, etc” (DUARTE, 2013, p. 31), dissolvendo qualquer indício de harmonia racial, tão presente no discurso brasileiro que nega o racismo. Com relação aos elementos que compõem a narrativa contada por Duarte, Blimundo não surge livre como na primeira edição publicada por Leão Lopes, mas no cenário interno do castelo, como empregado explorado do rei e apaixonado por sua filha. O emissário é enviado para capturá-lo, tendo como isca o elemento musical: aprisionado, é visitado pela codezinha que, ao beijá-lo, o transforma em um lindo homem negro. É interessante observar a inversão com os contos de fadas tradicionais, pois o príncipe, além de negro, é salvo pela mocinha.

A segunda interpretação intitulada *A história de Bulimundo* é a de Marilene Pereira, brasileira que reside há mais de trinta anos em Cabo Verde, escritora, professora, contadora de estórias e autora do livro em formato de quadrinhos para crianças e jovens *Aventuras na Cidade Velha*, publicado em 2007 pela UNESCO. Uma das matérias jornalísticas sobre o Festival *Morabeza*, ocorrido no arquipélago em 2017, a entrevistou em uma escola para contar às crianças as façanhas do boi, quando “estende o tapete no chão do pátio da escola, um tapete que é mágico de onde saltam personagens palpáveis, em tecido, para contar a história do Bolimundo” (MACEDO, 2017). É interessante verificar a flutuação, nessa matéria, da grafia do nome do animal, representativa da própria flexibilidade oral. Marilene afirma que irá contar uma história (grafado desse modo no jornal *on line*) tradicional da Ilha de Santo Antão que ninguém conhece, o que é ratificado pela professora: “Quando eu era pequena sim, os mais velhos contavam-nos histórias, à tarde. Agora não. Os miúdos estão muito tempo à frente da televisão.” (MACEDO, 2017). O fato de priorizar a performance na narrativa fornecerá alguns elementos interessantes na versão dela, que me foi gentilmente enviada por e-mail:

Era uma vez um boiona, um boi boniiiiito que vivia numa ilha encantada.
Ele vivia livre e feliz, percorria toda a ilha, subia montanha descia vales, alimentava do bom pasto que nascia na época de chuva e daquilo que as pessoas davam quando o ano era de seca. Por isso ele, por sua gentileza e mansidão, apesar do tamanhona, era amigo de todos. (PEREIRA, 2020, via correio eletrônico)

A ênfase no adjetivo “bonito”, com o prolongamento da vogal “i” que qualifica o boi, traz a marca da oralidade, como se Marilene a grafasse para contar. Diferente da adaptação de Duarte (e da versão brasileira, já adiantado), a cor da personagem não é descrita, somente o fato de viver livre no cenário da ilha, retratada pela escassez das chuvas e com a seca. Segundo Norberto Bobbio (2002), embora a liberdade em termos políticos seja relação entre, no mínimo, dois sujeitos não exclui que o seu conceito possa ser alargado para considerar um deles como não humano, daí a ser possível pensar essa não relação entre o sujeito rei e o animal Blimundo. Espinosa (2000) não entendia a autonomia como dom inato, mas sim como prática que devia ser aprendida e exercitada, por isso, quanto menos constrangimentos para as expressões singulares, mais a cidade democrática se posicionaria como espaço coletivo: essa é existente em todas as versões da estória, por ser constante a presença da desigualdade.

A narrativa adaptada por Marilene faz emergir a fome e a carência de alimentos constantes no arquipélago, realidade essa que chega mesmo para o rei “que tudo governava com mão de ferro e se dizia dono de tudo aquilo que se movia naquela ilha encantada” (PEREIRA, 2020, via

correio eletrônico). Assim, os soldados reais vão em busca do animal para saciar a fome, por duas vezes, sem conseguir capturá-lo. O soberano é aconselhado a oferecer um prêmio falso em dinheiro pela sua captura, já que não pretende cumprir com a palavra: “- Não, senhor rei, o senhor anuncia o prêmio para atrair candidatos. E quando alguém trouxer o boi não tem que pagar nada. Afinal é o senhor o rei, é o senhor quem decide.” (PEREIRA, 2020, via correio eletrônico)

Um candidato se apresentou, solicitando “um cavaquinho, um bulim água e um saco de prentem” (PEREIRA, 2020, via correio eletrônico); no caminho, cantava em crioulo, o que despertou a atenção do boi. Ao chegar próximo a ele, mentiu que o monarca o havia chamado para casar com uma vaquinha, pela qual Bolimundo era apaixonado. O animal aceita levá-lo no lombo, com a condição de que ele continuasse a cantar até chegarem no castelo, em clara alusão à extrema musicalidade do povo cabo-verdiano:

O menino bateu na porta do castelo. Era sábado, dia do rei comer a sua boa cachupa e depois tirar uma longa djonga, porque isso de ser rei dá muito trabalho. Foi por isso que quem abriu a porta foi a princesa, a filha do rei. E ao abrir a porta a primeira coisa que viu foi aquele boi imenso, aquele boiona, Bulimundo.

A princesa dirigiu-se até o boi, passou-lhe a mão pelo pelo macio, ele encantado com o carinho abaixou a cabeça, A princesa não resistiu, deu-lhe um beijo na testa.

Imediatamente levantou-se poeira, ouviu-se sibilos, como se viesse no ar uma nuvem de gafanhotos. Passada essa sensação estranha, onde estava o boi? No lugar dele estava um jovem, bem vestido, como se tivesse trajes reais, melhores dos que o da própria realeza.

Diante daquela imagem as janelas se abriram e o silêncio foi quebrado pelo júbilo.

- Então é diversa! É diversa a história daquele príncipe que chegou à ilha e pouco depois foi transformado em boi pelas bruxas. É diversa.

Não é necessário dizer que a princesa se apaixonou pelo príncipe, casaram-se e o rei, já velho e odiado pela população, acabou por abdicar do trono. (PEREIRA, 2020, via correio eletrônico)

A inserção das palavras em crioulo não traz glossário nessa versão, porque a circulação da narrativa oral se faz no ambiente natural do arquipélago. Comparando a linguagem da narração de Vera Duarte com a de Marilene, observo que ambas se expressam através do registro formal da língua, como se pode perceber nos exemplos a seguir, extraídos do texto de Vera: “Blimundo apaixonou-se”, “promete-lhe”, “vai visitá-lo”, “cai-lhe dos olhos”, “abraça-o e beija-o”, “o boi transforma-se”, “Casam-se”; e nos a seguir, retirados dos registros de Marilene: “A princesa dirigiu-se”, “deu-lhe um beijo”, “Imediatamente levantou-se”. Entendo que essa inclinação naturalmente ocorra devido ao registro escrito, cuja inclinação estipule a variante padrão.

A estória adaptada por Celso Sisto tem como título *Blimundo o maior boi do mundo* e foi publicada em 2018 pela editora Rocco. Essa descreve o cenário cabo-verdiano, que serve como pano de fundo para a principal personagem através de vocabulário crioulo, com glossário, e enfatiza a polarização liberdade x escravidão. Enquanto as narrativas de Vera e Marilene começam com o clássico “Era uma vez”, a de Sisto assim é iniciada:

Blimundo nasceu para ser livre. Era boi, boi grande, enorme. Boi alegre e forte. Quem não ouviu falar? Não era segredo! Saltava pelas montanhas, cobertas de dragoeiros, batia os cascos nas rochas vulcânicas, atravessava as ribeiras e era dono do seu destino, porque não servia a patrão nenhum. Mugia alto, para lembrar a todos que ninguém tinha que ser escravo.

(...)

- Lá detrás daquela serra, passa boi, passa boiada, também passa *codezinha*, com seu *bli* cheinho d'água... – ele segredava.

- Eu vi um homem puxando carroça na ilha de Santo Antão, sabia não? – ele proclamava.

(SISTO, 2018, p. 6-7)

O trecho transcrito evidencia a comparação entre a liberdade de Blimundo e a do homem que puxava carroça, elemento que não havia nas narrativas anteriores. Sua Majestade é descrita como “Senhor Rei Morgado”, dono absoluto das terras, das águas e dos trapiches:

O Rei era um só. Um só. Mas cheio de poder e riqueza. Acostumado a ter todo mundo a seus pés, trabalhando para ele, principalmente esmagando cana, fazendo o grogue, produzindo o mel. Fazendo também a infelicidade, o cansaço, a escravidão. Quem poderia suportar tal patrão? (SISTO, 2018, p. 8)

A descrição do poder imperante e da submissão a ele nessa versão apresenta afinidade com todas as adaptações anteriores, quando a denúncia da servidão e da exploração foi realizada através da ideia do “patrão”, o que sugere outros contextos de escravização para além dos reinos, pois a palavra “rei” não pertence ao mesmo campo semântico de “patrão”. No livro de Sisto, há a menção explicitada do trabalho degradante que situa o monarca como chefe em eminente relação opressiva na abrangência com os donos do poder nas sociedades, ainda que não necessariamente em cenários medievais com reinos.

Em volume organizado por Adauto Novaes (2002), *O avesso da liberdade*, alguns capítulos trazem reflexões filosóficas e históricas interessantes como a de Fernando França, que chama a atenção para a teoria política do duplo corpo do rei, cujo poder transcendia esse mundo, incorporando a representação de Deus na terra, o que justificaria só ser possível ser substituído pelo seu sucessor natural. Nas duas versões de Blimundo, que analisei, há a quebra dessa ordem de sucessão do reino, quando o boi se metamorfoseia em príncipe, mas no caso da narrativa de

Vera Duarte a transgressão é maior por se tratar de um príncipe negro, o que instaura ruptura racial nesse poder. Volto à *Claridade* para lembrar que a transgressão com o poder real também ocorreu no número 4, novamente com Osvaldo Alcântara (Baltasar Lopes), no poema “Há um homem estranho na multidão”, que narra o retorno do Rei Dom Sebastião não para Portugal, mas para Cabo Verde, envolto pelo descrédito, risos e chacota dos que o recebem: “No seu andar há qualquer coisa/que faz rir as crianças”, “Os adultos olham para ele com meio-medo, meia-troça”, até que os versos finais afirmam que: “o seu fato está fora de moda,/os seus cabelos estão desalinhados/e ele não tem jeito para coisa nenhuma” (1986, p. 23).

Retomando a edição de Blimundo que circulou no Brasil, nela o boi pode ser facilmente identificado com um rebelde, pois se nas adaptações anteriores fugiu do castelo, onde já trabalhava e foi caçado pela escassez de comida, nessa é clara a alusão de que deve ser morto principalmente pelo “mau exemplo” dado aos outros, que fará com que o sustento dos privilégios do castelo seja ameaçado por extinguir as bonitas roupas da rainha, as joias das princesas e as fardas reluzentes dos soldados:

o Rei Morgado vivia pedindo a cabeça de Blimundo, exigindo o couro de Blimundo, desejando as carnes de Blimundo, que boi assim tão pensante só servia para desvirtuar qualquer ajudante. (SISTO, 2018, p. 10)

Tal qual nas versões anteriores, as tentativas de caçá-lo são fracassadas, entretanto nessa será a Rainha que indicará a solução através de Arcádio, “rapazinho criado no acalorado das cinzas” que diz ter a resolução para o problema. Sintonizado com as outras narrativas analisadas, o caçador afirma que Blimundo gosta de música, que precisará de um cavaquinho, um bli d’água e uma bolsa de prentém, mas que para capturá-lo exigirá a mão da princesa e metade da fortuna do monarca. A diferença dessa versão é o fato de o boi ter sido enfeitiçado pela água do bli mágico de Arcádio, que fora dada ao animal inocentemente pela princesa, quando ela ainda era criança. O desfecho é igualmente distinto, tanto com o seu assassinato, degolado pelo barbeiro, quanto o do soberano, morto por uma de suas patas.

De repente... um corte de navalha no pescoço de Blimundo! Um grito do tamanho do mundo! Um espanto furibundo! Ele ainda teve tempo de abrir pela última vez os redondos e injetados olhos. Soltou seu mais fundo mugido. Desprende seu mais forte e certo coice. Pesava toneladas. Caiu ali mesmo. Mas a patada traseira atingiu em cheio o Rei, acabando de vez com seu reinado. Arcádio e o barbeiro-carrasco sumiram bem depressa dali. Mas, com certeza, jamais esqueceriam o olhar de dor e revolta de Blimundo. Jamais apagariam aquele gemido profundo. Jamais calariam a canção melancólica que deu a volta ao mundo e ainda hoje ecoa pelas rochas e vales da ilha, pois a memória de Blimundo, ainda agora vigia, noite e dia!

Assim aprendi, assim contei a vocês. O resto fica para a próxima vez. Em certas ocasiões, mais vale a boca calada. Quem de mim te pôs tão longe, não teve boa eleição; quanto mais longe da vista, mais perto do coração. (SISTO, 2018, p. 39)

A linguagem de Sisto evidencia a prosa poética, com ritmo e rimas, que retomam a perspectiva oral originária do conto e a narrativa também finaliza com um jogo de palavras muito comuns na oralidade. Há a destruição do reino, pois o boi não se transforma em príncipe que assume o trono, mas é o herói que o destrói, em perspectiva épica, ao se sacrificar para as instaurações da democracia e da liberdade. Isso reforça a alegoria do “rei” representando qualquer “patrão”. Roberto Bobbio com muita lucidez afirmou que

o despotismo é tão antigo quanto a liberdade, e a liberdade é tão moderna quanto o despotismo. Em outras palavras, a liberdade é antiga mas seus problemas são sempre novos e se renovam continuamente, em resposta às formas sempre novas de opressão que aparecem no horizonte da história. (2002, p. 82)

Concordo com Bobbio quando, em outro momento do livro *Igualdade e liberdade*, de onde retirei a citação acima, ele afirma que o que caracteriza a sociedade tecnocrática não é o homem escravo, servo ou súdito, mas o não-homem, reduzido a autômato na engrenagem de uma grande máquina da qual não conhece nem o funcionamento, nem a finalidade, quando pela primeira vez encara-se a angústia do processo de desumanização. E ainda que a reificação tenha chegado em tentáculos também ao trabalho intelectual, ouvir/ler a história de Blimundo, o grande, livre e bondoso, ajuda a recuperar a credibilidade na potência da Literatura, escrita oral, para humanizar os mundos. “Feudos e reis não são simples horrores do passado, a ameaça do fascismo é fantasma perene a rondar as instituições e o mundo contemporâneo” (FRANÇA, 2002, p. 254), com o risco constante a democracias conquistadas e avanço do totalitarismo.

Por fim, como todas as versões partiram da história cuja personagem principal pertence ao reino animal, cabe lembrar que ainda que a invenção do Estado tenha ocorrido também para ele ser o guardião da liberdade, como observou Carlos Marés (2002), a natureza era naturalmente prevista como submissa ao homem, podendo ele, assim, escravizá-la ou destruí-la para proveito próprio. Nesse sentido, as estórias de Blimundo, nessas e em outras tantas versões existentes servem também para instaurar a reivindicação ao respeito a todos os seres – incluindo os animais – e à liberdade polifônica dos diferentes pontos de vistas narrativos e possíveis interpretações de crianças, jovens e adultos de todas as nações.

Referências:

ALCÂNTARA, Osvaldo. “Almanjarra”. In: FERREIRA, Manuel (Org.). **Claridade**: revista de arte e letras. 2. ed. Lisboa: Linda-a-Velha, 1986, p. 8.

ALCÂNTARA, Osvaldo. “Há um homem estranho na multidão”. In: FERREIRA, Manuel (Org.). **Claridade**: revista de arte e letras. 2. ed. Lisboa: Linda-a-Velha, 1986, p. 23.

ARROYO, Leonardo. **Literatura infantil brasileira**. 3.ed. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

BOBBIO, Norberto. **Igualdade e liberdade**. Tradução: Carlos Nelson Coutinho. Igualdade e liberdade. 5. ed., Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 10. ed. São Paulo: Global, 2001.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura oral no Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1978.

CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger. “Introdução”. *In*: CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger (Org.) **História da leitura no mundo ocidental**. Tradução: Fúlvia Moretto; Guacira Marcondes Machado; José Antônio de Macedo Soares. São Paulo: Ática, 1998, p. 05-40. V. 1

DUARTE, Dulce Almada. “Oju d’agu de Manuel Veiga: uma proposta de leitura”. *In*: *África*. Revista do Centro de Estudos Africanos da USP. Outubro, 1987, p. 162-168.

DUARTE, Vera. “Blimundo ou o mito fundador da cabo-verdianidade”. *In*: RAMALHO, Christina (Org.) **A palavra e os dias**. Belo Horizonte: Nandyala, 2013, p. 29-31

ESPINOSA, Baruch de. “Ética: Demonstrada à maneira dos geômetras”. Tradução: Joaquim de Carvalho, Joaquim Ferreira Gomes, Antônio Simões. *In*: **Os Pensadores: Espinosa**. São Paulo: Nova Cultural, 2000, p. 140-406.

FERREIRA, Manuel (Org.) **Claridade**: revista de arte e letras. 2. ed. Lisboa: Linda-a-Velha, 1986.

FRANÇA, Fernando César Teixeira. “Indeterminação e conflito”. *In*: NOVAES, Adauto (Org.) **O avesso da liberdade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 249-264.

GOMES, Simone Caputo. “Literatura para crianças e jovens na África de língua portuguesa”. *In*: **Revista Cátedra Digital**. PUC-Rio, v. 4, 2017. Disponível em: <https://revista.catedra.puc-rio.br/index.php/literatura-para-criancas-e-jovens-na-africa-de-lingua-portuguesa/>. Acesso em: 06/01/2021

GREGORIN FILHO, José Nicolau. “Literatura Infantil/Juvenil e política: um jogo de espelhos”. *In: ABDALA JÚNIOR, Benjamin; SILVA, Rejane Vecchia Rocha e (Org.) Literatura e memória política: Angola, Brasil, Moçambique, Portugal. São Paulo: Ateliê, 2015, p. 161-171.*

LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. “Escrever para crianças e fazer literatura”. *In: Literatura infantil brasileira: história & estórias. 6.ed. São Paulo: Ática, 2003, p. 15-21.*

LEITE, Ana Mafalda. “Oralidade na produção e na crítica literárias africanas”. *In: Oralidades e escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012, p. 15-39.*

LIMA, Norma Sueli Rosa. **(Re)visitando Claridade: o encantamento da poesia cabo-verdiana com o Modernismo brasileiro.** 212 p. Tese. (Doutorado em Literatura Comparada). Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2000.

LIMA, Norma Sueli Rosa. “Literatura cabo-verdiana em trânsito”. *In: Revista Soletras. UERJ, v. 2, n 38, p. 339-362, 2019. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/43347>. Acesso em: 10/01/2021*

LOPES, Leão. **A história de Blimundo.** Praia: Mindelo: Instituto Camões, Centro Cultural Português, 1982.

MACEDO, Carla. “De Minas Gerais para Cabo Verde: conheça a mulher que leva literatura às crianças”. *In: Delas, JN. Cabo Verde, 03 nov 2017. Disponível em: <https://www.delas.pt/marilene-pereira/pessoas/285602/>. Acesso em: 15/12/2020*

MARÉS, Carlos Frederico. “Liberdade e outros direitos”. *In: NOVAES, Adauto (Org.) O avesso da liberdade. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 265-277.*

PADILHA, Laura. **Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX.** Niterói: EdUFF, 1995.

PEREIRA, Marilene. **A história de Bulimundo.** Mensagem pessoal enviada, dez. 2020

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso.** Tradução: Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense, 1984.

RIVAS, Pierre. “Claridade: emergência e diferenciação de uma literatura nacional”. *In: Diálogos interculturais. São Paulo: Hucitec, 2005, p. 278-289.*

ROSÁRIO, Lourenço do. **A narrativa africana**. Luanda: Angolê, 1989.

SECCO, Carmen Lucia Tindó. “Apresentação”. *In*: SECCO, Carmen Lucia Tindó (Org.) **Entre fábulas e alegorias: ensaios** sobre literatura infantil de Angola e Moçambique. Rio de Janeiro: Quartet, 2007, p. 09-15.

SISTO, Celso. **Blimundo, o maior boi do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco Pequenos Leitores, 2018.



A ADIVINHA EM CHIWUTEE: ESTRUTURAS, USOS E SENTIDOS

THE RIDDLE IN CHIWUTEE: STRUCTURES, USES AND MEANINGS

EL ACERTIJO EN CHIWUTEE: ESTRUCTURAS, USOS Y SIGNIFICADOS

Elídio Nhamona¹

Chapar Madeira²

RESUMO:

O presente artigo descreve 12 adivinhas de Chiwutee, língua da província de Manica, em Moçambique. Partimos da premissa de que temos um interrogador que conhece os sentidos das adivinhas e que questiona o ouvinte, com sua anuência, com a finalidade de obter respostas que, deste modo, criam uma identidade comunitária. Esse jogo de linguagem permite aferir a partilha de valores, crenças, regras e conhecimentos do interrogado sobre a natureza e a cultura. Abordamos igualmente o modo de enunciação, sua ordenação e funções das adivinhas na sociedade Wutee.

PALAVRAS-CHAVE: adivinhas, géneros de discurso, Chiwutee, Moçambique.

ABSTRACT:

This article describes 12 Chiwutee riddles, from the province of Manica, in Mozambique. We start from the premise that we have an interrogator who knows the meanings of the riddles and who questions the listener, with his consent, to obtain answers and thus create a community identity. This language game allows to assess the sharing of values, beliefs, rules and knowledge of the respondent, about nature and culture. We also deal with the enunciation period, its ordering and the functions of the riddles in Wutee society.

KEYWORDS: riddles, speech genres, Chiwutee, Mozambique.

1 Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo e docente da Faculdade de Letras e Ciências Sociais da Universidade Eduardo Mondlane. E-mail: elidionhamona@yahoo.com.br

2 Estudante do 3º ano de Ensino de Línguas Bantu, Faculdade de Letras e Ciências Sociais da Universidade Eduardo Mondlane. E-mail: chaparvictoralferesmad@gmail.com



RESUMEN:

Este artículo describe 12 acertijos del Chiwutee de la provincia de Manica, en Mozambique. Partimos de la premisa de que tenemos un interrogador que conoce los significados de los acertijos y que cuestiona al oyente, con su consentimiento, para obtener respuestas y así crear una identidad comunitaria. Este juego de lenguaje permite evaluar el intercambio de valores, creencias, reglas y conocimientos del encuestado sobre la naturaleza y la cultura. También abordaremos en este artículo el modo de enunciación, su ordenación y las funciones de los acertijos en la sociedad Wutee.

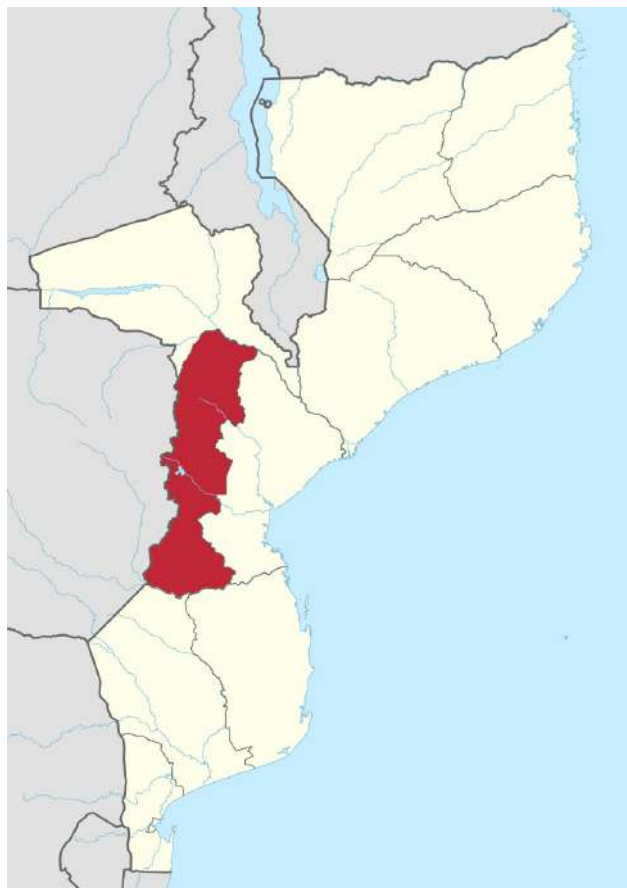
PALABRAS CLAVE: acertijos; géneros de habla; Chiwutee; Mozambique.

Introdução

O presente artigo resulta de uma pesquisa feita no âmbito da disciplina de Literatura em Língua Bantu, na Universidade Eduardo Mondlane, e aborda um gênero de discurso, a adivinha. Pretendemos conceituar e perceber como este gênero da literatura oral funciona, como se realiza e quais suas funções numa comunidade linguística bantu de Moçambique.

Analisaremos 12 adivinhas em Chiwutee, língua falada na província de Manica, em particular nos distritos de Gondola, Sussundenga, Macate, Vanduzi e na cidade de Chimoio, em Moçambique, de acordo com os mapas apresentados a seguir (SAUNA, 1999; RAZÃO, 2017).





Essas adivinhas têm as suas respectivas traduções e respostas. Elas são do tipo engraçadas, mas com intuito educativo, ligado ao campo de diversão para crianças, jovens e adultos (FINNEGAN, 2012).

Contudo, este ato cultural está cada vez mais ameaçado pelas novas realidades, principalmente a tecnologia. Com isso, não queremos dizer que a tecnologia não seja benéfica, mas sim que o mau uso da mesma pode nos levar à quebra de mecanismos de transmissão.

Nos dias atuais, gradualmente vai diminuindo a prática de adivinhar. No lugar de estarmos ao redor da fogueira a fazer esse jogo de adivinhar, o substituímos pelo *facebook*, *twitter*, *instagram*, *game*, etc. Isso quer dizer que um maior número de jovens está ocupado com esses aplicativos da internet, para além de uma qualquer outra atividade. Se pararmos para refletir, devemos mudar essa realidade e resgatar muitas das nossas atividades lúdicas comunitárias.

O interesse pelo tema deve-se ao fato de que a adivinha, gênero de discurso considerado secundário na literatura, está desaparecendo em quase todas as nossas comunidades. A nossa pesquisa visa incentivar a preservação e a divulgação desse gênero discursivo. Assim sendo, pretendemos resgatar e divulgar esse gênero.

Temos como meta principal analisar a prática das adivinhas nas comunidades Wutee. Com estes objetivos pretendemos explicar a sua importância, descrever suas características e

identificar os aspectos culturais e literários manifestos nas adivinhas. Partimos do pressuposto que, preservando esse gênero, contribuimos de forma significativa para sua divulgação como um conhecimento lógico. Na comunidade Wutee, as adivinhas são usadas também no treinamento do saber pensar e interpretar “o mundo”.

Zvipare

Na língua Wutee, temos diversos gêneros de discurso, como o *ngano* (conto), *tsumo* (provérbio), *detembo ngoma* (canção) e *zvipare* (adivinha).

Adivinha (*zvipare*) é um gênero de discurso composto por pergunta-resposta, realçando o seu caráter dialógico, tanto no conteúdo, como na forma de transmissão tem uma estrutura de enunciado que é mais ou menos invariável, é típica da cultura popular Wutee, sendo passada, oralmente, de pais (idosos) para os filhos (mais novos). Apesar de ser um texto curto, abarca vários domínios do conhecimento, podendo ser utilizado para ensinar e apreender o significado e a formação das palavras; para a construção de vários conhecimentos; para auxiliar no processo de ensino e aprendizagem da língua e da cultura. Por conseguinte, este gênero transmite valores, hábitos, crenças, assim como a aspectos da natureza e dos costumes (JOLLES, 1976; MIRUKA, 1999; BAKHTIN, 2006).

As adivinhas são feitas de acordo com as realidades sociais e culturais de cada comunidade étnica. Elas são compostas mais para jovens e crianças, pois têm uma função didático-pedagógica: abrir e estimular a mente da criança e do jovem, instigando-os ao raciocínio e à criatividade. A sua estrutura é bastante simples, utilizada frequentemente em fases iniciais da vida. Elas são enunciadas em todas as épocas, principalmente no período da lua cheia, sem nuvens (*mwedzi wakati dendere*), entre a espera do jantar ou depois deste, sobretudo em período de fartura, depois das colheitas. Esse período é designado de “*maguta no yimbwa*”, isto é, no tempo em que os cães também se saciam.

Engana-se, porém, quem acredita que as adivinhas sejam apenas para as crianças. É uma prática cotidiana, uma forma de aproximação, uma brincadeira intelectual de estímulo ao raciocínio e ao pensar sobre a língua, os costumes, a cultura e a natureza. Além de utilizar palavras semelhantes com sentidos diferentes, as adivinhas também usam de artifício lógico. Por esse motivo, são uma excelente maneira de estimular o aprendizado. Acertar as adivinhas é prova de sabedoria e de merecer confiança dos adultos ou dos homens proeminentes da comunidade.

Para a recolha das adivinhas, ou seja, sua obtenção, usamos o método introspectivo, mas tivemos como fontes orais 3 falantes fluentes da língua, naturais do distrito de Gondola, na província de Manica. As entrevistas, por telefone, duraram entre 20 minutos a 1 hora e 30

minutos, em maio e junho de 2020. Os falantes entrevistados foram Barbosa Foia, de 41 anos, Bragança Nkuku, de 39 anos e Paulo António, de 35 anos de idade (FINNEGAN, 1992).³

As adivinhas: estratégias retóricas e produção de sentidos

A seguir, vamos arrolar 12 adivinhas e seus respectivos mecanismos retóricos e suas possíveis interpretações:

1. *Chinyi chiro ere inini ndino mirenje murogomuna, asi andigogomi?* (Qual é a coisa: eu tenho quatro pernas, mas nunca corro?)

Resposta: *Mupando*. (“cadeira”).

Como podemos perceber, essa adivinha tem uma pergunta inicial, em que se questiona o tipo a ser enunciado. Este é descrito com características de [+animado], induzindo o ouvinte a procurar no domínio dos animais quadrúpedes. Temos uma parte deste animal ligado à locomoção rápida. A resposta, entretanto, é do domínio contrário, das coisas [- animado], neste caso feitas para uso doméstico pelo ser humano. A cadeira não se locomove, mas tem pernas, à semelhança dos quadrúpedes. Estamos perante uma aproximação por semelhança de características, ligada à quantidade de pernas (ALTUNA, 2006, p. 43).

2. *Chinyi chiro ere chikada kuwata chinomedza ana acho?* (Qual é coisa que, quando quer dormir, engole os seus filhos?)

Resposta: *Nyumba*. (“casa”).

Temos uma pergunta que aponta para o domínio animal, cujas fêmeas e machos protegem suas crias quando dormem, em virtude dos perigos dos predadores que podem devorá-los. De forma análoga, a casa, um objeto, tem características coincidentes, pois os seus proprietários (pais e filhos) entram pela porta (boca aberta), semelhante à boca que é um vácuo suscetível de albergar outros. Da mesma forma que a casa protege seus donos, os animais dormindo zelam por seus filhos; suas bocas, fechadas, afastam os possíveis predadores, com medo de se defrontarem com monstros. Esta constatação provém da observação dos comportamentos de animais (como o crocodilo) no seu *habitat*, com claro objetivo de subsistir e perpetuar a espécie. Por meio desta adivinha, aprendesse a raciocinar por meio das semelhanças de características e comportamentos, tanto no que diz respeito ao domínio animal, como ao das coisas.

3. *Chinyi chiro ere chinobaya, asi amundzwapi?* (Qual é a coisa que pica, mas não é pontiaguda?)

Resposta: *Musabora*. (“piripiri”)

³ Agradecemos ao professor Joaquim Razão pelas importantes contribuições para elaboração deste artigo.

A questão levantada aponta para algo capaz de perfurar, ferir, sobretudo a parte externa da carne. Todavia, a resposta não nos remete para habitual, o provável em que podíamos pensar, o pico (pontagudo). A resposta revela o enigma, ao sair da dimensão do poder ferir a carne, de forma externa, para o comestível e ardente, a pimenta ou piri-piri. Estamos, tanto ao falar do pico como da pimenta, abordando a questão do ardido, do queimável, do desconfortável. Primeiramente, o picar não é, em geral, intencional, a não ser que seja por motivos médicos, belicistas e terapêuticos. A pimenta é um condimento alimentar que serve para alterar o sabor das comidas, tornando-as mais ardentes em função dos gostos e dos paladares. Deste modo, os ouvintes aprendem que as propriedades picantes não se circunscrevem apenas aos objetos, mas igualmente aos condimentos, ampliando a extensão e aplicação desse sentido.

4. *Chinyi chiro ere cinodziso rimwe, asi achiwoni?* (Qual é a coisa que tem um olho, mas não pode ver?)

Resposta: *Tsingano*. (“agulha”).

A pergunta inicial nos leva ao domínio do corpo humano, aos olhos, órgãos para ver. Porém, temos uma resposta que aponta para um aspecto que anula esse sentido, ao nos informar que esse órgão ou coisa não pode desempenhar tal função de ver. A resposta mostra que estamos perante o estabelecimento de uma relação de semelhança entre o órgão humano e o furo que a agulha possui para se meter a linha. As semelhanças se dão por meio de características parecidas, ambas circulares ou redondas.

5. *Chinyi chiro ere atsvari angu anobika zvinonaka, asi muroyi?* (Qual é a coisa que é a minha mãe, cozinha muito bem, mas ela é feiticeira?)

Resposta: *Nyuchi*. (“abelha”).

A pergunta inicial aborda o domínio dos afetos, do lado maternal e positivo das mães que, em geral, têm o domínio da cozinha, confeccionando os alimentos de forma agradável, importante para a sobrevivência dos seres humanos. Por meio de uma conjunção adversativa nos informa que ela também sabe e pode usar feitiços e magia para matar. Geralmente, os feiticeiros usam alimentos deliciosos para atrair as suas vítimas. Por isso, a mãe é paradoxal, pode dar vida e torná-la agradável com seus dotes culinários, mas, igualmente, usar tais habilidades para tirar a vida (SUANA, 1999, p. 36, p. 82).

A resposta mostra que não estamos no domínio humano, mas animal, pois estamos falando de abelhas que produzem mel, alimento muito apreciado pelos outros, devido à sua doçura, mas, para o obtermos, precisamos de nos esforçar, porque as abelhas são ferozes. Estas defendem seu alimento com bravura. Na interpretação mais larga, temos um conselho proverbial: é mostrado ao interlocutor que na vida real temos muitas dificuldades para conseguirmos o sustento e o desejável para nossa sobrevivência, mas, com persistência e trabalho árduo, principalmente,

quando os defuntos (*adzimu*,) e deus (*Mwari*) vêm ao nosso auxílio, podemos ser bem-sucedidos na nossa empreitada (SUANA, 1999).

6. *Chinyi chiro ere chino hamba no mirenje murongomuna machibese, madookoni ngo mirenje miyiri, wiye no usiko cinohamba no mrenje mitatu?* (Qual é a criatura que anda com quatro pernas de manhã, duas pernas à tarde e três à noite?)

Resposta: “*Munhu*” (pessoa, ser humano).

A pergunta inicial mostra que estamos no domínio animado. Mas dizer criatura destaca que estamos no domínio dos animais irracionais, por exclusão dos seres humanos. A formulação da adivinha é enigmática; pois num dia, o animal muda sua forma de se locomover. De manhã é quadrúpede, à tarde bípede e à noite, trípode. Pela dimensão temporal, um dia, torna-se difícil saber, pois não conhecemos nenhum animal com tantas transformações num só dia. Porém, este dia não se refere ao período de 24 horas. A resposta vai destacar isso, ao mostrar que se trata da vida do ser humano, nomeadamente das fases vitais: a infância, a adulta e a velhice. Neste caso, é o homem universal ou pessoa, homem e mulher. Novamente, temos o estabelecimento de relações correspondentes entre a resposta e os elementos suscitados na pergunta, estimulando o interlocutor para que raciocine de forma análoga.

7. *Chinyi chiro ere chako, asi madzishamwari ako anochisenzesa kakawanda?* (Qual é a coisa, que é tua, mas os teus amigos usam com mais frequência?)

Resposta: *Zina rako*. (“teu nome”).

Temos na pergunta definido o campo de uso, doméstico e de pertença ao indivíduo. A forma como é feita a pergunta remete para o domínio das coisas, que são de nossa propriedade. Essa “coisa” é mais usada pelos amigos e familiares e dificilmente pelo seu dono. A resposta remete para o domínio da linguagem, para o uso do nome próprio. O nome é muito importante, porque identifica o indivíduo e o singulariza numa sociedade, possibilitando que se torne distinto dos outros. O nome permite uma efetiva integração na comunidade dos vivos que estabelecem relações com os mortos (SUANA, 1999, p. 60).

8. *Chinyi chiro ere chikafa cinobejura atsvari?* (Qual é a coisa que, quando morre, beija a mãe?)

Resposta: *Muti wo foshiko*. (“Palito de fósforo”).

A pergunta inicial aponta para o domínio social humano. Nesse domínio, a morte do indivíduo é sinalizada pelo beijo dado à mãe. Trata-se de uma situação triste e trágica, pensaríamos. A resposta, contudo, mostra que estamos perante uma metáfora. Deste modo, temos várias semelhanças: o palito de fósforo é o filho; a caixa de fósforo, a mãe; o ato de acender o palito de fósforo por raspá-lo na caixa é o beijo; e a morte, o acender e queimar o

fósforo, pois depois de usado, o palito não tem mais serventia e é deitado fora. Temos, assim, um agudo poder de observação e estabelecimento de relações de semelhanças de eventos, possibilitando a construção de uma adivinha. As adivinhas abordam não somente aspectos ligados ao saber endógeno, mas têm igualmente a capacidade de integrar novos fenômenos nas suas comparações, revelando sua capacidade de inovar.

9. *Chinyi chiro ere chinomazino, asi achirumi?* Qual é a coisa que tem dente mas não pode morder?

Resposta: *Khamu/penti* (“pente”).

Os dentes humanos servem para triturar os alimentos e têm a capacidade de morder, se for necessário. No reino animal, os dentes são usados para comer e para se defender. Na adivinha, estamos diante de dentes que não têm essas características animais. Então, esses dentes pertencem, não ao sistema digestivo dos humanos ou dos animais, mas ao domínio doméstico, servindo para pentear. Temos o dente do pente e o dente na boca. Ambos são dentes, mas com funções diferentes, apesar de terem formatos idênticos, os quais possibilitam essa aproximação por identidade.

10. *Chinyi chiro ere chinomusoro, mazino, ndebvu, asi achinyamapi kanazve amunhupi?* Qual é a coisa que tem cabeça, tem dentes, tem barbas, mas não é animal e nem é pessoa?

Resposta: *Adyo/hanyanyisi* (“alho”).

As características enunciadas pela pergunta nos remetem para pessoas ou animais. Mas tais possibilidades de solução são negadas. A resposta mostra que estamos no domínio das plantas, em que o alho tem aspectos parecidos aos dos seres humanos ou animais, mas pertence à flora, à vegetação. Aqui, igualmente, temos o uso das semelhanças existentes entre o alho, o domínio humano e das plantas.

11. *Chinyi chiro ere chiro chinomutsipa, asi achina musoro, chinomoko asi achina nyara, chinomwiri, asi achina mirenje?* (Qual é a coisa, qual é? Tem pescoço e não tem cabeça, tem braços e não tem mãos, tem corpo e não tem pernas?)

Resposta: *Handzu*. (“camisa”).

A pergunta descreve um ser humano anormal, disforme, com os membros amputados. Tal seria assustador e, por conseguinte, um monstro. Todavia, estabelecesse uma analogia com uma peça de vestuário, que possui tais características. A pergunta remete para o domínio dos seres humanos e a resposta para o domínio das coisas criadas pelos seres humanos. Os seres humanos e a camisa possuem características parecidas; logicamente por ser feito com o formato e a medida da pessoa que a vestirá.

12. *Chinyi chiro ire chikuru tinga ndzowo, asi achiremi?* (Qual é a coisa, grande como o elefante, mas não pesa nada?)

Resposta: *bvute ro Ndzowo* (“a sombra do Elefante”).

O elefante adulto pesa toneladas e o descrito é comparado ao elefante. Há surpresa na resposta, visto que se trata da sombra do elefante, reflexo da sua grandeza. A adivinha mostra o grande poder de observação dos nativos, conhecedores das regras da ótica e da fauna no seu *habitat* (SUANA, 1999).

Análise estrutural das adivinhas

As adivinhas sempre se iniciam com uma pergunta suscitada pelo desafiante. Essa pergunta inicial tem o objetivo de chamar atenção do interlocutor para a pergunta seguinte, já com a intenção de desafiá-lo a descobrir a resposta ou a ouvir sua solução. O desafiante pergunta: *chinyi chiro*, isto é, qual é a coisa? A segunda pergunta da adivinha é a pergunta-desafio, ou seja, a questão que deve ser respondida. Por meio dessa pergunta, o interlocutor é levado a utilizar-se de conhecimentos linguísticos, sociais e culturais para solucionar o problema proposto. Este requer uma solução, porque o enunciado é um desafio que esconde o real objeto com recurso às figuras de estilo. Nas adivinhas arroladas, temos a forte presença de símiles, como a metáfora e a comparação. Por isso, para descobrir, o interlocutor deve recorrer aos seus conhecimentos da cultura e ao seu poder de observação, permitindo estabelecer correlações com dados da natureza e da cultura (JOLLES, 1976; JUNOD, 1996).

Nas adivinhas, o emissor, o interrogado (ou desafiante) e o receptor (o respondedor) simulam um diálogo. Isto é, alguém pergunta e outro responde. A construção da resposta pede muito além de conhecimentos linguísticos. Todavia, para muitos dos interlocutores, este tipo de construção já é conhecido, fazendo com que o diálogo não seja real, mas simulado. A cultura Wutee, não sendo uma “ilha”, apresenta tendência aos jogos de conhecimentos que evoluem com a inclusão de novas realidades, objetos e saberes que entram para a cultura, como resultado da globalização.

Conclusão

As adivinhas em Chiwutee do distrito de Gondola, na província de Manica, são enunciados estabelecidos pela língua e usados para entreter e educar. São geralmente produzidos no período noturno, em dias de lua cheia, em épocas de fartura, à volta da fogueira, antes ou depois do jantar. As adivinhas possuem duas perguntas iniciais, sendo a primeira para alertar o interlocutor e a segunda, formulada como a pergunta-desafio. Esta tem por objetivo testar os conhecimentos linguísticos, sociais, o poder de observação e a capacidade de estabelecer analogias do interlocutor

interrogado. Desse modo, estimula a mente, o raciocínio e a ampliação dos conhecimentos linguísticos, sociais e culturais dos intervenientes (SUANA, 1999; MIRUKA, 1999).

As adivinhas permitem o interrogado confirmar e reconhecer os saberes da fauna, da flora, da natureza e da cultura de uma comunidade, ratificando sua pertença à esta e à partilha com o interrogador de crenças, valores e regras de uma determinada sociosfera. A nossa pesquisa orientou-se para as adivinhas do tipo pergunta-resposta e não coletamos outras variedades existentes na língua. Igualmente, não fizemos uma análise linguística das suas relações com as classes nominais. Estudos nesse sentido seriam muito úteis para a educação bilíngue, quer no estudo das Letras, quer nas ciências exatas, como na Matemática e na Biologia (CALVET, 2011).

Referências:

ALTUNA, Raul. **Cultura tradicional bantu**. Luanda: Paulinas, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CALVET, Louis. **Tradição oral & tradição escrita**. 2. ed. São Paulo: Parábola, 2011.

FINNEGAN, Rute. **Oral literature and verbal arts: guide to research practices**. New York: Routledge, 1992.

_____. **Oral literature in Africa**. Cambridge: Openbook publishers, 2012.

JOLLES, André. **Formas simples**. São Paulo: Cultrix, 1976.

JUNOD, Henri. **Usos e costumes dos bantu**. Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique, 1996.

MIRUKA, Okumba. **Encounter with oral literature**. Nairobi: E. A.E.P, 1994.

OKPEWHO, Isidore. **African oral literature**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1992.

RAZÃO, Joaquim. **Implicações sintáticas da co-ocorrência das extensões causativa e passiva em Ciwutee**. Maputo: Dissertação de Mestrado, UEM, 2017.

SUANA, Eduardo. **Introdução à cultura teve: reflexões sócio-culturais sobre o povo teve em Manica**. Matola: Seminário Filosófico Interdiocesano “S. Agostinho”, 1999.



**ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A POESIA INFANTIL DE
PEDRO PEREIRA LOPES**

*SOME CONSIDERATIONS ABOUT PEDRO PEREIRA LOPES CHILDREN'S
POETRY*

*ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA POESÍA INFANTIL DE PEDRO
PEREIRA LOPES*

Pablo Lemos Berned¹

Demétrio Alves Paz²

RESUMO:

Este ensaio propõe-se a analisar os dois livros de poesia destinados ao público infantil de Pedro Pereira Lopes, escritor moçambicano: *Viagem ao mundo num grão de pólen* e *O comboio que andava de chinelos*. Em suas obras há um diálogo com a criança a partir do ponto de vista infantil sobre o mundo que a cerca e a sua imaginação. Dessa forma, os poemas equivalem a brinquedos que estimulam a criança por meio da materialidade sonora, das imagens poéticas e dos recursos gráficos. Ao mesmo tempo, sua produção literária também suscita ao leitor a reflexão sobre a realidade, provocando um olhar sensível por perspectivas alternativas às tradicionalmente privilegiadas.

PALAVRAS-CHAVE: literatura moçambicana, literatura infantil, poema

ABSTRACT:

This essay proposes to analyze two books of poetry aimed at children by Pedro Pereira Lopes, Mozambican writer: Viagem ao mundo num grão de pólen and O comboio que andava de chinelos. In his works there is a dialogue with a child from the childhood point of view about the world that surrounds him/her and his/her imagination. Thus, the poems correspond to toys that stimulate the child by means of musicality, poetic images and graphic resources. Meanwhile, his literary works also raises the reader to reflect upon reality, provoking a sensitive look through alternative perspectives opposed to those traditionally privileged.

KEYWORDS: Mozambican Literature, children's Literature, poem.

1 Professor Adjunto de Teoria Literária e Literaturas de Língua Portuguesa na Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS) Campus Cerro Largo - RS

E-mail: pablo.berned@uffs.edu.br

2 Professor Associado 2 de Teoria Literária e Literaturas de Língua Portuguesa na Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS) Campus Cerro Largo - RS

E-mail: demetrio.paz@uffs.edu.br



A revista Mulemba utiliza uma licença Creative Commons - Atribuição- Não Comercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC).

RESUMEN

Este ensayo propone analizar los dos libros de poemas destinados al público infantil y juvenil escritos por Pedro Pereira Lopes, autor mozambiqueño: Viagem ao mundo em um grão de pólen y O comboio que andava de chinelos. En sus obras, hay un diálogo con los niños desde el punto de vista infantil sobre el mundo que les rodea y su imaginación. De esta forma, los poemas equivalen a juguetes que estimulan a los niños por medio de la materialidad sonora, de imágenes poéticas y de recursos gráficos. Al mismo tiempo, su producción literaria también suscita al lector la reflexión sobre la realidad y conduce su sensibilidad a perspectivas alternativas a las que son tradicionalmente privilegiadas.

PALABRAS CLAVE: literatura mozambiqueña, literatura infantil, poema

Considerações iniciais

Em Moçambique, a literatura para infância surge a partir da independência, mas até os anos de 1990 a produção é incipiente (OLIVEIRA, 2014). Entretanto, o século XXI viu um aumento considerável da produção (DEBUS, 2020), como a coleção *Contos de Moçambique*, uma reescrita de contos populares por autores jovens e consagrados. No Brasil, esta coleção foi publicada pela editora Kapulana. Atualmente, a Escola Portuguesa de Moçambique é uma das grandes incentivadoras e propagadoras da literatura infantil e juvenil no país.

Um dos escritores moçambicanos que tem despontado nos últimos anos é Pedro Pereira Lopes, nascido em 1987, na província da Zambézia, na região central do país. É autor das obras *O homem dos 7 cabelos* (2012), *Kanova e o segredo da caveira* (2013), *Viagem pelo mundo num grão de pólen e outros poemas* (2014), *A história de João Gala-Gala* (2017), *O mundo que iremos gaguejar de cor* (2017), *Mundo Grave* (2018), *O comboio que andava de chinelos* (2019) e *Mundo Blue* (2020).

Do conjunto de sua obra, dois livros são dedicados à poesia infantil: *Viagem pelo mundo num grão de pólen e outros poemas* (lançado no Brasil em 2015), composto de dez poemas, e *O comboio que andava de chinelos* (2019), com dezesseis poemas. Percebe-se, pelo título das duas obras, que adentramos no universo infantil por meio do inusitado e da imaginação. Assim, temos já nas capas das obras um paradoxo, que nos faz perguntar como adultos: como viajar pelo mundo em algo tão pequeno ou como um comboio (trem) anda de chinelos? Neste ensaio, dedicamos a análise para observar temas recorrentes e recursos poéticos explorados, tais como a musicalidade, os elementos gráficos e algumas figuras de linguagem, que compõem a poesia de Pedro Pereira Lopes.

O poeta *brinquineiro*³

A leitura da poesia de Pedro Pereira Lopes propõe um olhar de encanto sobre as coisas simples e corriqueiras da vida, ao mesmo tempo em que desperta a imaginação e alimenta sonhos. Ou, conforme afirma Aurélio Ginja, os leitores são levados a “reflectir sobre a grandeza existente nas coisas singelas e a forma como elas guiam os nossos corações e as nossas mentes pelos trilhos do essencialmente fundamental na existência humana” (GINJA, 2020). Por essa perspectiva, “Poeminha brinquedo” pode ser lido como uma apresentação do conjunto de poemas de Pedro Pereira Lopes, enquanto abre o segundo livro e considera a publicação de sua primeira obra de poesia para o público infantil:

Um poema brinquedo
nem é poema de verdade
é poeminha poemeto
coisa de criança sem idade (LOPES, 2019, p.7).

Nesta quadra, há a busca pela definição do que seja esse poema brinquedo, que se pretende mais brinquedo do que poema. Temos tanto a recusa, “nem é poema de verdade”, quanto a aceitação, “é poeminha poemeto”, de um pertencimento à poesia, enquanto expressão da Literatura. Na verdade, ambas revelam, por um lado, uma admiração sobre a tradição literária; por outro lado, o poeta brinquineiro permite-se experimentar aspectos lúdicos de uma poesia voltada para o prazer da leitura pela criança. Em uma entrevista, o autor diz que a atual literatura infantil está “afastando-se do paradigma pedagoga” (GARCIA, 2020, p. 334). Nesse sentido, a poesia de Pedro Pereira Lopes reivindica uma liberdade de diálogo voltado para a criança, compartilhando o seu ponto de vista.

Contudo, a noção de criança aqui não está restrita pela idade, como indica o verso final do poema. “Coisa de criança sem idade” remete a uma perspectiva de enxergar a realidade de forma muito peculiar, que pode resgatar valores comumente ligados à infância, tais como a inocência e a afetividade, assim como expressar o olhar sensível oferecido pela arte, associado a perspectivas fora do padrão adulto do mundo do trabalho.

Além disso, a disposição gráfica de alguns poemas do segundo livro contribui para a formação de sentidos na leitura. No poema acima, a ilustração é de um pião girando e o texto tenta acompanhar esse giro graficamente. Já em “Poeminha do pequeno pirata” há um movimento nos versos ao final do poema que simulam ondas, exatamente quando a palavra

3 Neologismo: o poeta brinquineiro é o que gosta de brincar, ludicamente.

“mar” aparece. Em “O aniversário da rã”, duas estrofes seguem os altos e baixos do coaxar da rã, que está festejando em família. E ainda em “O gato Romeu e o vô Abreu”, toda a primeira parte do poema imita a queda do gato no telhado da casa do avô. Nesses exemplos, as letras aproximam-se de imagens que, associadas à ilustração, estimulam performances para a leitura de cada um desses versos.

A proposta de uma poesia lúdica voltada para as crianças é corroborada em “Poeminha brincadeira”, cujo título mantém o diminutivo associado ao texto poético como fator de proximidade e afetividade. Como se trata de uma criança brincando e sujando-se, há uma desorganização proposital nos versos a partir do momento em que Maria, personagem do poema, começa a brincar na areia do quintal de casa. Além disso, na ilustração, o pote em que ela brinca é uma metade de um globo terrestre, deixando ainda mais clara a associação com o mundo da imaginação/fantasia infantil. Maria brinca de faz de conta enquanto a passagem do tempo coincide com a sujeira das roupas e o seu consequente choro:

Tocada pela aflição
aparece a sua avozinha
e com água e sabão
fica a Maria
lim-pi-nha (LOPES, 2019, p.27).

A figura da avozinha - no mesmo diminutivo afetivo de “poeminha” do título - intervém em interromper a causa do choro da menina, limpando-a. A separação silábica do último verso serve como um recurso de memorização, comum em conversas com crianças: falar pausadamente, separando as sílabas de uma ou mais palavras. Limpa, Maria está pronta para retomar sua brincadeira e seus sorrisos. Como se observa na quarta estrofe, o tempo foge: sua fuga revela a rapidez com que a infância passa. Contudo, o tempo também se apresenta nesse poema em sua dimensão cíclica, pela repetição, por meio da brincadeira da menina, imitando atividades cotidianas observadas à sua volta, destacando-se atividades domésticas como fazer chá, papas de aveia e servir bolachas.

Língua e imaginação

O poema brinquedo ou o poema brincadeira, enquanto noção estendida para o conjunto da poesia infantil de Pedro Pereira Lopes, volta-se para a descoberta da criança sobre a própria língua, sua materialidade sonora e a construção de sentidos. Em “O comboio que andava de chinelos”, que dá título ao segundo livro, a imagem proposta sugere uma associação entre o som do trem em movimento e o barulho dos chinelos a bater no chão. Por sua vez, em “As

Palavras”, “Sonho” e em “Mini-dicionário de perguntas geniais”, os poemas se organizam pelo questionamento sobre a relação entre a língua e o mundo. Assim, “Palavras” propõe perguntas sobre os sentidos a partir de palavras encontradas dentro de outras palavras, de modo a suscitar reflexões sobre a arbitrariedade do signo linguístico de modo convergente com o universo infantil:

O besouro veste ouro?
O mar pode amar?
O porco Pinho tem espinhos?
É numa capoeira de galhos
que vivem os frangalhos?
Um três louco
é mesmo tresloucado? [...]
A pá lavra?
Ah, palavras! (LOPES, 2019, p.11).

No poema, ocorre o uso de uma espécie de eco sonoro para a ampliação não só do sentido, mas também dos questionamentos sobre o título. Mais uma vez os recursos gráficos auxiliam na compreensão do significado. Na última estrofe do poema, ao questionar se a pá lavra, os versos são apresentados de forma ondulada, mimetizando o movimento da pá ao escavar o chão. Essa correspondência sugere que o trabalho poético também é fruto do empenho manual.

Em “Sonho”, a dúvida final deriva de uma conclusão inicial: se o sonho é belo e acordo risonho, logo “Estaria bisonho/ se o sonho/ tivesse sido/ medonho?” (LOPES, 2019, p.18). É por meio do olhar curioso sobre os fenômenos do mundo – e da língua – que se buscam compreensões a partir da equivalência de sons entre as palavras. Graficamente, temos dois movimentos: na primeira estrofe, os versos estão arqueados para cima, emulando um sorriso, enquanto na parte restante, os versos estão vergados para baixo, como que tristes, assim como as figurações das tradicionais máscaras de teatro. Da mesma forma, essa disposição dos versos reverbera no movimento presente na ilustração de Walter Zand, que apresenta uma menina pulando corda.

Já em “Mini-dicionário de perguntas geniais” não há apenas a pergunta, mas também a explicação para a dúvida levantada:

Por que é que há estrelas no mar?
 Porque o céu já andou de cabeça para o ar.
 e por que é que as nuvens não caem?
 Pela mesma razão que os dias correm.
 Por que é que os peixes não se afogam?
 Ora essa, porque são à prova de água [...] (LOPES, 2019, p.25)

As perguntas partem da observação do mundo familiar da criança – o mar, o céu, as fotos, o milho, o poço – na busca por compreender como as coisas são – ou o porquê são assim. Surpreende, no entanto, a rápida explicação a que segue cada pergunta, por vezes dada como evidente, construída a partir de livres associações e jogos de palavras. Cada resposta, ainda que não corresponda a uma explicação racional ou científica dos fenômenos, cabe no imaginário infantil, ao permitir uma lógica alternativa a do pensamento objetivo. Essa perspectiva lúdica é presente também em poemas como “Poeminha do arco íris”, “Nuvens fabulosas” e “O elefante”, ao suscitar a imaginação pela observação do céu diurno.

O “Poeminha do arco-íris” explora analogias entre a natureza e o espaço doméstico: gotas de água como missangas, arco-íris como lençol de paz e pintura no teto do céu. Assim como o arco-íris tem sete cores, o poema tem sete estrofes de um verso cada. Ainda que não haja relação direta com as cores, há a figura do pintor observando feliz o que a natureza faz. Além disso, a observação sensível sobre o mundo é evidenciada quando o arco-íris é associado a um milagre – ou seja, um fenômeno inexplicável tomado como bênção divina.

Já em “Nuvens fabulosas”, o poema provoca o leitor às brincadeiras de associação ao identificar nas nuvens formas familiares. As nuvens fazem esculturas moldadas com a imaginação de cada espectador, atribuindo ao sujeito lírico a identificação com o que se parecem:

Uma zebra que se esconde,
 um dragão e dois gatos,
 uma árvore de ramos altos
 e um dançarino makonde!
 um comboio que parte
 um pedaço de tarte...
 até faces de anjos,
 nas nuvens fabulosas (LOPES, 2015, p.15).

Os elementos que compõem o panorama observado nas nuvens expressam uma diversidade de referências: são animais domésticos, selvagens e fantásticos; a árvore de ramos altos, elemento da natureza, contrapõe-se ao comboio que parte, ou mesmo ao pedaço de tarte (torta), produtos do trabalho humano; na esfera divina, faces de anjos,

contrastam com o dançarino makonde, no plano terreno. Tais recursos permitem ainda a contraposição entre o espaço nativo e urbano, entre o real e o imaginário, entre a natureza e a arte, por exemplo, o que evidencia a complexidade de referências presentes no universo infantil.

O exercício de imaginação realizado ao olhar para as nuvens é encontrado também no poema “Os elefantes”. A ilogicidade está na premissa: “Os elefantes dormem nas nuvens” (LOPES, 2019, p.35). Eles também voam e saltam em meio às nuvens cinzentas. Sabemos, como adultos, que isso não é possível, mas, assim como em “Nuvens fabulosas”, estamos no plano da imaginação infantil, em que a percepção das possibilidades é mais ampla do que a lógica adulta. O poema parece também explorar um diálogo com o desenho *Dumbo* (1941), de Walt Disney, que é uma referência para o universo infantil, ao associar as grandes orelhas do filhote de elefante com a capacidade de voar. De forma geral, esses poemas fomentam a imaginação da criança a partir da materialidade sonora, das imagens poéticas e dos recursos gráficos que extrapolam os liames da realidade.

Outras perspectivas

A poesia de Pedro Pereira Lopes oferece um olhar especial às peculiaridades do universo observado em relação às perspectivas tradicionalmente estabelecidas. “O relógio do Lúcio”, por exemplo, é construído a partir de oposições que privilegiam a impressão causada pelo relógio novo, ganho em seu aniversário, em relação ao outro. Ele é analógico, muito bonito, mas pouco funcional, pois, ao contrário do primeiro, que era digital, este “Só aponta as horas/ esqueceu-se dos dias/ do cronômetro/ e do alarme. (LOPES, 2015, p. 11). Contudo, por ser mais bonito e chamativo, “tem números que brilham/ e ponteiros que giram/ à velocidade da luz” (LOPES, 2015, p, 11), Lúcio prefere o novo para causar boa impressão. Dois mundos são apresentados: o digital é o da infância, mais completo, e o analógico é do adulto, mais complexo. Percebe-se que Lúcio não está preparado para essa mudança de universos. Outro poema que trata de uma fase de transformações é “O dentinho”, pois a troca de dentes marca uma nova etapa para as crianças.

Uma abordagem que evidencia melhor essa concepção de apresentar outra perspectiva às imagens do mundo está em valorizar aspectos locais, se não completamente moçambicanos, menos europeus e mais africanos. Haveria inclusive essa necessidade em diversificar a produção literária moçambicana voltada para o público infanto-juvenil, com a recusa aos “estereótipos ocidentais” (DEBUS, 2018, p.187). Essa postura é observada, por exemplo, em “Poeminha para o inverno”, já que a imagem de inverno que temos construída vem do imaginário europeu: o frio

e tudo associado diretamente a essa ideia. Porém, neste poema, o eu-lírico recorre à oposição entre os invernos nos hemisférios norte e sul.

A primeira estrofe inicia com “O meu inverno não tem” (LOPES, 2019, p. 13) e segue a enumeração de elementos: neve, esquimós, renas e trenós, de modo que são contrapostos ao raiar do sol e à brevidade da chuva. A leveza é associada ao sol, ao calor, à chuva: “O meu inverno é bem leve/ não dá para esqui/ ou fazer bonecos de neve/ quando faz sol, vou à praia nadar/ e erguer castelos de areia” (LOPES, 2019, p. 13). Mesmo quando chove, não há motivos para aborrecimentos, pois ainda se pode brincar com barcos de papel e imaginar rios selvagens.

“O Bailarino de Mafalala” segue uma estrutura semelhante à do texto anterior. Neste poema, desde o título são valorizados aspectos da cultura local, como a dança e a vestimenta. Na primeira estrofe, temos o que o bailarino não é para, nas estrofes seguintes, defini-lo:

O bailarino da Mafalafa
 não veste collants nem dança balé,
 não faz piruetas
 na ponta do pé!
 O bailarino da Mafalafa
 veste uma calça de capulana
 e dança marrabenta,
 é um pouco gordinho
 e na dança arrebeta! (LOPES, 2015, p.32)

Ao contrário de um bailarino clássico que usa collants e faz piruetas, ele não é esbelto, usa calças e pratica uma dança típica do sul do país. Ele também é morador do bairro mais artístico da capital, um dos símbolos da resistência ao regime colonial. Nas estrofes seguintes, os passos da dança são descritos numa estrofe que acompanha ritmicamente os movimentos do dançarino, assim como o costume de bailar o acompanhará por toda a vida.

De forma semelhante, outro poema que exprime a valorização da arte é “Colar de estrelas”, quando Celeste “[...] choraminga,/ assoa-se e respinga:/ quero um colar cheio de arte!” (LOPES, 2015, p.19). A postura da protagonista evidencia uma ligação emocional com a arte enquanto parte da vida social. De certa maneira, a oposição que há nos poemas revela uma posição geográfica distinta das perspectivas hegemonicamente culturais. A construção deles deixa claro que há um estereótipo a ser quebrado, chamando atenção para o próximo, o conhecido, o vivido, que os leitores encontrarão nos textos.

Núcleo familiar

Um dos aspectos que se destaca na poesia de Pedro Pereira Lopes é a expressão do desejo infantil. Seus poemas evocam cenários familiares às crianças e apresentam sujeitos ativos e desejantes. Em poemas como “Parque” e “Cruzar a avenida”, por exemplo, as expectativas estão voltadas para aquilo que é conhecido, como ir a um parque de diversões ou cruzar a avenida. Em ambos os casos, a realização do desejo não depende apenas da criança, pois só é possível com a ajuda de alguém: “Quem me leva ao parque/ para eu poder brincar?” (LOPES, 2015, p.31), questiona o sujeito lírico de um; “Quem me oferece a mão/ para atravessar a avenida?” (LOPES, 2019, p.33), solicita o outro. Essa presença de um responsável adulto também é expressa em poemas como “Mini-dicionário de perguntas geniais”, por meio da voz de autoridade ao final do poema, depois de várias perguntas elencadas pela criança: “Come as couves, Raimundo!” (LOPES, 2019, p.25). Em comum entre os três poemas, há a indeterminação dessa figura adulta no cotidiano da criança.

O desejo da criança também é direcionado para a adoção de um bichinho de estimação no poema “Macaco, cão ou camaleão”. O pedido do eu-lírico, tanto o “quero” da primeira estrofe quanto o “pedi” das três estrofes seguintes, porém, é voltado para a figura da mãe, que não aceita o atrevimento do macaco, a baba do cachorro e tem medo do camaleão. Depois de tanta recusa, há o questionamento final, que não aceita ficar sem nenhum dos animais: “Macaco, cão ou camaleão,/ qual deles, Dona Assunção?” (LOPES, 2019, p.155). A figura da mãe aparece também em “O monstro”, ao ameaçar para reprimir o choro da criança. Em ambos os poemas, a figura materna é a voz de autoridade perante a criança, responsável por *dizer* aquilo que ela pode ou não pode fazer, tal como chorar ou adotar um animalzinho. Nos dois casos, a criança intervém, não se contentando com a negativa da mãe:

Mas hoje vou chorar!
Quero somente ver
se a mãe vai deixar
tal monstro me comer! (LOPES, 2019, p.36)

Ainda em “O monstro”, a criança assume a postura de desafio à figura materna. Mesmo com medo, o desejo de conhecer os limites da ameaça se impõe, em parte pelo reconhecimento do instinto materno de proteção. Já em “Macaco, cão ou camaleão”, a criança quer adotar um dos três bichinhos, insistindo pela autorização da mãe, inclusive interpelando-a pelo nome (“Dona Assunção”), buscando um tom mais incisivo para a satisfação de sua vontade.

Considere-se ainda que, em “Florabela e Florinda”, a família é constituída pela Dona Flora (designada pelo que gosta e pela sua profissão) e suas filhas gêmeas (cujos nomes revelam um

desdobramento da mãe). Já a presença de irmãs ocorre apenas em “O aniversário da rã”. Além da figura materna, o núcleo familiar é constituído pelos avós: em “Poeminha brincadeira”, a avozinha é apresentada pelo zelo com a criança; já em “O gato Romeu e o vô Abreu”, o avô compõe uma narrativa episódica com o gato adotado, sem menção alguma ao relacionamento cotidiano com a criança. Chama a atenção, portanto, no conjunto dos poemas de Pedro Pereira Lopes, a organização familiar alicerçada nas figuras femininas e a ausência constante de figuras paternas no universo infantil.

Um mundo a ser explorado

O tema do desejo percorre a poesia infantil de Pedro Pereira Lopes de diferentes maneiras. Em “Viagem pelo mundo num grão de pólen”, poema que dá título ao seu primeiro livro de poesia infantil, há um eu-lírico consciente de seu papel de criança, de modo que o poema é estruturado para dar conta disso. Em seu início, temos a anáfora de “sou” em cada verso seguida por uma série de ilogicidades (algo típico da infância), enquanto, ao final, há a concretização do ser e do desejar: uma boa infância gera uma maturidade com boas lembranças. Entre as pontas do poema - e da vida - o sujeito lírico expressa as suas expectativas:

Quero ir a um parque de diversões
 Comprar um grão de pólen lindo,
 Um livro com várias canções
 E sair numa viagem pelo mundo... (LOPES, 2015, p.09)

O primeiro verso apresenta o desejo objetivo, da criança querer ir ao parque de diversões. O parque pode ser visto aqui pela dimensão da fantasia, em que a ordem do cotidiano infantil é suspensa. Como em “Parque”, a brincadeira dos palhaços, os balouços, os carrinhos de choque, a roda gigante, a música e as pipocas são elementos presentes na expectativa do sujeito lírico compondo essa realização do prazer infantil. Ali é um lugar especial de estímulo aos sentidos onde, além de poder ver os palhaços, a criança pode guiar os carrinhos de choque, tocar as nuvens na roda gigante e saborear pipocas.

Contudo, em “Viagem ao mundo num grão de pólen”, o objetivo de ida ao parque de diversões está atrelado inicialmente à proposta de compra de “um grão de pólen lindo”. O grão de pólen não é o fruto ou a flor, na dimensão imediata de uma função alimentar ou estética, mas é aquilo que poderá vir a ser, o que guarda paralelos com uma certa leitura da própria infância.

A expectativa dessa compra, se posta lado a lado com “Parque”, permite compreendê-la também como realização do prazer infantil de transcender a realidade cotidiana ao imaginar-se

viajando. Ao grão de pólen é atribuída a perspectiva de uma função reprodutiva das plantas, que precisa sair de seu local de origem para polinizar, seja por meio do vento ou pela ação de animais. A ida ao parque, esse lugar de fantasia, logo coloca-se como condição para comprar esse grão de pólen para viajar e conhecer o mundo. O livro com várias canções indica o desejo de tornar animada essa viagem e as reticências, por sua vez, sugerem a indefinição, por não ter um roteiro previamente planejado dos destinos a serem alcançados, visto que o objetivo estaria nas descobertas que o trânsito pode propiciar, a partir da indicação dos quatro pontos cardeais da estrofe seguinte.

Esse desejo de desbravar o mundo também se manifesta em “Poeminha do pequeno pirata”, quando o sujeito-lírico expressa: “Queria ser um pirata/ um pernetá/ com a barba sempre mal feita/ sonhar a conquista perfeita/ e por ela ir à luta” (LOPES, 2019, p.29). O pirata, nessa caracterização difundida pela literatura e pelo cinema, coloca-se como um aventureiro em busca de tesouros. Da mesma forma, no paralelismo que se apresenta em “Barco no mar e avião no ar!”, enquanto o barco à vela ou a remos é associado ao peixe que ficou preso na rede do pescador, o avião cheio de gente luta, voa e “o meu sonho ao alto vai levar” (LOPES, 2015, p.27).

Esse trânsito entre pessoas e lugares por meio do ar e do mar lembra a geografia de uma ilha, como é definida em “A ilha é um mundo”: uma bolha de areia e terra limitada pelas águas, enfatizada pela sugestão sonora dada pela recorrente aliteração do dígrafo [lh]. Neste poema é ressaltada a perspectiva de que o local é “um mundo em miniatura” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 501), evidenciando a unidade e a complexidade que pode existir no microcosmo. Paradoxalmente, esse aspecto da ilha destaca o seu isolamento em relação ao macrocosmo. Por sua vez, no poema “Os elefantes”, na comparação das nuvens com ilhas, essa ligação é realizada na imaginação da criança de modo simples: “Saltam para outra nuvem como se/ mudassem de ilhéu” (LOPES, 2019, p. 35), em contraste com a imagem pesada dos animais.

O tema da viagem é reiterado ao longo dos poemas nos quais o sujeito-lírico expressa o desejo em aventurar-se, para além do espaço cotidiano, lançando-se ao desconhecido, seja pelo mar como um pirata, seja pelo avião, seja pelo trem que atravessa diferentes paisagens, como no poema “O comboio que andava de chinelos”, ou seja ainda pela fantasia de viajar em um grão de pólen à deriva.

Desejar o impossível

Dentre as diferentes expressões do desejo presentes na poesia infantil de Pedro Pereira Lopes, uma bastante peculiar está na ordem do impossível. Em “Viagem ao mundo num grão de pólen”, o desejo está em conhecer o mundo, isto é, poder viajar por lugares com línguas e culturas diferentes como forma de satisfazer a curiosidade e atrelar conhecimento. Porém, o poema propõe a realização dessa viagem num grão de pólen, o que provoca a imaginação infantil sobre os sentidos metafóricos possíveis de serem associados a essa imagem. Aspecto similar é verificado em “Colar de estrelas”:

A Celeste quer um colar
De estrelas, não de todas elas,
A Celeste quer um colar
Só com as mais brilhantes (LOPES, 2015, p.17).

Neste poema, o desejo de Celeste é de ter um colar de estrelas, só com as mais brilhantes, excluindo as cadentes e as constelações. Tal como o poema nos é apresentado, Celeste, enquanto uma personagem, deseja algo que escapa à ordem do possível. Entretanto, os corpos brilhantes do céu noturno suscitam a imaginação, assim como as nuvens cumprem essa função em outros poemas. Por associação, pode-se imaginar o desejo por um colar com pedras brilhantes - “belas e amarelas” similares à imagem que se tem das estrelas.

Por outro lado, a leitura ainda pode associar o nome da personagem e seu colar aos corpos celestes, exprimindo, de modo metafórico, a expectativa de uma noite com céu limpo para observar as estrelas: “[...] logo que a noite desponta,/ é em ti que elas se demoram” (LOPES, 2015, p.19). Desta forma, o poema apresenta uma evocação do sujeito lírico a Celeste, atribuindo desejos à personificação do céu estrelado para a construção de uma imagem. Esse exercício de imaginação proposto corresponde à exploração do mundo pelo olhar da criança a partir da realidade que a circunda.

De forma geral, “Colar de estrelas” propõe ao leitor a reflexão sobre os desejos que nem sempre são alcançáveis; ou, como afirma Celso Celestino Cossa a respeito desse poema, “o vislumbre da impossibilidade de realização dos sonhos que nos guiam não pode ser sinónimos da inércia da nossa capacidade de sonhar” (COSSA, 2014). Exercício de leitura semelhante pode ser atribuído ao poema intitulado “Quero ser uma formiga”. Neste poema, o sujeito lírico desenvolve, ao longo de quatro quadras, os motivos de seu desejo:

Quero ser uma formiga
e viver num formigueiro,
mundo estreito e escuro
ter mil formigas amigas
serei forte e sem lombriga
para quando o verão chegar,
encher o buraco de comida
para o inverno passar [...] (LOPES, 2015, pp.23-25).

Observa-se que pesam no desejo do sujeito lírico aspectos bastante objetivos, que podem encontrar equivalência com a experiência humana. Moradia segura, proteção, amizades, segurança alimentar e lazer podem figurar entre as características associadas aos insetos no poema. Querer ser uma formiga, portanto, mesmo sendo impossível, exceto pelo exercício de imaginação, parece revelar uma posição muito específica desse sujeito lírico, em que essas vantagens associadas à vida da formiga não encontrariam correspondência na sua própria.

O desejo, logo, sugere uma ausência de vivências que uma hipotética metamorfose supriria. Já o olhar sensível da criança poderia ser associado ao desejo de aventuras – “[...] quando a chuva cair,/ sair numa folha a navegar/ a rir-me dum papa-formigas” – ou ainda à perspectiva das coisas do mundo como brinquedos à disposição da imaginação — “trepar ao alto das espigas/ e ver as coisas pequeninas” (LOPES, 2015, p.25). Ambas as situações permitem à pequena formiga assumir diferentes perspectivas sobre como a realidade é vista. Desejar o impossível, portanto, revela um diálogo com o pequeno leitor, convidando-o a observar o mundo circundante e sonhar com possibilidades que estejam além da imaginação, estimuladas pelas imagens oferecidas pela poesia de Pedro Pereira Lopes.

Considerações finais

Em nossa hipótese, Pedro Pereira Lopes é um poeta brincalhão, isto é, ele cria uma série de brinquedos com as palavras, de modo que a disposição formal dos poemas não é rigorosa, favorecendo aliterações, assonâncias, ecos, rimas e a comunicabilidade com os leitores em formação. Tanto a escolha temática quanto os recursos poéticos utilizados colaboram para uma ludicidade, tal como o poeta vê a função da literatura.

Uma diferença entre as duas obras diz respeito ao aspecto gráfico. Em *Viagem ao mundo num grão de pólen e outros poemas* todos os textos estão impressos com letras maiúsculas, ao

passo que *O comboio que andava de chinelos* não, além deste último apresentar uma série de recursos tipográficos que dão dinamicidade à leitura dos poemas. Na poesia de Pedro Pereira Lopes, tem-se a presença da criatividade para o universo infantil, demonstrando uma maior preocupação com brincadeiras e diversão do que com ensinamentos. Há, de certa forma, uma missão do poeta com o lúdico, tal como se percebe nas duas obras aqui analisadas.

Referências

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

COSSA, Celso Celestino. Viagem pelo mundo num grão de pólen e outros poemas: mais do que poesia infantil, um sonho do adulto por vir. **Recanto das Letras**, 4 de março de 2014. Disponível em: <https://www.recantodasletras.com.br/ensaios/4718698> Acesso em 20 de janeiro de 2021.

DEBUS, Eliane. Entrevista com Pedro Pereira Lopes. **Mulemba**, v. 10, n. 18, p. 185 – 189, jan-jul 2018. DOI: <https://doi.org/10.35520/mulemba.2018.v10n18a15406>

DEBUS, Eliane; SILVA, Ana C. Maria da; PIRES, Juliana Breuer. De lá para cá: a literatura para infância do escritor moçambicano Pedro Pereira Lopes. IN: SPIGOLON, Nima Imaculada (org). **Brasi(s) & África(s): educação plural, culturas de resistência e emancipações humanas**. Curitiba: CRV, 2020.

GARCIA, Flávio. Entrevista com Pedro Pereira Lopes. **Abusões**, n.13, v. 13, p. 323 - 336, 2020/3. DOI: <http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2020.53938>

GINJA, Aurélio. Carta ao Pedro Pereira Lopes, a propósito do seu comboio que também bebia chá. **Literatas**, 13 de junho de 2020. disponível em: <https://literatasmz.org/post-detail/5428> Acesso em 20 de janeiro de 2021.

LOPES, Pedro Pereira. **Viagem pelo mundo num grão de pólen e outros poemas**. São Paulo: Kapulana, 2015.

LOPES, Pedro Pereira. **O comboio que andava de chinelos**. Escola Portuguesa de Moçambique: Maputo, 2019.

OLIVEIRA, Maria Anória de Jesus. Literatura infanto-juvenil moçambicana: a série Os gémeos, de Machado da Graça, e outras travessias. **Contexto**, nº 26, p. 91 – 107, 2014/2. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/contexto/article/view/8727> Acesso em 20 de janeiro de 2021.



TOMÉ BOMBOM:
UM LIVRO PARA CRIANÇAS E OUTROS CURIOSOS
TOMÉ BOMBOM: A BOOK FOR CHILDREN AND OTHER CURIOUS
TOMÉ BOMBOM: UM LIBRO PARA NIÑOS Y OTROS CURIOSOS

Izabel Cristina Oliveira Martins¹

RESUMO:

O artigo propõe uma leitura do livro *Tomé Bombom* (2016), da ficcionista e poetisa santomense Olinda Beja, evidenciando uma singularidade da obra: a inversão da tradicional contação de histórias, em que a criança, em vez de preparar-se para o ouvir, é dizibilizada para narrar histórias (suas e dos outros), assumindo o papel de contador e propagador do conhecimento e da cultura de seu povo, à maneira de um *griot* da tradição oral africana. Ademais, consideramos o quanto a escrita de Olinda Beja revela um compromisso com a história do país onde nasceu, possibilitando ao público leitor, independente de qual idade tenha, conhecer tradições e raízes culturais do arquipélago de São Tomé e Príncipe.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura infanto-juvenil, Olinda Beja, Literatura de São Tomé e Príncipe.

ABSTRACT:

*The article proposes a reading of the book *Tomé Bombom* (2016), by the Santomean poetess and fiction writer Olinda Beja, showing a singularity of the work: the inversion of the traditional storytelling, in which the child, instead of preparing to hear it, has his voice heard to narrate stories (his and others), assuming the role of narrator and propagator of the knowledge and culture of its people, in the manner of a griot of the African oral tradition. Furthermore, we consider how much Olinda Beja's writing reveals a commitment to the history of the country where she was born, enabling the reading public, regardless of its age, to learn about the traditions and cultural roots of the São Tomé and Príncipe archipelago.*

KEYWORDS: *Children's Literature, Olinda Beja, St Thomas and Prince's Literature.*

¹ Universidade Estadual da Paraíba. E-mail: cristinaicom@hotmail.com



RESUMEN:

El artículo propone una lectura del libro Tomé Bombom (2016), de la poetisa y escritora de ficción santotomense Olinda Beja, poniendo de manifiesto una singularidad de la obra: la inversión de la tradicional arte de contar historias, en la que el niño, en lugar de prepararse para escucharlo, narra historias (suyas y ajenas), asumiendo el papel de narrador y propagador del conocimiento y la cultura de su pueblo, a la manera de un griot de la tradición oral africana. Además, consideramos el modo como la escritura de Olinda Beja revela un compromiso con la historia del país donde nació, permitiendo al público lector, independientemente de su origen, conocer las tradiciones y raíces culturales del archipiélago de Santo Tomé y Príncipe.

PALAVRAS CLAVE: *Literatura infantil y juvenil, Olinda Beja, literatura de Santo Tomé y Príncipe.*

Diferentemente de Angola, Moçambique e Cabo Verde, países africanos de língua portuguesa que já possuem um considerável grupo de mulheres escritoras de livros para crianças e jovens, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe praticamente ainda não contam com autoras de literatura infanto-juvenil. Especificamente nas ilhas santomenses, das dezessete escritoras² de que temos notícias, apenas Olinda Beja produz atualmente livros para o mencionado público.

Autora de quase duas dezenas de obras, as quais trilham pelas mais variadas formas de expressão textual (conto, romance, poesia), Olinda Beja incumbiu-se da tarefa de escrever literatura infanto-juvenil quando percebeu a falta de livros para crianças numa feira de livros em São Tomé e Príncipe³. Dessa constatação, nasceu inicialmente *Um grão de café* (2013), obra publicada em 2013 e incluída, em 2015, no Plano Nacional de Leitura de Portugal. A esse, seguiram-se *Tomé Bombom* (2016) e *Simão Balalão* (2019).

Tomé Bombom, objeto desta leitura, apesar de ser dedicado “para as crianças”, como bem frisam as palavras da dedicatória, recorre na epígrafe à paradoxal frase de Fernando Pessoa “Nenhum livro para crianças deve ser escrito para crianças”, suscitando o convite à leitura para outros curiosos e ampliando as fronteiras impostas à produção literária infanto-juvenil pela homogeneização editorial e pedagógica.

Dialogando com as ilustrações de cores vibrantes de Teresa Bondoso, o livro apresenta Tomé Bombom, menino das *ilhas do meio do mundo*, que captura, engenhosamente, a atenção da narradora-personagem com sua(s) história(s) e com ela compartilha o espaço discursivo. Sua participação é marcada graficamente pelo uso do negrito e das aspas, técnica que destaca a voz de Tomé dentro do enredo.

2 Os nomes das autoras santomenses, e suas respectivas publicações, podem ser consultados na pesquisa de Doutorado: *Pelas sendas do feminino: diáspora e exílio nas literaturas africanas de língua portuguesa* (2019).

3 Conferir informação em entrevista com a escritora: “Lisboa: escritora santomense lança Simão Balalão”.

[...] Tomé (é este o seu nome) queria falar comigo. Contar-me uma história, disse. Que coisa mais linda!

“Meu nome é Tomé Bombom. É mesmo assim que me chamam, dona, Tomé Bombom. Bem... este é o meu nome de casa, que o do registro é maior e mais complicado...”

“Então diz-me lá como te chamas.”

“Belarmino Tomé da Conceição Capela Bombom – grande, bonito, não é? Mas eu preferia ser só Tomé Capela como meu pai que é o Simão Capela ou meu avô Zezinho Capela, mas não p’ra mim meu pai quis Tomé por eu ter nascido no dia 21 de dezembro que dizem foi o dia em que os portugueses acharam nossa terra e Bombom... ah! Quer saber mesmo porque me chamam Bombom?!”⁴ (p. 12. Negrito e aspas no original).

O destaque gráfico dado na narrativa para Tomé enfatiza uma singularidade da obra: a inversão da tradicional contação de histórias, em que a criança, em vez de preparar-se para o ouvir, se reveste de contador e, como um *griot*, transmite conhecimento e cultura do seu povo. Através de Tomé, conhecemos não apenas sobre ele. Entramos em contato também com a história das ilhas e com determinadas tradições e práticas culturais do povo santomense. O *Tchiloli*, por exemplo, é uma das manifestações artísticas tradicionais de São Tomé que comparecem na obra. A importância da encenação e, ao mesmo tempo, da preservação dessa peça teatral para os santomenses surge traduzida na voz da criança narradora que, orgulhosamente, se diz integrante do conjunto de artistas ligados ao espetáculo: **“Eu sou moçu káta⁵ no tchiloli, tia sabe? Um dia eu vai com o grupo a Lisboa [...]”** (p. 28. Negrito e aspas no original).

A origem do sobrenome de Tomé é o mote para o desenvolvimento do enredo. Retardando até o final do conto o porquê de ser chamado de Bombom, o menino cria na sua ouvinte – e em nós, leitores – uma expectativa ansiosa. Sem pressa, ou no dizer das ilhas “leve leve”⁶, ele desenrola narrativas (suas e dos outros) e quando questionado pela história prometida (a história do seu nome) permite compreender que aquilo que está sendo narrado não se trata de uma trama cronológica. O que ele conta merece ser escutado e compartilhado, sem as acelerações próprias dos acontecimentos humanos:

Ah! Voltei à carga... então e a história do nome, do bombom?! Tomé suspirou.

“Calma tia... calma... ‘na fulufa’... ‘na fulufa’⁷... eu vai contar a história do meu nome, mas ainda tem que repetir a canção da Lôginda para eu ver que tia não vai esquecer nunca. E depois tia pode contar aos meninos de Lisboa, de Cabo Verde...” (p. 26. Negrito e aspas no original).

4 BEJA, Olinda. **Tomé Bombom**. Porto: Edições Esgotadas, 2016. Todas as demais citações do conto foram retiradas dessa edição, passando-se a indicar apenas o número das páginas respectivas.

5 Pajem da peça de teatro “Tchiloli”.

6 Assim, assim; devagar; mais ou menos.

7 Devagar, com calma.

Entre o desfiar de uma história e outra, ficamos sabendo que Tomé possuía residência em Almeirim, pequena localidade a poucos quilômetros da capital São Tomé, onde vivia com a avó, o irmão Dalécio e com a mãe (trabalhadora de uma das roças mais antigas do arquipélago: Monte Café), integrando uma unidade doméstica pontualmente marcada pela presença feminina. De origem humilde, costumava se deslocar cotidianamente para o mercado de São Tomé com a finalidade de vender “açucrinha”, uma espécie de doce feito à base de coco, produzido pela avó. Sobre o pai, o qual residia na capital com outra mulher, não temos muita informação. Apenas tomamos conhecimento de que é natural de Cabo Verde, assim como a avó:

“Meu pai conheceu minha mãe na roça onde ele chegou um dia vindo de Cabo Verde, sabe aqui ‘no’ São Tomé tem montão de gente hoje ainda que veio de terra longe muito longe, terra que a gente não vê não, nem que se debruce na pontinha do mar ou que fique na beira da estrada espreitando longe, longe, de pé levantado, gente não consegue saber onde fica Cabo Verde... só sabe que agora há avião que sai daqui no sábado muito cedinho e pousa no Sal que é terra de minha avó Nenezinha que veio viver aqui na roça...” (p. 14. Negrito e aspas no original).

O excerto acima, mais do que apresentar a genealogia de Tomé, aponta um elemento intrínseco à cultura santomense: a roça, cujo sistema dominou as ilhas durante o período colonial, transmitindo “um legado de relações econômicas e sociais que deixaram uma marca indelével na história do país” (BERTHET, 2012, p. 333). Associado a outras informações da narrativa (como a precária situação econômica da família de Tomé, por exemplo), o fragmento revela a constância desse elemento no cotidiano dos moradores e, de certa forma, permite inferir que, mesmo após a independência, a organização de trabalho nessas plantações ainda se mantém, engessando, assim, uma parte expressiva da população em um *status* inferior.

Destaque-se ainda que a passagem acima traz uma característica recorrente da obra de Olinda Beja: tematizar os deslocamentos. Nessa perspectiva, remete a outros filhos de África que foram destinados a São Tomé e Príncipe para trabalhar como contratados nas roças pelo caminho longe, como nos versos de Gabriel Mariano (2012, p. 151): “Caminho/ caminho longe/ ladeira de São Tomé/ Devia ser de regresso/ devia ser e não é”. A pobreza e a falta de oportunidades forçavam essas pessoas à migração, para terras onde supunham que as oportunidades surgiam. Em São Tomé, regavam com suor e sangue as roças de cacau e de café e viam cada dia mais distante o regresso à terra natal, em decorrência de fatores diversos, como a condição dolorosa do trabalho exaustivo, carreador de enfermidades. Ressalte-se que o tema do contratado constitui uma fonte de inspiração não só para Olinda Beja (que explora a questão em outros momentos de sua obra, como, por exemplo, nos contos “O amarrador de chuvas”, “Os desencontros da língua”, “Homenagem”, com ênfase para a situação e condição da mulher contratada), mas também para outros escritores santomenses. Emblemáticos, nesse sentido, são os poemas “Avó Mariana” (de Alda do Espírito Santo), “Romance de Sinhá Carlota” (de Francisco José Tenreiro) e “Serviçais” (de Manuela Margarido).

Ainda se tratando de deslocamentos, Olinda Beja evidencia a atração da terra longe vivida pelo ilhéu e reproduz, através de Tomé Bombom, o dilema dos meninos das ilhas: o desejo de partir e o de ficar nas ilhas:

“[...]Um dia eu vai com grupo a Lisboa e volta mais não...”

Oh Tomé... tu ias embora e deixavas a mãe, a avó, o irmão e a Tintina?! Não, não acredito.

Tomé olhou longamente para mim e sorriu e, naquele sorriso, vi tristeza e alegria. Este é o destino dos meninos das ilhas. Querem sair, mas também querem ficar. (p. 28-29. Negrito e aspas no original).

Essa alma dividida entre a permanência no fértil solo das ilhas e a errância “por mares nunca dantes navegados”, citando aqui Camões, reflete-se em outras passagens da narrativa. Além de Lisboa, Cabo Verde e Paris são outros destinos sonhados pelo menino de apelido Bombom que parece estar em confronto permanente entre a terra e o mar, desejando ultrapassar os limites das ilhas para se projetar na procura do mais além: **“Eu gostava tanto de ir um dia a Cabo Verde”** (p. 26. Negrito e aspas no original); **“[...] tia já esteve em Paris? Ah, que bom, eu ‘áinda’ mas um dia eu ‘vai’... um dia eu ‘vai’ talvez com Titina, se ela quiser”** (p. 29. Negrito e aspas no original). Para Inocência Mata (2018), esse fascínio pela emigração em São Tomé e Príncipe, na atualidade, tem se constituído mais como uma escolha do santomense que por outras razões. Nas palavras da crítica e pesquisadora:

Outrossim, nesses meus deslocamentos de perspectivas, vali-me do conhecimento empírico de que se faz a ságeza popular. E um dos elementos mais incontornáveis veio-me da percepção que o próprio ilhéu atualiza na sua relação com o mar e, por conseguinte, com o continente africano. Não é, pois, despiciendo o fato de, até há pouco tempo, o são-tomense se referir a Angola como, simplesmente, o “sul”: “Ê bá súlu” era a resposta sobre para onde alguém emigrara, necessariamente para Angola, e não “Ele foi para Angola” – enquanto Portugal era referido como metrópole ou mesmo Portugal. Tal relação com o “sul”, então único destino de emigração, foi-se modificando porque São Tomé e Príncipe, país onde a emigração não era tradição (só se tornando uma realidade depois da independência, mais precisamente a partir dos anos 80 do século XX, então mais por razões políticas do que socioeconômicas), é hoje um país onde a emigração se tem vindo a constituir como uma opção natural, sobretudo desde finais de 1990, quer para países da costa africana quer para Portugal (e daí para outros países da Europa, com relevância para o Reino Unido). (MATA, 2018, p. 74. Aspas no original).

À história de vida de Tomé e aos seus sonhos e desejos, mesclam-se narrativas da terra. Assim conhecemos: a história da avó Nenezinha que ficava à espera do seu amado na janela para ouvir as músicas ao toque da viola compostas em homenagem a ela; a história de Lôginda, moça que desdenhou todos os seus pretendentes, restando-lhe apenas o macaco para ser seu marido e uma canção que passaria a ser entoada, como lição de moral, por todos os seus conhecidos:

“Bô coié coié até bô casá ku makakuê... bô coié coié até bô casá ku makakuê”⁸ (p. 25. Negrito e aspas no original.); a história de Sum Margoso, velho andarilho casado com a jovem e bela Juliana a quem costumava agradar com presentes trazidos das terras estrangeiras por onde andava. Essa última, por sinal, apresenta-se mais especial para o menino *griot*, porque explica a origem do nome Bombom, conforme comprova a passagem:

“[...] Sum Margoso trouxe caixa grande muito grande [...] e muito bonita com fitinha de veludo e dizia que lá dentro vinha uma coisa tão boa, tão boa que valia mais que ouro. E que é feita com coisa da nossa terra [...]”

“Meu pai viu a caixa e contou à minha mãe. Eles queriam saber o que estava na caixa, mas Juliana escondeu bem. Mas minha mãe que arrumava quarto p’ra ela viu ela tirar uma bolinha escura e comer [...]. Depois comeu outra e escondeu. E minha mãe a ver! Então, quando Dona Juliana foi embora, minha mãe foi à caixa e tirou a tal bolinha... e comeu e gostou muito, tanto tanto que comeu mais duas.” [...]

“Oh! Tomé... e o que era afinal a tal bolinha? A bolinha escura?”

“Tia sabe não?... Era bombom, essa coisa que se faz com cacau da nossa terra!”

“Depois minha mãe foi descoberta [...]”

“Sum Margoso mandou meu pai e minha mãe embora. Triste né? Só por causa de bombom... mas minha mãe gostou tanto, tanto daquela palavra que todo filho que nasceu ela deu o nome de bombom”. (BEJA, 2016, p. 33-37. Negrito e aspas no original).

Além das narrativas supracitadas, outras histórias são apontadas por Tomé, mas não chegam a ser contadas na íntegra: **“Tia não quer saber mais história da terra não? Tem história de ‘gandu’... de Sum Alê, de Canta Galo, de ‘tataluga’ [...] ela ganhou corrida ao macaco... eu conto se tia quiser”** (p. 23. Negrito e aspas no original). Trata-se de mais um artifício usado pelo menino *griot* para atrair a atenção e despertar ainda mais a curiosidade de sua audiência pelos contos, lendas e fábulas locais. Quem de nós, desconhecedores dos contos/estórias das ilhas equatoriais, não se sente motivado a saber mais da história de *gandu* (tubarão), de Sum Alê ou mesmo a estória de Canta Galo? A propósito, esta última, segundo reza a lenda, origina o nome de um dos seis distritos da Ilha de São Tomé: o distrito de Canta Galo. O poeta, crítico e ensaísta santomense Francisco Costa Alegre (2018), no artigo “Mitos e lendas santomenses”, não apenas faz referência a ela, como a reproduz integralmente, possibilitando, assim, a divulgação, em outras regiões, dos bens simbólicos do espaço sobre o qual escreve. Esse trabalho de disseminação de narrativas curtas⁹ por meio do formato impresso, segundo Amarino Queiroz (2012), vem ganhando na atualidade mais força com a publicação de

8 “Você escolheu, escolheu, até que casou com macaco”.

9 As narrativas curtas santomenses são conhecidas localmente como *contági* (estórias cotidianas, baseadas em fatos reais, que podem ser narradas a qualquer hora do dia) e *soias* (estórias ficcionalizadas tradicionalmente contadas à noite).

antologias de recolhas e através do trabalho de recontação incorporado na prosa de ficção de autores nacionais. A *soia* da tartaruga, mencionada por Tomé no conto, é um dos diversos exemplos de estória local que, para além da divulgação tradicional através da oralidade, pode ser encontrada impressa na compilação *Contos tradicionais santomenses* (1984), com o título “A aposta da tartaruga”. Sobre o importante papel dessas recolhas, é pertinente a afirmativa de Carlos Espírito Santo (2000, p. 26): “Anote-se que estas recolhas permitiram que fossem salvas narrativas, contos, provérbios e vocabulários que, com a evolução do tempo, provavelmente se perderiam após o desaparecimento de alguns anciãos”.

Ressalte-se que, para além das narrativas curtas orais e da referência constante à língua crioula (conforme se pode comprovar nos excertos já citados), o conto Tomé Bombom recupera outro recurso característico da oralidade: o provérbio. Intencionalmente inserido antes da exposição da estória, o paratexto é apresentado tanto em língua nativa quanto em português, estabelecendo laços com a narrativa. Essa estratégia é adotada por Beja não apenas em *Tomé Bombom*. Outros livros da autora, como *Histórias da Gravana* (2008), *Pé-de-perfume* (2004) e *Chá do Príncipe* (2017), para citar alguns, também adotam esse procedimento. Para Adriana Bayer (2008, p. 02), “a escolha por esse tipo de exposição denota a intenção da autora em resgatar a cultura popular, através dos gêneros discursivos que constituem o amplo repertório da tradição oral, no arquipélago de São Tomé e Príncipe”. Nesse sentido, continua Bayer, ao recuperar vozes da tradição, Beja oportuniza a “continuidade, pela escritura, à moldagem da identidade santomense e ao sentimento de pertença, antes iniciado pelos contadores de histórias orais” (BAYER, 2000, p. 02-03).

Nessa obra, em que o entrecruzamento de histórias e de vozes ata com firmeza a atenção do leitor, percebemos o cumprimento da tão almejada tarefa de Olinda Beja: recontar histórias e estórias de povo santomense, fazendo-as transitar por outras paragens, como forma de presentificar o que há tanto tempo ficou escamoteado pelo colonialismo. Visibilizando e dizibilizando a criança, a autora deixa claro desde o início do seu texto (por meio de uma narradora-personagem que, na maioria das vezes, mais escuta do que fala) que a trama se distancia daquilo que comumente encontramos no conto maravilhoso ocidental. O “Era uma vez” e o “Há muitos, muitos anos” estarão ausentes no texto, abrindo espaço para o tradicional das ilhas e, ao mesmo tempo, para a realidade atual do arquipélago: “[Esta] não é uma história que começa como todas as outras ‘era uma vez’ ou ‘há muitos, muitos anos’, não, nada disso; esta é uma história tão real, tão real que dá vontade de ouvir quem a contou” (p. 11. Aspas no original). Longe de apresentar fortes apelos pedagógicos, a narrativa inscreve-se no movimento de recuperação da tradição, explorando, sobretudo, a imagem do *griot*, tão fortemente assumida pelo menino Tomé. A recorrência a marcas da oralidade (como o registro de palavras em crioulo, o emprego de provérbios, o próprio ritmo desacelerado do contar etc.) se justifica pelos anseios da autora em transmitir às crianças e a outros curiosos que sua terra e sua gente possuem uma cultura e valores ancestrais próprios que merecem ser (re)conhecidos e valorizados, pois, afinal,

como diz um dos adágios santomenses usados por Olinda Beja , em outro livro seu¹⁰, “Kuá cu tê tocá nguê suba ná cá sobê lá béfá”, ou seja, “Aquilo que é nosso a chuva não vai levar”.

Referências

ALEGRE, Francisco Costa. Mitos e lendas santomenses (Alguns excertos). In: MATA, Inocência; SILVA, Agnaldo Rodrigues da. **Trajetórias culturais e literárias das ilhas do Equador**: estudos sobre São Tomé e Príncipe. São Paulo: Pontes Editores, 2018.

BAYER, Adriana. Ao Pé-de-perfume, pássaros viajados. **Revista Crioula**, São Paulo, n. 4, novembro 2008. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/54044/57974>. Acesso em: Jan. 2021.

BEJA, Olinda. **Chá do Príncipe**. Lisboa: Rosa de Porcelana, 2017.

BEJA, Olinda. **Histórias da gravana**. São Paulo: Escrituras Editora, 2011.

BEJA, Olinda. **Pé-de-perfume**. Viseu: Eden Gráfico, 2015.

BEJA, Olinda. **Tomé Bombom**. Porto: Edições Esgotadas, 2016.

BERTHET, Marina Annie. Reflexões sobre as roças em São Tomé e Príncipe. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 25, nº 50, p. 331-51, julho-dezembro de 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/eh/v25n50/a04v25n50.pdf>. Acesso em: Jan. 2021.

CONTOS tradicionais santomenses. Direção Nacional da Cultura da República Democrática de São Tomé e Príncipe, 1984.

ESPÍRITO SANTO, Carlos. **Tipologias do conto maravilhoso africano**. Lisboa: Cooperação, 2000.

LISBOA: escritora santomense lança Simão Balalão. **VOA Português**, 25 jan. 2019. Disponível em: <https://www.voaportugues.com/a/lisboa-escritora-s%C3%A3o-tomense-olinda-beja-lan%C3%A7a-sim%C3%A3o-balal%C3%A3o-/4759354.html>. Acesso em: Jan. 2021.

MARIANO, Gabriel. Caminho longe. In: DÁSKALOS, Maria Alexandre; APA, Livia; BARBEITOS, Arlindo. **Poesia africana de língua portuguesa**: (antologia). Rio de Janeiro:

10 Referimo-nos ao livro de contos *Pé-de-perfume* (2004).

Nova Fronteira, 2012.

MARTINS, Izabel Cristina Oliveira. **Pelas sendas do feminino**: diáspora e exílio nas literaturas africanas de língua portuguesa. Tese (Doutorado em Literatura e Interculturalidade. Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2019. Disponível em: <<http://tede.bc.uepb.edu.br/jspui/bitstream/tede/3441/2/TESE%20-%20IZABEL%20CRISTINA%20OLIVEIRA%20MARTINS.pdf>>. Acesso em: Janeiro de 2021.

MATA, Inocência. A condição do ilhéu: entre permanências e errâncias – dimensões de alteridades na cultura são-tomense. In: MATA, Inocência; SILVA, Agnaldo Rodrigues da. **Trajetórias culturais e literárias das ilhas do Equador**: estudos sobre São Tomé e Príncipe. São Paulo: Pontes Editores, 2018.

QUEIROZ, Amarino Oliveira. De estórias, passadas, *soias* e *contágis*: diálogos entre oralidade e escritura nas literaturas da Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira (Org.). *África: dinâmicas culturais e literárias*. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2012.



**UMA LEITURA DE A ÁRVORE DOS GINGONGOS, DE MARIA
CELESTINA FERNANDES**

*A READING OF A ÁRVORE DOS GINGONGOS, BY MARIA CELESTINA
FERNANDES*

*UNA LECTURA DE A ÁRVORE DOS GINGONGOS, DE MARIA
CELESTINA FERNANDES*

Edna Maria de Lopes Bueno¹

RESUMO:

O artigo tem como objetivo central relacionar o livro infantil *A árvore dos Gingongos*, da autora Maria Celestina Fernandes, à história e às tradições dos quimbundos de Angola. Buscou-se evidenciar como o texto de Fernandes, além de levar o seu leitor-criança, angolano ou não, a refletir sobre um comportamento egoísta, também apresenta a ele as raízes, tradições e costumes do referido país.

PALAVRAS-CHAVE: A árvore dos Gingongos, Angola, Tradição.

ABSTRACT:

*This article has the central objective of linking the children's book *A árvore dos Gingongos*, written by Maria Celestina Fernandes, to the history and traditions of "Quimbundos" from Angola. Thus, this work evidences the way Fernandes' text encourages a child-reader, Angolan or not, to reflect on selfish behavior. Besides that, it also presents to them the roots, traditions and customs of the referred country.*

KEYWORDS: *A árvore dos Gingongos, Angola, Tradition.*

¹ Escritora vinculada à AEILIJ, Associação dos Escritores e Ilustradores de Literatura Infantil e Juvenil
E-mail: edna.bueno@gmail.com



RESUMEN:

*Este artículo tiene como objetivo central relacionar el libro infantil *A árvore dos Gingongos*, de la autora Maria Celestina Fernandes, a la historia y a las tradiciones de los pueblos quimbundos de Angola. Se buscó poner de relieve cómo el texto de Fernandes, más allá de llevar a su lector-niño, angoleño o no, a reflexionar sobre un comportamiento egoísta, a la vez que también le presenta las raíces, las tradiciones y las costumbres de dicho país.*

PALABRAS CLAVE: *A árvore dos Gingongos, Angola, Tradición.*

Maria Celestina Fernandes, autora de *A Árvore dos Gingongos*, nasceu no Lubango, em setembro de 1945, e tem descendência quimbunda. Foi para Luanda com os pais criança ainda; nesta cidade cresceu e completou os estudos secundário e superior. Viveu, portanto, o final do tempo da colonização portuguesa em Angola. Presenciou toda a guerra contra os portugueses colonizadores, que teve início em 1961 e durou até a independência proclamada em 11 de novembro de 1975. Também vivenciou a guerra civil em seu país, que se estendeu até 2002. Maria Celestina cursou Assistência Social e é licenciada em Direito pela Universidade Agostinho Neto. Trabalhou como consultora jurídica de instituições bancárias e é membro da União de Escritores Angolanos, sendo uma escritora principalmente dedicada à literatura para crianças.

O que pretendemos com essa pequena biografia da autora de *A Árvore dos Gingongos* é ligar a palavra dela, nesse livro, à história e às tradições dos quimbundos de Angola. Os textos de Maria Celestina buscam suas raízes. Ela escreve na língua portuguesa, mas “inventando sua escritura”, com palavras e marcas de sua etnia. E é esse texto híbrido, africanizado, que ela oferece às crianças de Angola.

Laura Cavalcante Padilha, em *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*, expõe com clareza essa questão, mostrando que a ficção angolana tem origem no encontro de várias culturas:

O enfrentamento de culturas e das duas línguas – às vezes até mais – se dá na territorialidade do texto. Percebe-se, então, que o colonizado se apropria da linguagem do outro, ao mesmo tempo em que mostra também ter sido por ela possuído.

Em Angola esse enfrentamento ganha maior força na década de 50, adquirindo contornos mais definidos após o início do confronto armado em 1961 (PADILHA, 1995, p. 164-165).

Também Manuel Rui, em seu texto *Eu e o outro – o invasor*, apresentado no *Encontro Perfil da Literatura Negra*, em São Paulo, em 1985, nos fala da busca de uma linguagem própria para o texto angolano, confrontando a oralidade dos seus ancestrais com a escrita introduzida pelo colonizador:

No texto oral já disse não toco e não o deixo minar pela escrita arma que eu conquistei ao outro. Não posso matar o meu texto com a arma do outro. Vou é minar a arma do outro com todos os elementos possíveis do meu texto. Invento outro texto (MONTEIRO, s/p, 1985).

Maria Celestina é escritora angolana, viveu o colonialismo e a luta pela libertação de Angola. Sua vida faz parte da escrita dessa história e é nesse tempo que ela se fez escritora. Ainda em *Entre voz e letra*, Laura Cavalcante Padilha nos dá um histórico da produção ficcional em Angola e informa que “só com o advento da independência os textos saíram da clandestinidade” (PADILHA, 1995, p. 167). A UEA, União dos Escritores Angolanos, foi criada em 10 de dezembro de 1975, um mês quase exato depois da independência, manifestando

a necessidade e urgência de os escritores se organizarem coletivamente para prosseguirem nesta longa luta do nosso povo para a conquista de um futuro digno, liberto de todas as formas de alienação, exploração e dependência, numa sociedade democrática e progressista (PADILHA, 1995, p. 167).

Maria Celestina iniciou a carreira literária na década de 1980, com a publicação de trabalhos no *Jornal de Angola* e no *Boletim da Organização da Mulher Angolana*, OMA. Só começou, entretanto, a publicar seus livros em 1990.

O prefácio de *A Árvore dos Gingongos* é de Luandino Vieira, que diz que as histórias de Maria Celestina têm “intuito educativo”. Conhecedora da força que as histórias podem ter sobre a imaginação das crianças, nos seus livros propõe fantasias as quais associa sempre um certo fundo moral.

O livro *A Árvore dos Gingongos* se constitui de três histórias: *As Intrigas de Jacó*, cujo enredo se passa ainda no tempo da colonização; *A Bola de Fogo* que, resumidamente, chora as dores da guerra, o mal que esta faz a uma criança; e *A Árvore dos Gingongos* que, por meio de um mito e costumes africanos dos povos quimbundos, conta a história da família de um casal de gêmeos e discute a questão do egoísmo. Analisaremos aqui essa última história.

Partindo de um mito, o dos gêmeos ancestrais da etnia dos quimbundos, e trazendo para o texto várias palavras de origem também quimbunda, a história mostra o cotidiano de uma família moradora de um *musseque* de Luanda. Entre os quimbundos, os gêmeos são considerados enviados da *Kyàndà*, a deusa angolana das águas do mar, e, por isso, são festejados por essa etnia. Segundo as crenças quimbundas, *Kyàndà* é um gênio da natureza, criado por *Nzambi*, o deus maior.

No primeiro volume dedicado a Angola da *Antologia do Mar na Poesia Africana de Língua Portuguesa do Século XX*, organizada pela Professora Carmen Lucia Tindó Secco, vemos que “o culto às *yàndà* (plural de *Kyàndà*, divindade do mar), nas populações de língua quimbunda, é milenar, existindo, secretamente, mesmo após a colonização, como forma de resistência do imaginário mítico africano” (SECCO, 2002, p. 16).

Segundo Ruy Duarte de Carvalho, as *yàndá* “cativam-se pelas pessoas, velam por elas e pelas águas” (CARVALHO, 1989, p. 284-285), manifestando-se, de acordo com as pesquisas feitas por esse antropólogo e poeta angolano, de formas diferentes: “a de lençóis de luz sob as águas, formando feixes de fitas coloridas; a de patos nadando; a de pombos sobrevoando as praias, a de crianças gêmeas brincando, entre muitas outras” (CARVALHO, 1989 apud SECCO, 2002, p. 16).

O antropólogo angolano Virgílio Coelho fez um estudo sobre a sociedade luandense, em especial sobre as populações Túmúndongo – que habitam as ilhas e o platô de Luanda – e os povos de línguas quimbunda. Dentre outros pontos, ele ressalta:

As *yàndá* são apresentadas como “seres” portadores de luz e de vida, tendo coloração alva, luminosa e um aspecto humano, tanto que, em algumas versões do mito, é descrita com uma longa cabeleira branca à volta do corpo. Relacionada também à fecundidade, a *Kyàndà* é, geralmente, associada ao nascimento de crianças gêmeas, que possuem faculdades extraordinárias de prever o futuro. Os gêmeos, concebidos como intermediários da *kyàndà*, quando apresentam algum defeito físico, são portadores, segundo as crenças, de um poder sobrenatural ainda maior (COELHO, 1997, p. 127-191).

A história de *A Árvore dos Gingongos* desenrola-se em um *musseque*. Laura Cavalcante Padilha, discutindo textos da ficção angolana em *Entre voz e letra*, diz que

quase todos os textos ficcionais representam, por diversas figurações imagísticas, a sorte negativa do homem angolano, acirrada pelo processo colonizatório. Para tanto busca-se a cenarização dos espaços periféricos urbanos chamados *musseques*, dos *quimbos* e sanzalas da terra que sofrem um processo anômico de desfiguração social (PADILHA, 1995, p. 169).

A crítica arrisca-se a dizer que o *musseque* é o espaço angolano onde a cultura do colonizador não dominou e que ali é o lugar que melhor guarda as marcas de diversas etnias de Angola.

No *musseque* focalizado na história de Celestina Fernandes, também vivia um português simples, de origem menos privilegiada, o Sô Manuel, que se tornou compadre de Nga Maria e Sô Policarpo, batizando seus filhos gêmeos, os *gingongos*, que dão título à história. Alguns dos habitantes do *musseque* fizeram a mestiçagem de suas culturas e assim passaram a conviver com traços de duas culturas. Isso revela o texto de Celestina.

Os pais dos *gingongos* festejaram o nascimento dos gêmeos, seguindo os costumes da sua gente: “Houve bater de latas no *musseque* para anunciar a boa nova/ Papá Policarpo chamou seus velhos companheiros de rebita e dançaram pela noite fora. Comida e bebida não faltou” (FERNANDES, 1993, p. 23-24). A seu tempo, prepararam a “mesa dos *gingongos*”, banquete

oferecido aos gêmeos do qual participam outros gêmeos. Na ocasião, os homenageados e os outros gêmeos convidados, todos eles, “lamberam o mel e o óleo de palma para afastar os maus espíritos” (FERNANDES, 1993, p. 24). De acordo com Óscar Ribas, os alimentos sagrados dos gêmeos são “o mel e o azeite de palma, e sua roupagem, as folhas de *mussêquenha* e *mulembuíji*” (RIBAS, 1989, p. 137).

Óscar Ribas, escritor e etnólogo angolano, dedicado às pesquisas folclóricas e religiosas angolanas, descreve ritos associados à vida e morte de gêmeos em seu livro *Ilundu – espíritos e ritos angolanos*. Ele conta que “os gêmeos, considerados seres sobrenaturais – *ituta* –, inspiram um culto especial. Entre si, constituem uma irmandade, possuindo cada qual um poder espiritual sobre o congêneres” (RIBAS, 1989, p. 137) e que:

dada a sua especial procedência, todos os atos importantes de sua existência, desde o nascimento à morte, obedecem a um sistema de práticas rituais. Dotados de extraordinária sensibilidade, facilmente se contrariando com o que lhes não agrada, exigem cuidados prontamente satisfeitos. Não apenas a um, mas a ambos ou ao conjunto da mesma gestação (RIBAS, 1989, p. 137).

Os pais dos *gingongos* da história de Maria Celestina os criaram cheios de caprichos, pois seguiam a crença de que os *gingongos* eram seres especiais. Contudo, os batizaram segundo a fé cristã do colonizador, na Igreja de Santo Antônio, santo de devoção de Nga Maria. O padrinho os nomeou de Manuel e Maria Manuela, nomes, todavia, “que ficaram só para os papéis, porque os que valiam eram Adão e Eva” (FERNANDES, 1993, p. 24). Aqui se mistura o mito dos gêmeos ancestrais da etnia quimbunda com o mito cristão de Adão e Eva. Conforme Virgílio Coelho em aula ministrada na Faculdade de Letras da UFRJ em 2001, segundo o mito quimbundo, Nzambi criou Samba e Máwèze, o casal primordial que deu origem a inúmeros filhos, dentre eles os primeiros habitantes de Angola: Mpèmba e Ndèle. Já para Chevalier e Gheerbrant:

Adão simboliza o primeiro homem e a imagem de Deus. No caso de Adão, primeiro significa muito mais do que uma prioridade no tempo. Adão é o primeiro na ordem da natureza, é o ponto culminante da criação terrestre, o ser supremo em humanidade.

[...] Eva é considerada como a primeira mulher, a primeira esposa, a mãe dos vivos (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996, p. 11; 410).

Laura Cavalcante Padilha, analisando a obra de Castro Soromenho, diz que ele, “a exemplo do que se passa com as produções orais, procura recuperar a cotidianidade do viver do homem angolano, fora dos centros urbanos” (PADILHA, 1995, p. 97). Isso também faz Maria Celestina quando conta a história dos *gingongos* e focaliza o cotidiano da família deles:

[...] ao cair da noite, quando toda a família se encontrava no quintal, sentada no luando (tipo de esteira mais grosseira) a tomar o habitual musongué (caldo de peixe que se acompanha de farinha de mandioca torrada) [...].

[...]

Os pais ocupavam-se dos seus afazeres enquanto os filhos iam para a escola, uns de manhã, outros de tarde, o que permitia que os mais novos tivessem sempre com quem ficar (FERNANDES, 1993, p. 25).

Maria Celestina traz a figura do Vovô Xica, o avô que passa a sabedoria de outros tempos e diz, quando alguém perturba os *gingongos*:

– Xé, Cuidado! Faz favor não trazer aqui desgraça, deixem lá as crianças.

– Vocês não sabem que zanga de gingongo traz azar?

– Essa gente são muloje (feiticeiro), lhes deixa sossegado.

(FERNANDES, 1993, p. 24).

Vovô Xica reaviva a lembrança de que os gêmeos são criaturas de origem sobrenatural ao chamar-lhes de *muloje*, ao dizer que sua zanga dá azar. A fala de Vovô Xica introduz a idéia do receio e respeito ao sobrenatural. Diz Óscar Ribas que os gêmeos são “filhos temíveis, inspirando aos pais não o amor natural, mas uma espécie de idolatria” (RIBAS, 1989, p. 142).

O que os gêmeos querem é a posse da mangueira do seu quintal e a de seus frutos, as mangas cobijadas por todos. A árvore, segundo Chevalier e Gheerbrant, é

símbolo da vida, em perpétua evolução e em ascensão para o céu [...]. Por outro lado, serve também para simbolizar o aspecto cíclico da evolução cósmica: morte e regeneração. Sobretudo as frondosas evocam um ciclo, pois se despojam e tornam a recobrir-se de folhas todos os anos (CHEVALIER, 1996, p. 84).

A escolha de uma árvore como objeto do desejo dos *gingongos* remete à *Kyàndà*. Ruy Duarte de Carvalho revela que a *Kyàndà*, “embora deusa do mar, também pode estar na terra” e que o “imbondeiro é sua árvore predileta” (CARVALHO, 1989, p. 286-287). Virgílio Coelho diz que a *Kyàndà* “pode ser representada por um imbondeiro, ou por um outro elemento da natureza (COELHO apud SECCO, 2002, p. 19). Óscar Ribas associa os gêmeos diretamente ao imbondeiro: “o imbondeiro é a sua árvore sagrada. Tal o simbolismo dos vegetais, que, se uma árvore existente numa casa *chorar*, a mulher grávida que, porventura, lá viver, dará gêmeos à luz” (RIBAS, 1989, p. 137).

A *Kyàndà* está relacionada à vida, às doenças, à morte. A árvore, se relacionada a ela, é, portanto, símbolo de sua energia vital. Segundo a Professora Carmen Tindó Secco em aulas na UFRJ, a árvore, nas culturas africanas, é um eixo sagrado por onde se interligam os vários planos da existência. Ela é o local sacralizado por onde os antepassados se comunicam com os

vivos. Ela é princípio e continuação da vida, pois esta, na África, não termina com a morte: “a alma, após a morte, acompanha o corpo, e com ele se fixa no seio da terra. Entretanto, dá fé ao que fazemos e, quando lhe apetece, vem à superfície, preferentemente de noite, pois a luz a incomoda” (RIBAS, 1989, p. 33). A árvore, dona de frutos de cobiça geral, tornou-se objeto do desejo dos gêmeos.

Américo Correia de Oliveira, no livro *A Criança na Literatura Tradicional Angolana*, relata que os gêmeos, na sociedade tradicional ambunda², propriamente dita, designadamente na “área” de Luanda, são objeto de estudo por parte de Borges Canto, Ana Sousa Santos e, por último, Óscar Ribas. Sobre Borges Canto, diz que ele considera que

nos “Miseke” de Luanda, os “gêmeos são bem-vindos, tratados com toda a deferência, e o seu nascimento é encarado como sinal de sorte, embora sejam temidos devido a serem potencialmente malignos. [...] Acreditam que os gêmeos, espiritualmente, podem ser provenientes de sereias, ou, então, dos seus antepassados”. No caso da sereia simpatizar com um dos cônjuges que “passa junto à pousada de uma sereia, esta pode entranhar-se nele”, dando origem a gêmeos; se tal não acontece, a “mulher conceberá um filho, em geral deformado (kituta), ou um animal (kituta). Os sinais de futuros gêmeos são transmitidos à mãe pelo “gêmer da árvore” ou “sonhos”. A morte dos gêmeos é interpretada como “tendo havido desinteligência entre eles, ou, então, tendo um deles mandado o outro embora” (OLIVEIRA, 2000, p. 171).

Américo de Oliveira relata que Ana de S. Santos, em seus estudos, considera que

embora não constitua parto anormal, o nascimento de gêmeos pela natureza sobrenatural que lhes atribuem, reveste-se de tal complicação cerimonial que se coloca num plano de parto particular”. Assim, quando do seu nascimento, participa-se a todas as mães de gêmeos e crianças gêmeas que vão à mata buscar determinadas plantas para festejarem com cânticos. A autora afirma que os gêmeos são considerados “ituta-gênios” (seres sobrenaturais), e alguns destes gênios são encontrados na água: “mu menya”; nos morros: “mu milundu”; nas bananeiras e palmeiras; e ainda nos matos: “mu mixitu” (OLIVEIRA, 2000, p. 171-172).

Observamos que a história que Maria Celestina conta é carregada das marcas da tradição oral quimbunda: o registro da fala do avô é cheio de palavras de origem bantu; há a descrição do cotidiano da uma família no *musseque*, suas crenças, sua conduta; há a alusão ao mito da *Kyàndà* e dos gêmeos.

Maria Celestina leva seu leitor-criança a refletir sobre um comportamento egoísta: o dos *gingongos* que não querem repartir com ninguém as cobiçadas mangas. Porém, mais do que refletir sobre o egoísmo, a história traz ao conhecimento das crianças angolanas as raízes

2 Segundo o Dicionário Banto do Brasil, no verbete “bundo”, temos que “Kimbundu é sinônimo de Ambundu, que, por sua vez, é o mesmo que o grupo etno-linguístico Kimbundu” (LOPES, 1996, p. 51-52).

angolanas, as suas tradições, os seus costumes, as suas origens. E traz também às crianças de outras partes do mundo a possibilidade de conhecerem um pouco da história e da cultura de um país como Angola.

Referências

CARVALHO, Ruy Duarte de. **Ana a Manda: os filhos da rede**. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical, 1989.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1996.

COELHO, Virgílio. Imagens, Símbolos e Representações “*Quiandas, Quitutas, Sereias!*”: Imaginários locais, identidades regionais e alteridades. Reflexões sobre o quotidiano urbano luandense na publicidade e no universo do *marketing*. **NGOLA: Revista de Estudos Sociais (ASA)**. Luanda, v. 1, n. 1, p. 127-191, jan./dez., 1997.

FERNANDES, Maria Celestina. **A Árvore dos Gingongos**. Luanda: Edições Margem, 1993.

MONTEIRO, Manuel Rui. Eu e o outro – o invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto. **ENCONTRO PERFIL DA LITERATURA NEGRA**, 1, São Paulo, Brasil, 23 mai. 1985.

OLIVEIRA, Américo Correia de. **A criança na literatura tradicional angolana**. Leiria: Edições Magno, 2000.

PADILHA, Laura Cavalcante. **Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX**. Niterói: EDUFF, 1995.

LOPES, Nei. **Dicionário Banto do Brasil**. Rio de Janeiro: Prefeitura Cidade do Rio de Janeiro, 1996.

RIBAS, Óscar. **Ilundu – Espíritos e Ritos Angolanos**. Porto: Edições ASA, 1989.

SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro (coord.). **Antologia do Mar na Poesia Africana de Língua Portuguesa do Século XX – Volume I: Angola**. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras/UFRJ, 2002.



***A LUA DE N'WETI:
O IMAGINÁRIO INFANTIL DE SÓNIA SULTUANE***

A LUA DE N'WETI: SÓNIA SULTUANE'S CHILD IMAGINARY

A LUA DE N'WETI: EL IMAGINARIO INFANTIL DE SÓNIA SULTUANE

Sávio Roberto Fonseca de Freitas ¹

RESUMO:

O objetivo deste estudo é desenvolver uma análise da obra literária infantil *A Lua de N'weti* (2014), da escritora moçambicana Sónia Sultuane. Movida pelo mundo das crenças tradicionais e pelo universo místico da Lua, Sónia Sultuane faz migrar a poesia para a literatura infantil. N'weti é uma menina moçambicana que amadurece os medos em relação à Lua cheia. Ao contar esta estória, Sultuane comprova um vínculo com o movimento da moçambicanidade. Alguns aspectos são levados em consideração na análise: a oralidade, as crenças tradicionais moçambicanas e o imaginário infantil no feminino. Como suporte teórico, ancoramos nossas análises em posicionamentos de: Chevalier; Gheerbrant, 2006; Moreira, 2005; Bachelard, 1990; Secco, 2007; Chiziane & Martins, 2018.

PALAVRAS-CHAVE: oralidade, crenças tradicionais moçambicanas, imaginário infantil no feminino.

ABSTRACT:

*The aim of this study is to develop an analysis of the children's literary work *A lua de N'weti* (2014), by Mozambican writer Sónia Sultuane. Moved by the world of traditional beliefs and the mystical universe of the Moon, Sónia Sultuane moves poetry to children's literature. N'weti is a Mozambican child who matures fears about the full moon. In telling this story, Sultuane proves a link with the Mozambican movement. Some aspects are considered in the analysis: orality, traditional Mozambican beliefs and children's imagination in feminine. As theoretical support, we anchor our analyzes in positions of: Chevalier; Gheerbrant, 2006; Moreira, 2005; Bachelard, 1990; Secco, 2007; Chiziane & Martins, 2018.*

KEYWORDS: *orality, traditional Mozambican beliefs, children's imagination in the feminine.*

¹ Prof. Dr. de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras do Centro de Ciências Aplicadas à Educação e do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB.

E-mail: savioroberto1978@yahoo.com.br



RESUMEN:

El objetivo de este estudio es desarrollar un análisis de la obra literaria infantil A lua de N’weti (2014), de la escritora mozambiqueña Sónia Sultuane. Movida por el mundo de las creencias tradicionales y el universo místico de la Luna, Sónia Sultuane traslada la poesía a la literatura infantil. N’weti es una niña mozambiqueña que madura sus temores sobre la luna llena. Al contar esta historia, Sultuane confirma su vínculo con el movimiento de la “mozambicanidad”. En el análisis se tienen en cuenta algunos aspectos: la oralidad, las creencias tradicionales mozambiqueñas y la imaginación infantil en femenino. Como soporte teórico, anclamos nuestros análisis en los aportes de: Chevalier; Gheerbrant, 2006; Moreira, 2005; Bachelard, 1990; Secco, 2007; Chiziane & Martins, 2018.

PALABRAS CLAVE: *oralidad, creencias tradicionales mozambiqueñas, imaginario infantil en femenino.*

Ao Calane da Silva, que se encantou em 29/01/2021.

Primeiras colocações

Consagrada como poeta e artista plástica moçambicana, Sónia Sultuane também escreve literatura para crianças. As obras dedicadas ao público infantil são: *A Lua de N’weti* (2014) e *Celeste, a boneca com olhos cor de esperança* (2017). Os livros são publicados pela Editorial Novembro, uma editora portuguesa. Ainda não há edição brasileira, um dos motivos que podem ser causadores do pouco conhecimento dos leitores brasileiros sobre esta escolha de escrita da autora em tela.

Nosso objeto de análise será o livro *A Lua de N’weti* (2014). A narrativa infantil traz alguns aspectos que não podem passar despercebidos: a oralidade que se faz presente no *modus operandi* da contação de histórias tão preservada pelas mulheres moçambicanas e sempre defendida pela escritora Paulina Chiziane; a permanência das crenças tradicionais por meio da prática moçambicana chamada “chá da Lua”, uma estratégia homeopática usada pelas mulheres para que os efeitos místicos da Lua cheia não afetem as crianças moçambicanas; e o imaginário infantil moçambicano consolidado no discurso de N’weti, a personagem central da narrativa.

A relação das escritoras moçambicanas com a Lua sempre foi de contemplação natural pelo poder místico de inspiração que este astro exerce sobre a arte. As mulheres sempre movimentaram sua vida de acordo com as fases da Lua. No universo místico das representações simbólicas, a Lua ocupa um lugar de destaque em relação ao Sol:

É em correlação com o simbolismo do Sol que se manifesta o da Lua. Suas duas características mais fundamentais derivam, de um lado, de a Lua ser privada de luz própria e não passar de um reflexo do Sol; do outro lado, de a Lua atravessar fases diferentes de mudança de forma. É por isso que ela simboliza a dependência e o princípio feminino (salvo exceção), assim como a periodicidade e a renovação. Nessa dupla qualificação, ela é símbolo de transformação e de crescimento. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p.561)

De acordo com o pensamento de Jean Chevalier e Allain Gheerbrant (2006, p.561), podemos afirmar que a Lua, enquanto elemento de representação simbólica, diz muito sobre o estado feminino das coisas, principalmente se observarmos a Lua em sua condição de mudanças de fases e de formas. No entanto, quando nos apropriamos do referido pensamento para articular a narrativa infantil de Sónia Sultuane, sob o poder místico da Lua, notamos que a personagem N'weti é comandada pelo exercício simbólico lunar da transformação e do crescimento.

Sónia Sultuane: uma mulher movida pela Lua

Sónia Sultuane dedica especial atenção à Lua em dois livros de poesia, a saber: *No Colo da Lua* (2009) e *Roda de Encarnações* (2017). Estas coletâneas de poemas nos fazem entender que:

O que faz a verdadeira poeticidade de um texto é que nunca ele obedece servilmente a quaisquer diretrizes racionais e teóricas, mas estabelece uma constante tensão com as mais amplas potencialidades da expressão, fazendo-as vir à tona no discurso. Ou seja: pensando apenas no campo estético, uma coisa é a argumentação teórica, outra coisa é a prática poética. Na primeira temos convenções e leis; na segunda, a liberdade de invenção. (CARA, 1998, p. 26)

A liberdade de invenção proporcionada pela prática poética é o que permite Sónia Sultuane, por meio da escrita literária, traçar caminhos imaginários que vão ganhando substância discursiva no corpo metapoético dos poemas que tomam forma, sob o comando da Lua, a qual liberta a poeta de sistemas e de estereótipos. A metapoesia funciona como fórum íntimo de descobertas sobre uma escrita que se faz pelo entendimento da subjetividade do corpo feminino. A voz poética de Sónia Sultuane nos convida a lugares só possíveis pelos caminhos sugeridos pela poesia:

No colo da Lua
 Quero olhar o céu
 e contemplar a sua sombra dançando
 na cadência do meu coração,
 mergulhar no seu infinito,
 no reflexo do azul esverdeado profundo,
 sentir o cheiro do mundo percorrer-me as entranhas,
 falar às estrelas prateadas,
 sentar-me no colo da Lua armando a imensidão do
 universo,
 saboreando cachos de uvas pretas adocicadas,
 para poder entregar-me a todos os sabores exóticos,
 cantando e suspirando pela vida.

(SULTUANE, 2009, p.23)

Compondo a coletânea de poemas *No Colo da Lua* (2009), este poema homônimo é um metapoema em que o eu-poético se posiciona no feminino. As palavras “colo” e “Lua” funcionam como um acalento em que poussa a voz poética. O poema tem duas estrofes que se interligam pelo encadeamento sugerido pelo verbo “Quero” no início da primeira estrofe. O encadeamento do verbo querer se constrói por enumerações de ações realizadas pelo eu-poético: olhar, contemplar, sentir, sentar, percorrer, falar, armar, saborear, poder, entregar, cantar e suspirar. Um encadeamento paralelístico que vai formando um ciclo lunar que preenche a unidade poética do poema acima. A Lua deita a voz poética em seu colo, como podemos notar no quinto verso da segunda estrofe: “sentar-me no colo da Lua armando/ a imensidão do universo”; e exerce uma função de musa inspiradora permissiva à catarse proposta pela voz poética. Concordando com o que dizem Chevalier e Gheerbrant (2006, p.561) acerca da simbologia lunar, a Lua neste poema revela o estado transformador e crescente do eu-poético.

Como podemos perceber, Sónia Sultuane convida, através de sua voz poética, a Lua para ocupar lugar de destaque em sua poesia, inspirando-a de acordo com o poder simbólico de suas fases. Em *No Colo da Lua* (SULTUANE: 2009, p.23), a Lua em seu estado crescente faz com que a voz poética sente em seu colo para manifestar o poder do feminino por intermédio de uma deusa que se immortaliza pela palavra.

Trazer a mística da Lua cheia para o imaginário infantil moçambicano é mais uma forma de apresentar o mundo que ainda se mantém invisível em função de uma sociedade ainda organizada por princípios eurocentrados, colonizados, machistas e conservadores próprios da cultura judaico-cristã, incompatível com a pluralidade cultural de Moçambique.

Nos tempos antigos, os contos tradicionais fizeram parte da dinâmica cultural das sociedades africanas. Ouvir os mais velhos contadores de histórias, sentar à sombra das árvores sagradas e se embevecer com narrativas, cujos enredos e temáticas não separam os homens da natureza, eram práticas fundamentais que, entretanto, hoje, estão se perdendo. Na época ancestral, as idades da vida se completavam e a criança estava inserida no mundo dos adultos. (SECCO, 2007, p.9)

A Lua de N'weti (2014) é uma narrativa infantil que recupera, como atesta Carmen Secco (2007, p.9), a dinâmica cultural da sociedade moçambicana, quando nos fornece dispositivos estéticos e ideológicos para perceber a tradição da contação de histórias, o exercício da humanização pelo contato com a natureza e pelo reconhecimento das forças que a regem, e, principalmente, pela valorização de uma ancestralidade que coloca em uma linha comportamental interativa as crianças e os adultos.

N'weti: uma menina moçambicana temente à Lua cheia

No universo moçambicano da contação de histórias, os fatos se organizam pela ordem da natureza e da ancestralidade. A voz dos ancestrais se confunde com a voz do narrador, que, no âmbito das literaturas africanas, se torna um ser de papel, um refém disponível às multifacetadas performances do ato de narrar sob as astúcias miméticas da oralidade recriada pela escrita. Como nos mostra Terezinha Taborda Moreira, “todo ato de narrar instala sua perspectiva logo nas primeiras linhas. Isso torna evidente que a adoção de um modo de narrar corresponde a uma intenção deliberada do narrador (MOREIRA, 2005, p.31).

Concordamos com Terezinha Taborda Moreira no que se refere ao modo de narrar que se apresenta nas primeiras linhas como algo intencional do narrador. No texto literário em análise, Sónia Sultuane claramente se apropria do modo *karinguana ua karingana*, prática ronga da contação de histórias à volta da fogueira. Não se pode deixar de mencionar que as histórias contadas sob esta perspectiva possuem um fim moralizante e educador em relação à cultura local.

Era uma vez uma menina de cabelo trançado,
 sempre enfeitado de missangas e lacinhos.
 A sua roupa, tão pequenina quanto ela, era
 feita de capulana muito colorida.
 As suas sandálias recicladas eram feitas de
 borracha de pneus,
 aproveitadas das carruagens que levavam
 o milho até o povoado vizinho de
 mapulanguene, a aldeia onde vivia.
 N’weti nasceu numa fazenda de gado, com
 muitas laranjeiras e agriões, longe da poluição
 e do barulho das buzinas dos grandes camiões.
 (SULTUANE, 2014, p.6)

Como toda estória que se conta para um público ouvinte, a narração aqui exposta nos lança para o mundo imaginário de N’weti, uma menina notadamente da zona rural de Moçambique, cujas vestimentas revelam a territorialidade (“nasceu em uma fazenda de gado”), a condição econômica (“capulanas coloridas, missangas, sandálias de borracha de pneus”). Um outro dado importante que se volta ao universo da pureza de N’weti é a ambientação que cerca a personagem (“fazenda de gado, com muitas laranjeiras, longe da poluição e do barulho das buzinas dos grandes camiões”). Estes aspectos se constituem como elementos que amplificam o grau de verossimilhança do texto a ponto de fazer o leitor se reportar à cena em que surge N’weti na narrativa.

A descrição e a disposição das sentenças em forma de poema, além de tornarem o texto híbrido, confirmam a presença da oralidade no registro escrito por meio da expressão “Era uma vez”, sentença que conduz muitas crianças para viajarem ao mundo das tantas possibilidades do imaginário infantil. Sónia Sultuane, logo no primeiro momento dessa narrativa infantil, deixa visível a poeticidade, a sensibilidade e a preocupação com a organização do feminino, o que nos faz mais uma vez concordar com Terezinha Taborda Moreira (2005, p.31), quando a pesquisadora afirma que todo modo de narrar é intencional.

Trazer uma menina nascida em uma fazenda de gado como personagem principal de uma narrativa infantil é uma estratégia também política, uma vez que é dada, por meio da literatura, visibilidade a um espaço geográfico tão abandonado pelas instâncias de poder em Moçambique. A zona rural é o território onde se preservam mais a oralidade, as crenças tradicionais, os costumes familiares, a vida em aldeia. Trazer para os poemas esse universo da ruralidade é mostrar um moçambique pouco privilegiado economicamente, mas rico em uma cultura de sobrevivência mantida pelas *machambas*², pelo respeito à natureza e à ancestralidade.

2 *Machambas* são plantações.

Havia, contudo, algo que esta menina temia muito! Não eram os cães, as vaquinhas, as galinhas, os cabritos ou tão pouco os pavões...era algo que acontecia somente um dia em cada mês: a noite de Lua cheia!

(SULTUANE, 2014, p.8)

O misticismo que envolve a Lua cheia já é bem explorado por Sónia Sultuane em todo o conjunto das coletâneas de poemas. A escritora declara em muitas de suas aparições públicas que a Lua cheia sempre está presente nos momentos de descobertas e de transição de sua vida. Mas, há uma justificativa científica para isto: a Lua cheia possui uma atração magnética em relação à Terra, a ponto de interferir nos comportamentos humanos, nas marés, na fauna, na flora, nas plantações e também no imaginário de populações que se orientam por práticas tradicionais deixadas pelos ancestrais. Moçambique é um país em que as crenças tradicionais predominam em relação às práticas religiosas mulçumanas e judaico-cristãs. O medo da Lua cheia que N'weti representa nesta narrativa é a forma que Sónia Sultuane encontra para mostrar aos leitores as práticas de uma tradição cultural vigente ainda em Moçambique.

Sua mãe contava que, em tempos passados,
todos os que da sua família e da sua aldeia de
mapulanguene olharam a Lua diretamente,
em noites de Lua cheia, tinham enlouquecido.

(SULTUANE, 2014, p.14)

O fragmento acima nos chama atenção para uma prática típica de uma mentalidade colonizada por princípios cristãos explicitamente marcados no discurso da mãe de N'weti. Para que a criança não contemplates a beleza da Lua cheia e não abra uma porta para o diálogo com a ancestralidade permeado e possibilitado pela força lunar, amedronta a filha com um possível diagnóstico de loucura por parte dos familiares de tempos passados. O que rompe com o psicologicamente esperado é a prática utilizada para proteger N'weti da força da Lua cheia.

E desde recém-nascida obrigava N'weti a tomar um “chá mágico”, feito de ervas muito margas, bac... dizia que protegeria dos males que a Lua fazia. Teria de o beber todos os meses, nos dias de grande Lua, até completar 5 anos de idade. Altura em que estaria protegida da “Lua assassina”. (SULTUANE, 2014, p.12)

O chá a que se refere a mãe de N'weti nesta narrativa é popularmente conhecido em Moçambique como o “chá da Lua”. Esta infusão também é muito utilizada em outras culturas para mulheres evitarem a gravidez. No Ocidente, na época medieval, muitas curandeiras, conhecidas como bruxas, eram procuradas por damas e fidalgas da corte em busca das soluções tidas como mágicas para perpetuação de determinados encantamentos. Fato é que a medicina

natural ou homeopática na contemporaneidade vem pondo por terra toda esta perseguição de outras religiões em relação aos resultados apresentados pelas práticas naturais, conhecidas como curandeirismo em Moçambique. Nesse sentido, o registro da representação desta prática na narrativa infantil de Sónia Sultuane nos faz atentar mais uma vez para o hibridismo cultural tão marginalizado por alguns moçambicanos e aqui colocado como um dilema em uma mesma linha de reflexão para crianças e adultos, que foram educados pela colonização portuguesa a encararem as crenças tradicionais como práticas diabólicas, alimentando, desse modo, um imaginário de medo em relação a fenômenos naturais. As imagens de movimentação da Lua cheia reproduzem no discurso de N’weti a ampliação do medo. Estas imagens em movimento

desempenham um papel em nossa vida. Vitalizam-nos. Por elas, a palavra, o verbo, a literatura são promovidos à categoria da imaginação criadora. O pensamento, exprimindo-se numa linguagem nova se enriquece, ao mesmo passo que enriquece a língua. O ser torna-se palavra. A palavra aparece no cimo psíquico do ser. A palavra se revela como devir imediato do psiquismo humano

(BACHELARD, 1990. p. 6).

Em direção análoga ao pensamento do filósofo francês Gaston Bachelard (1990, p.6), confirmamos que a literatura infantil de Sónia Sultuane, apropriando-se da categoria da imaginação criadora, desenvolve, por meio do discurso de N’weti e de sua mãe, uma prática comum da colonização portuguesa: estabelecer barreiras entre o bem e o mal, o sagrado e o profano, o divino e o diabólico, a crença tradicional e a judaico-cristã, a sanidade mental e a loucura. O medo de N’weti em relação à Lua Cheia está associado também ao receio de ficar louca, assim como ocorreu com os membros de sua família no passado. Esse temor revela como a Lua se encontra relacionada à *psiqué* humana. O texto infantil de Sónia Sultuane coloca o medo da Lua cheia, representada como personagem que assassina a sanidade mental, como fator de intersecção entre crianças e adultos.

A Lua contemplava N’weti todos os meses de olhar triste,
mas tão triste, que um dia ousou perguntar-lhe:
— N’weti, diz-me, por favor, por que é que tu tens tanto
medo de mim?
Eu sou tua amiga, prometo que nunca te farei mal!
N’weti estava assustada... e pensava:
— Não posso responder à Lua! Ela quer enganar-me! Se
acreditar, tal como dizem na aldeia, vou ficar
maluca, pois ela vai enfeitiçar-me.

(SULTUANE, 2014, p. 12)

O fragmento acima nos apresenta o conflito de N’weti em relação à Lua que tenta manter contato com a menina assustada. Um dado é importante neste momento da narrativa: a Lua se afirma

amiga e promete nunca fazer mal à N'weti. Esta passagem remonta à ambiguidade do conflito psicológico criado pela mãe de N'weti, personagem que, educando a filha para ter medo daquilo que não podia controlar, representa a assimilação cultural e a submissão ao sistema social moçambicano. Essa é uma estratégia sutil, mas não ingênua, da escritora Sónia Sultuane, porque nos faz entender uma possível crítica ao modo de narrar e de pensar estabelecido pela colonização portuguesa.

O colonialismo, as lutas de independência, os problemas oriundos das guerras civis provocaram sérias modificações na arte de narrar. Com a liberdade conquistada, tornou-se importante ensinar crianças e jovens a colocarem dentro de seus universos imaginativos o real das lutas guerrilheiras. (SECCO, 2007, p.9-10)

A importância de ensinar jovens e crianças a inserirem no universo imaginário as diversas possibilidades de representação simbólicas e ideológicas das guerras em Moçambique, como indica Carmen Secco (2007, p.9-10), atesta a astúcia de Sónia Sultuane em optar por narrar para o público infantil a estória de uma menina da aldeia de uma zona rural que teme os encantamentos e feitiços da noite de Lua cheia. A guerra se materializa no conflito de ouvir ou não a voz da Lua, a qual insiste em manter um diálogo com N'weti, como que representando, em sua manifestação performática do divino, o discurso de uma tradição moçambicana que não pode ficar esquecida ou invisível para um povo devotado a uma ancestralidade que vive e sobrevive nas crenças tradicionais e nas memórias dos mais velhos, os quais foram tão perseguidos pelos colonizadores ditos cristãos.

O colonialismo em África promoveu a superioridade de tudo o que era proveniente das antigas potências. Esta superioridade não permitiu dialogar, nem escutar, a voz do Continente Africano. Em nome da construção do mundo se fez a usurpação do ter; a África foi dividida em colônias, pela Conferência de Berlim. As crenças e as religiões foram abaladas. As várias instituições foram destruídas. A arte de cura e a religião tradicional foram perseguidas, proibidas, os praticantes mortos e escravizados. (CHIZIANE & MARTINS, 2018, p. 27 - Grifos da autora)

Inegavelmente, em concordância com Paulina Chiziane e Mariana Martins (2018, p.27), nunca podemos negar o quanto uma colonização invasiva é nociva aos pertencimentos culturais de um povo. Repitamos então o quanto a narrativa infantil de Sónia Sultuane dialoga com a proposta de dar visibilidade à arte da cura e às religiões tradicionais; de quebrar o poder de usurpação do colonizador em tirar das crianças a inocência de acreditar que a Lua é uma amiga; de pedir perdão aos mortos e escravizados que viram suas famílias obrigadas a se separarem devido a interesses políticos, por guerras, por acordos nocivos, por traições de fraternidade; de respeitar uma natureza viva e humanizada; de fazer de N'weti uma personagem interseccionada pela tradição e pela modernidade.

N'weti completou 5 anos de idade e cresceu.
 Um dia, partiu para um país distante, onde estava sempre
 Inverno e as noites não tinham brilho nem emoção.
 (SULTUANE, 2014, p.18)

A passagem acima nos dá muitos caminhos de reflexão. N'weti cresceu, tomou o chá da Lua; sobreviveu às intervenções de comunicação com a Lua cheia e não ficou louca como alguns de sua família do passado; saiu da aldeia e foi para um lugar distante, frio e sem emoção. Este momento intenso constitui-se como clímax da narrativa; a partir daqui, a menina moçambicana da aldeia demonstra saudade de seu povo e lugar, por meio da metáfora da Lua: “que saudades eu tinha do prateado da Lua!” (SULTUANE, 2014, p.20). Um outro aspecto é a confirmação da injustiça para com a Lua: “Agora compreendia que tinha sido injusta com ela...” (SULTUANE, 2014, p.20). Ainda não menos importante é a forma com a qual N'weti torna viva a memória lunar: “Decidiu que através de sua pintura espalharia a beleza da Lua que conheceu em criança.” (SULTUANE, 2014, p.20).

N'weti amava a Lua... ela era a sua
 inspiração, a sua amiga confidente
 e sempre presente.
 E todas as noites de Lua cheia,
 N'weti abria a janela e pintava uma
 casa de portas e janelas abertas.
 Boa Noite, N'weti!

(SULTUANE, 2014, p.22)

A narrativa finaliza com uma mensagem muito sábia de Sónia Sultuane. Uma mensagem escrita e submersa nas entrelinhas prateadas pela força da Lua cheia. N'weti se transforma na própria Lua, a qual habita o seu corpo, iluminando os traços de uma pintura que se metamorfoseia em palavra. A janela representa o espaço de observação para um imaginário moçambicano que se constrói por meio da palavra literária, da vivência de uma tradição cultural mantida pela reverência à ancestralidade. A arte é a forma mais sublime de se aproximar do divino. A Lua cheia representa nesta narrativa o imaginário moçambicano no feminino; a voz dos ancestrais; a preservação das práticas tradicionais; a crença no poder da cura; a consciência política em relação à loucura gerada pelas colonizações do pensamento; a humanização da raça, da classe social e dos gêneros. E, ainda mais, a Lua não abandona N'weti e não funciona como a alegoria do mal e da loucura.

Últimas considerações

A Lua de Nweti é uma narrativa infantil de Sónia Sultuane que cumpre o compromisso assinalado por Carmen Tindó (2007, p.9) de educar crianças e jovens a pensar a nação moçambicana por meio de uma consciência política e humanizada em relação às tantas guerras promovidas pelas centralizações eurocentradas coloniais e pós-coloniais. Confirma o posicionamento de Terezinha Taborda Moreira (2005, p.31) ao se mostrar uma narrativa que anuncia novas modalidades de narrar, fazendo do *karingana ua karingana* um *modus operandi* narrativo peculiar ao universo de contação de histórias moçambicano. Corrobora com o modo de ver o mundo que Gaston Bachelard (1990, p.6) chama de movência do imaginário em função de uma linguagem organizada para interferir na *psiqué* humana.

A Lua é uma representação do feminino que se materializa por meio de uma voz poética orientada estética e ideologicamente por uma força ancestral que faz N'weti se emancipar enquanto uma personagem esférica que passa a construir mundos imaginários rememorados pelas tradições e crenças moçambicanas. A Lua cheia é a força da natureza que educa e convida a personagem a sempre voltar para sua aldeia de infância.

Na condição de espécie de sacerdotisa da Lua, Sónia Sultuane se apropria da luminosidade mística lunar para tornar a narrativa infantil um espaço de discussão política e cultural sobre a memória humanizada de um povo, possibilitando, assim, com que os povos de Moçambique ou de qualquer outra nação venham a aprender a respeitar a naturalidade das diferenças de raça, classe e gênero.

Façamos como N'weti: deixemos a noite chegar e a janela aberta será o espaço possível para que possamos ouvir o que ainda de muito a Lua cheia tenha para nos dizer.

Karinguana ua Karingana... Karingana!!!!!!

Referências:

CARA, Salete de Almeida. **A poesia lírica**. São Paulo: Ática, 1998.

BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios do repouso**: ensaios sobre as imagens da intimidade. (Trad. de Paulo N. da Silva). São Paulo: Martins Fontes, 1990.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Allain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

CHIZIANE, Paulina. **Eu, mulher... Por uma nova visão do mundo**. Belo Horizonte: Nandyala, 2013.

CHIZIANE, Paulina; MARTINS, Mariana. **Ngoma Yethu: o curandeiro e o Novo Testamento.** Belo Horizonte: Nadyala, 2018.

MOREIRA, Terezinha Taborda. **O vão da voz: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana.** Belo Horizonte:

SECCO, Carmen Lucia Tindó. **Ensaaios sobre Literatura Infantil de Angola e Moçambique: entre fábulas e alegorias.** Rio de Janeiro: Quartet, 2007.

SULTUANE, Sónia. **No colo da Lua.** *Maputo: s/e, 2009.*

_____. **A Lua de N'weti.** Santo Tirso: Editorial Novembro, 2014.

_____. **Celeste, a boneca com olhos cor de esperança.** Santo Tirso: Editorial Novembro, 2017.



**COMANDANTE HUSSI, O MAIS JOVEM REBELDE DA GUINÉ,
REPORTAGEM DE JORGE ARAÚJO: DIÁLOGO ENTRE
LITERATURA E JORNALISMO**

*COMMANDER HUSSI, GUINEA'S YOUNGEST REBEL, REPORT
BY JORGE ARAÚJO: DIALOGUE BETWEEN LITERATURE AND
JOURNALISM*

*COMANDANTE HUSSI, EL REBELDE MÁS JOVEN DE GUINEA,
REPORTAJE DE JORGE ARAÚJO: DIÁLOGO ENTRE LITERATURA Y
PERIODISMO*

Avani Souza Silva¹

RESUMO:

Este artigo enfoca o jornalismo literário, apontando suas contribuições para a Literatura. Para fazer isso, começaremos discutindo esse gênero, utilizando como referências teóricas PENA (2007) e MEDINA (2019). Por fim, o leitor apreciará trechos da reportagem escrita pelo jornalista e escritor cabo-verdiano Jorge Araújo durante a guerra civil na Guiné-Bissau, em 1999, com base na qual se originou o livro infantil e juvenil *Comandante Hussi*. Esta obra premiada, publicada em Lisboa em 2003, é uma paródia da guerra, cujo protagonista é um menino-soldado, Hussi (HUTCHEON, 1989). Como argumentaremos, a reportagem dá subsídios à ficção e a ficção é enriquecida pela leitura do texto jornalístico-literário.

PALAVRAS-CHAVE: jornalismo literário, Jorge Araújo, Comandante Hussi, reportagem.

ABSTRACT:

*This paper focuses on literary journalism, pointing out its contributions to the literary texts. To do so, we will begin by discussing such genre, taking PENA (2007) and MEDINA (2019) as a reference framework. Finally, the reader would enjoy parts of the reportage written by Cape Verdean journalist and writer Jorge Araújo during the Guinea-Bissau civil war in 1999, which led to the children's and youth book *Comandante Hussi*. The awarded work, published in Lisbon in 2003, is a parody of the war with a protagonist boy-soldier, Hussi (HUTCHEON, 1989). As we shall argue, the news story gives subsidies to the fiction, and the fiction is enriched by reading the text as a journalistic genre.*

KEYWORDS: literary journalism, Jorge Araújo, Commander Hussi, report.

¹ Mestre e doutora em Letras pela Universidade de São Paulo. Membro do Grupo de Pesquisa Produções Literárias e Culturais para Crianças e Jovens - GPPLCCJ-CNPq/USP.

E-mail: avanissilva@yahoo.com.br



RESUMEN:

Este artículo se centra en el periodismo literario, señalando sus contribuciones a los textos literarios. Para hacerlo, comenzaremos discutiendo este género con los aportes teóricos de PENA (2007) y MEDINA (2019). Finalmente, el lector apreciará extractos del reportaje escrito por el periodista y escritor caboverdiano Jorge Araújo durante la guerra civil de Guinea-Bissau en 1999, que está en el origen del libro infantil y juvenil Comandante Hussi. La galardonada obra, publicada en Lisboa en 2003, es una parodia de la guerra, con un niño soldado protagonista, Hussi (HUTCHEON, 1989). Como argumentaremos, el reportaje ofrece subsidios a la ficción, y la ficción es impulsada por la lectura del texto periodístico.

PALABRAS CLAVE: *periodismo literario, Jorge Araújo, Comandante Hussi, reportaje.*

A arte de viajar é uma arte de admirar, uma arte de amar.

(Cecília Meireles)

Será que a guerra provoca amnésia?

(Comandante Hussi)

Introdução

O livro *Comandante Hussi*, do cabo-verdiano Jorge Araújo, estabelece um diálogo muito profícuo entre Literatura e Jornalismo. Premiado como o melhor livro infantil e juvenil do ano de 2003, pela Fundação Calouste Gulbenkian, a obra foi inspirada em fatos reais, tomados da experiência do autor, como jornalista, em área de conflito armado em Bissau, no mês de maio de 1999. A guerra civil, iniciada no ano anterior, causou muitas mortes, grandes êxodos, milhares de deslocamentos internos. Também provocou a presença militar estrangeira no país, convocada pelo então presidente Nino Vieira que, perdida a guerra, fugiu para Portugal. Nesse ambiente, Jorge Araújo conheceu Hussi, então com 12 anos, e já chamado pelos militares de Comandante Hussi (nomeação que dá título à obra), visto que vivia aquartelado com as tropas, prestando serviço como ajudante de cozinheiro, moleque de recados, limpador de armas, carregador de munição para os soldados.

Devemos focar o texto jornalístico para o entender como gênero literário, sob o ângulo do qual pretendemos apresentar uma das mais pungentes reportagens, do ponto de vista histórico e literário, realizada pelo jornalista cabo-verdiano Jorge Araújo para *O Independente*, tendo como chamada de capa a manchete: “Comandante – O mais jovem rebelde da Guiné” e como *lead*:

Desde que armas se calaram, o rapaz de doze anos não tem um minuto de descanso. Percorre as ruas de Bissau com os seus companheiros de armas em marcha triunfal. Hussi, a quem chamam comandante, transportou material de guerra para a frente, foi pombo-correio e ajudante de cozinheiro. Em nome da Junta e das saudades do pai, “atirador de metralhadora” (ARAÚJO, 1999, p. 25).

Carlos Castilho, de *O Observatório da Imprensa*, explica que a “pirâmide da informação seria invertida, porque, ao contrário das pirâmides físicas, o mais importante estaria no alto, ou seja, no início do texto” (CASTILHO, *on-line*). Sobre esse tipo de formato, o referido autor lembra ainda que ele se tornou “[...] quase uma unanimidade na imprensa, porque poupa tempo do leitor e permite que o texto seja cortado para adequar-se ao espaço editorial disponível, sem comprometer a qualidade da notícia ou da informação” (CASTILHO, *on-line*). No entanto, o método da pirâmide invertida é questionável, pois não se adapta mais às exigências do jornalismo contemporâneo, especialmente daquele veiculado nas redes sociais.

A jornalista e pesquisadora Cremilda Medina já havia notado, na obra *Povo e personagem*, de 1996, o declínio da qualidade dos relatos ao se seguir exclusivamente os manuais de redação, especialmente prendendo-se a um modelo estanque de pirâmide invertida. Para Medina, “não se pode representar o real pulsante com amarras, a exemplo de uma ata com ritmo previsível do começo ao fim” (MEDINA, 1996, p. 228).

E quando o texto jornalístico rompe fronteiras, as amarras dos manuais de redação, e passa a utilizar recursos literários em sua construção? Essa indagação nos leva à seguinte equação: jornalismo + literatura = jornalismo literário? O que é jornalismo literário? O jornalismo, como o conhecemos, não é também literário? Há quem considere o jornalismo como um gênero literário, como Alceu Amoroso Lima e Antonio Olinto, por exemplo (*Apud* NICOLATO, s.d.).

Dentre os diversos aspectos pesquisados, um nos chamou a atenção: o “(...) estilo de narrar a realidade: ele provê informações adicionais que fogem ao subterfúgio do *lead* e resgata a vivência do momento do fenômeno narrado” (MARÇOLA e VIANA, 2007, p. 8). Dessa forma, o jornalismo literário vai além do *lead*. Porém, isso não isenta o jornalista das exigências do texto jornalístico que, dentre outras, deve ter base na ética e no rigor da apuração dos fatos e fenômenos.

O jornalista acompanha as ações e relata os fatos do seu ponto de vista como observador e, às vezes, como participante, servindo-se, na maioria das vezes, da estratégia de um foco narrativo onisciente, mas também pode dar voz a personagens. Resulta, pois, o jornalismo literário em uma construção que traz versão dos fatos e dos fenômenos observados, referencialmente colocados, de forma que o leitor possa acessar o narrado por meio de uma gama de detalhes peculiares ressaltados por esse modo de narrar.

No jornalismo literário, emerge a subjetividade do autor, pois o gênero alia a referencialidade da informação às características narrativas do texto literário, especialmente determinadas pela função poética da linguagem (JAKOBSON, 1973). Portanto, o texto não se configura como ficcional, porque traz a realidade, porém acrescida de um novo olhar: poético, mais humano.

Na reportagem, o autor se serve de vários recursos, desde a alternância do foco narrativo, passando pelo recurso à linguagem simbólica (metáforas, comparações, onomatopeias, repetição, dentre outras figuras de linguagem, estilo e construção), pela utilização de diálogos e pontuação não usual no jornalismo comum (reticências, exclamação, etc.), até a elaboração de rimas e assonâncias, bem como a escolha de tempos verbais que melhor expressem a imediatez dos acontecimentos ou a sua reminiscência, buscando aspectos verbais de interrupção, permanência ou continuidade.

O tesouro deste menino era uma bicicleta. Uma bicicleta pintada de lama, pedais amputados, selim desengonçado, os raios das rodas a contorcer-se de dor (ARAÚJO, 1999, p. 22).

Para trás ficara Bissau. As ruas desertas asfaltadas de cadáveres, casas abandonadas feridas de balas, almas penadas vestidas de medo (ARAÚJO, 1999, p. 23).

Cruzou-se com procissões silenciosas de refugiados a quem a guerra fez perder o destino. E o tino (ARAÚJO, 1999, p. 23).

Mas Hussi está feliz da vida, porque mudou a dieta. “Agora que a guerra acabou, já comi pão e leite”, diz com um sorriso iluminado (ARAÚJO, 1999, p. 25).

Além de combinar jornalismo e literatura, o jornalismo literário alia-se também ao cinema, na medida em que o texto construído pelo olhar do narrador funciona tal como uma câmara a passear sobre o narrado, iluminando pormenores. O olhar do autor é um olhar-câmera transferido para o narrador; ambos se imbricam no texto para formar uma unidade com os demais recursos narrativos tomados à literatura: “Mas o seu calvário não terminou com a chegada a Bissau. O pior foi encontrar o paradeiro do pai, porque um soldado num campo de batalha é como agulha em palheiro” (ARAÚJO, 2003, p. 30).

Temos observado que alguns textos trazem uma ou outra das características da literatura, sem, contudo, configurarem-se como jornalismo literário. Outro aspecto importante a apontar é que a técnica da “pirâmide invertida” não é necessariamente aplicada ao texto jornalístico-literário, como poderemos constatar adiante, na reportagem de Jorge Araújo.

Jornalismo e Literatura

As discussões sobre os limites entre jornalismo e literatura e até a consideração de que o jornalismo é um gênero literário são controversas. O fato é que a literatura esteve sempre próxima do jornalismo, desde Stendhal (1783-1842) e Vitor Hugo (1802-1885), por exemplo. Alguns autores consideram que o jornalismo literário foi dinamizado a partir dos anos 60 nos Estados Unidos, denominando-se *New Journalism*, de que os maiores expoentes foram Norman Mailer (*Os exércitos da noite*), Hunter Thompson (*Medo e delírio em Las Vegas*), Tom Wolfe (*Fogueira das vaidades*) e Truman Capote (*A sangue frio*) (cf. CZARNOBAI, 2003, p. 4). Para Edvaldo Pereira Lima (2002), entretanto, o jornalismo americano foi simplesmente a manifestação de um momento do jornalismo literário, sendo, portanto, um subgênero daquele.

Alguns autores recuam o nascimento do jornalismo literário à cobertura das guerras, em que os relatos excediam os limites do jornalismo informativo, imprimindo humanismo e dramaticidade aos fatos narrados. No Brasil, alguns autores relacionam o nascimento do jornalismo literário a Euclides da Cunha, nas reportagens escritas no jornal *O Estadão* e que deram origem à obra *Os Sertões* (1902) (RANGEL; VIANA, 2006). Há quem situe esse nascimento na *Revista Realidade* (1966-1976), como é o caso de Angélica Fabiane Weise, em artigo que analisa as reportagens escritas por José Hamilton Ribeiro para o referido periódico (2013), reportado no livro *Revista Realidade* (1966-1968 – Tempo da reportagem na imprensa brasileira), de J. S. Faro (1999). Jornalistas outros recuam o nascimento do jornalismo literário no Brasil ao século XVI, à *Carta de Caminha*, primeiro relato em tom literário.

Para o jornalista e pesquisador Felipe Pena, a partir de concepções de autores americanos, reportando-se à democracia ateniense, em que os relatos orais em praça pública (passíveis, entretanto, de manipulações) indicavam que, quanto maior a democracia, mais amplas as informações, “os relatos orais são a primeira grande mídia da humanidade” (PENA, 2007, p. 45).

Pena propõe uma alocação de subgêneros, entre eles o romance-reportagem, a biografia, o *New Journalism* americano, o jornalismo gonzo e a ficção jornalística, dentre outros, que foram se estabelecendo ao longo do século XX e que, embora diferentes, apresentam características comuns que subsidiam uma conceituação ampla do jornalismo literário como gênero. Sua definição de jornalismo literário apoia-se em duas características: a da estrela de sete pontas e a da linguagem musical.

De acordo com Pena, tanto os gêneros literários quanto discursivos estão em constante mudança e transformação, hibridizando-se e se mesclando em novos gêneros. Para o autor, não se trata apenas de fugir das amarras da redação ou de exercitar a veia literária em um livro-reportagem. O conceito é muito mais amplo, e está sintetizado, em primeiro lugar, no conceito de estrela de sete pontas:

Significa potencializar os recursos do jornalismo, ultrapassar os limites dos acontecimentos cotidianos, proporcionar visões amplas da realidade, exercer plenamente a cidadania, romper as correntes burocráticas do lide, evitar os definidores primários [aqueles que são sempre e os mesmos entrevistados para os jornais] e, principalmente garantir perenidade e profundidade dos relatos (PENA, 2007, 49).

Em segundo lugar, Pena releva uma questão linguística. Referindo-se a Nietzsche, para quem a linguagem é pensamento e sua forma é retórica, o autor define o jornalismo literário como “linguagem musical de transformação expressiva e informacional”:

(...) não se trata da dicotomia ficção ou verdade, mas sim de uma verossimilhança possível. Não se trata da oposição entre informar ou entreter, mas sim de uma atitude narrativa em que ambos estão misturados. Não se trata nem de jornalismo, nem de literatura, mas sim de melodia (PENA, 2007, p. 56).

A reportagem

Em relação à reportagem de Jorge Araújo, destacamos que o menino Hussi não foi recrutado pelas forças em combate, como a maioria das crianças e adolescentes o são em áreas de conflitos armados, especialmente no Sudão, Iémen ou no norte da Nigéria. O menino, de extrema coragem, foi compelido para a guerra em busca do pai (“atirador de metralhadora”). Por isso fugiu na viagem a Farim, local em que se refugiaria sua família.

Hussi distancia-se do exemplo clássico de criança-soldado e da imagem paradigmática forjada pela imprensa mundial para se referir aos raptos de crianças e a seus recrutamentos para a guerra empreendidos por milícias e forças paramilitares. Esse fato, porém, não diminui a gravidade da situação relatada, antes potencializa a dimensão humana e de coragem de uma criança amadurecida física e moralmente na guerra, conseguindo sobreviver sem abrir mão de seus sonhos.

Toda a construção narrativa, publicada no Suplemento do jornal *O Independente*, com a fotografia de Hussi tomando toda a capa, tem a potência de nos humanizar, como é a função da literatura, e por isso emocionou o público adulto e infantil português quando de sua publicação, segundo o prefácio do livro “Comandante Hussi” (2003). Com base no que foi exposto sobre jornalismo literário, podemos classificar a reportagem como pertencente a esse gênero jornalístico, sendo que, comparando-se os dois textos, o romance e o texto literário, há, entre eles, muitas confluências.



(*O Independente*. Lisboa, 21 a 28 de maio de 1999, capa. Foto de Hussi, tirada no dia 06 de maio de 1999, no centro de Bissau, pelo editor de fotografia de *O Independente*, o fotógrafo João Francisco Vilhena.)

Desde o início da reportagem, utilizando a expressão mítica do “Era uma vez”, o correspondente utiliza uma linguagem simbólica para apresentar os fatos que aconteciam em Bissau, espaço onde se focaliza o menino-soldado, sua vida, sonhos, trabalho e suas relações com os soldados. Um aspecto típico do jornalismo literário é o fato de apresentarem-se pistas sobre o narrado, já se iniciando a linguagem simbólica que permeará o texto.

O pai de Hussi era arranjador de cadernos, ou seja, aquele que montava os cadernos escolares com suas capas e outros aparatos, e tal encargo consiste em um orgulho para Hussi. A reportagem resgata o menino, seu rosto, seu corpo, sua voz, o seu pai, a voz paterna, seus sonhos e as dificuldades de ser criança e de viver em um país pobre e em conflito. Retoma a cidade, o quartel, os soldados, as armas, a vitória. De volta a Bissau, naquele contexto de guerra, Hussi busca seu pai:

Mas o seu calvário não terminou com a chegada a Bissau. O pior foi encontrar o paradeiro do pai, porque um soldado num campo de batalha é como agulha em palheiro. “Não viste o meu pai? Chama-se Ablei Sissé.” Perguntava quase mecanicamente a todos os que se lhe cruzavam pelo caminho. Em vão. “Ablei está a fazer segurança na Rádio Voz da Junta”, respondeu-lhe um dia um soldado mais bem informado. Hussi voltou a sorrir. Aquelas palavras soavam como música para os seus ouvidos (ARAÚJO, 1999, p. 23).

Embora tenha sofrido violência física por parte de seu pai, quando se reencontram, Hussi não quer sair de Bissau, onde se transforma num menino-soldado. No fim da guerra, “tinha uma arma só para ele”. Ele não foi raptado por milícias, mas nem por isso não deixa de ser uma criança-soldado em área de conflito armado, desnudando a crueldade da guerra e a atroz destruição da infância.

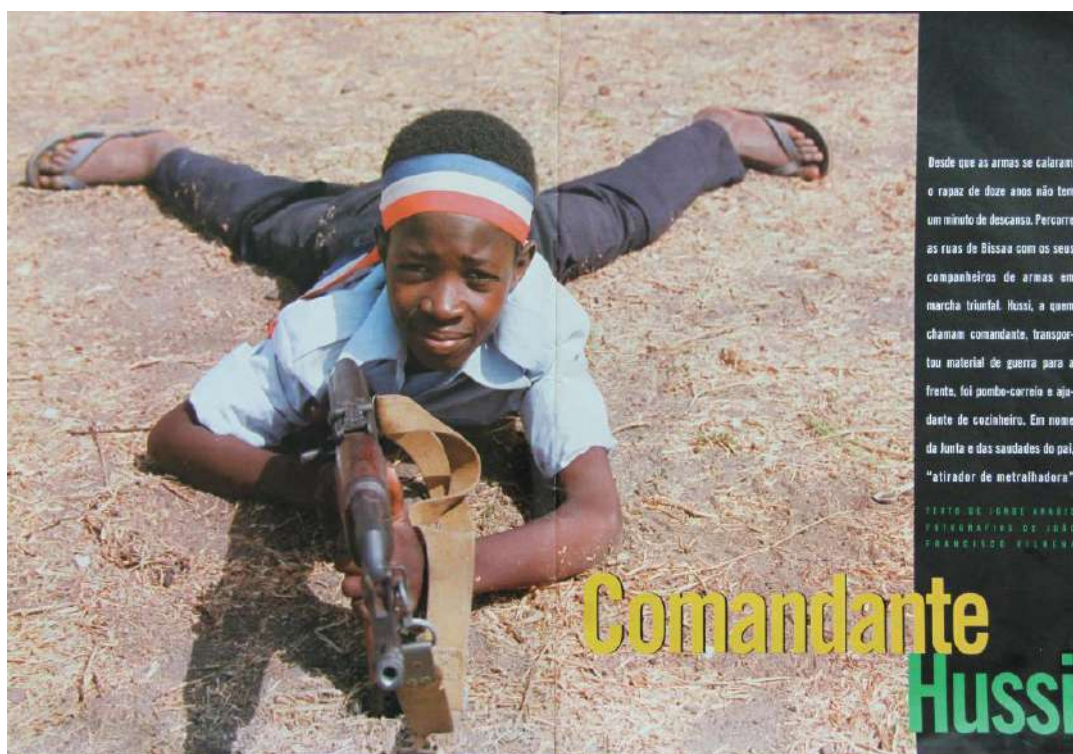
Se a linguagem do romance é literária, perceptível no uso de rimas, assonâncias, metáforas, longos planos narrativos, na construção da personagem central, bem como na construção parodística dos mandantes do país, não menos literária é a linguagem da reportagem, embora prevaleça sua referencialidade. Trata-se de relato jornalístico feito por um correspondente de guerra:

Hussi não viveu uma, mas muitas guerras. Guerras onde também se falou “estrangeiro” –, por causa dos milhares de soldados do Senegal e da Guiné-Conacri que se bateram, e morreram do lado dos homens fiéis a Nino Vieira. Sem honra nem glória. Guerras pautadas pela declaração de um sem-número de cessar-fogos. Sempre violados. Guerras que proporcionaram várias missões de bons-ofícios. Sem grandes resultados. Guerras que procuraram a paz através da assinatura de um memorando de entendimento numa fragata – a “Côrte-Real”. O documento afundou. Guerras que desaguaram num acordo geral de paz, cozinhado em Abuja. Muitas vezes não passou do papel. Guerras que acolheram com desconfiança uma força de interposição oeste-africana – a Ecomog. Quase sempre limitou-se a ver a banda passar. Guerras que deixaram um homem de paz – o bispo de Bissau, D. Settimio Ferrazetta – a pregar no deserto até à sua morte. Guerras que feriram de morte um país já moribundo. Guerras, espera-se para esquecer (ARAÚJO, 1999, p. 24).

Hussi participou de todo o período da guerra, ajudando na retaguarda. E com a derrota dos governantes, ele também marchou com os vitoriosos pela cidade reconquistada como um soldado que era:

No passado dia 06 de Maio, Hussi acordou cedo. Como de costume. Para ele era um dia como os outros. Para a Junta Militar, o dia do assalto final. Por volta das 11 da manhã, as armas vomitaram fogo. “Começou a fúria. Era tam, tam, tam. As balas caíam do céu” – para Hussi uma guerra é sempre assim. Só que desta vez não foram apenas balas que caíam do céu. Foram disparos de RPG-7, de obuses, de blindados. Só que desta vez as tropas de Ansumane Mané passaram pelas linhas controladas pelos homens de Nino Vieira como faca por manteiga. Em menos de 24 horas, tudo ficou decidido. Vencido, humilhado, o antigo presidente procurou refúgio na Embaixada de Portugal. Vencedor, triunfante, o brigadeiro da boina vermelha regressou ao seu posto de comando na Base Aérea de Bissalanca. Hussi assistiu a tudo na primeira linha. Colou-se aos revoltosos quando abandonaram as suas trincheiras em Brá e avançaram decididos pela Avenida 14 de Novembro rumo a “Bissauzinho” – a maneira como os apoiantes de Ansumane Mané chamam à parte da capital controlada pelas tropas leais ao presidente (ARAÚJO, 1999, p. 24-25).

A reportagem sobre o menino-soldado, Comandante Hussi, provocou grande impacto nos leitores portugueses, devido não apenas aos fatos narrados, mas também pela forma como foram narrados, utilizando uma junção das linguagens jornalística e literária. Fotos da cidade, dos tanques de guerra, dos soldados, do pai de Hussi e de Hussi empunhando armas, depois da vitória, reforçaram ainda mais a veracidade dos acontecimentos de Bissau, aproximando o leitor da realidade familiar e social do menino-soldado.



(Jornal *O Independente*. Lisboa, 21 a 28 de maio de 1999, p. 20-21. Foto de Hussi tirada no dia 06 de maio de 1999, no centro de Bissau, pelo editor de fotografia de *O Independente*, o fotógrafo João Francisco Vilhena.)

O estímulo à paródia na obra ficcional

A obra *Comandante Hussi* aborda a guerra e a vivência de Hussi de forma muito poética, introduzindo elementos mágicos, como uma bicicleta falante e dotada de sentimentos da qual Hussi se separou na guerra, enterrando-a dentro de casa para protegê-la. O sonho de Hussi é reencontrá-la e, enquanto isso não acontece, ele participa ativamente da guerra não como observador, mas como pequeno soldado, sem perder seus sonhos, contudo. Hussi também não perde o contato com a bicicleta, pois conversam telepaticamente durante o período de separação.

Sublinhamos que a Guiné-Bissau é palco de sucessivos golpes militares que se seguiram desde a Independência do governo colonial português, em 24 de setembro de 1973. O golpe militar de 1998 para derrubar o presidente Nino Vieira foi liderado pelo brigadeiro Ansumane Mané e lançou o país numa guerra civil, provocando um êxodo da capital de mais de 300.000 refugiados para o Senegal e outros países, sem contar os milhares de deslocados internos. O país esteve sob ocupação estrangeira a pedido do Presidente Nuno Vieira que, ao perder a guerra, fugiu para Portugal. Jorge Araújo esteve no cenário dos acontecimentos na Guiné-Bissau como jornalista no final da guerra civil, em maio de 1999, durante a deposição do governo.

Na obra literária, o autor elabora uma paródia da disputa político-militar entre o Presidente Nino Vieira (representado no romance como Comandante Trovão) e o Brigadeiro Ansumane Mané (representado pelo Brigadeiro Raio de Sol). Há adesão do narrador às forças lideradas pelo Brigadeiro. No romance, a personagem Brigadeiro Raio de Sol já se relacionava anteriormente com Hussi, pois apitava jogos do time de futebol de Porto dos Batuquinhos, onde moravam as personagens, quando eclodiu o conflito.

O romance faz uma paródia (HUTCHEON, 1989) da guerra, ironizando os mandantes da Guiné-Bissau. A paródia se define como um jogo intertextual, em que um texto ou seu contexto ou parte dele é parodiado por um texto subsequente, de mesmo autor ou de autor diferente. É preciso, pois, conhecimento de mundo para entender a paródia e identificar a situação que ela subverte. No caso presente, a paródia se consolida como uma subversão da reportagem, em que os mandantes da Guiné-Bissau, vítimas do golpe, são ironizados e desconstruídos, representados por personagens burlescas.

No contexto de guerra recriado pela obra, o conselheiro geopolítico, o estrategista militar, o homem de confiança em cujas mãos está colocado o destino de um país em guerra, é representado por um feiticeiro de apresentação visual ridícula e anti-heroica (“minúsculo”, “roliço”): o professor Bambara. A descrição deste último se configura como retomada paródica de figuras em posição de comando, suscitando o riso e questionamento:

O professor Bambara era uma criatura minúscula, roliça, óculos de lentes espessas que nem fundo de garrafa, colar de conchas à volta do pescoço, barba de três dias, o corpo forrado por uma densa floresta de pelos por desbravar. Parecia uma almôndega peluda que rolava pelo soalho ao sabor das ordens do comandante Trovão (ARAÚJO, 2003, p. 43).

A constituição dessa personagem — o feiticeiro — revela uma crítica social aos mandatários da Guiné-Bissau, principalmente quando descreve seu corpo como uma densa floresta de pelos por desbravar. Dessa forma, mantêm-se o lúdico e o desdenhoso, características da sátira, grau máximo da paródia, segundo Linda Hutcheon (HUTCHEON, 1989, p. 38). Além disso, essa descrição remete à caracterização grotesca, de acordo com Bakhtin: “O exagero (hiperbolização) é efetivamente um dos sinais característicos do grotesco” (BAKHTIN, 2013, p. 268). Esse aspecto do grotesco potencializa a paródia.

Em relação à intenção, a paródia é um dos tipos imitativos que mais se aproxima de uma forma criativa, porque paradoxalmente alia a rejeição e reconhecimento ao texto parodiado. Uma espécie de reverência crítica e questionadora. Nesse sentido, na paródia há uma transcontextualização repleta de ironia, por isso não é uma simples imitação. Na verdade, o texto ficcional em questão deriva do texto jornalístico e, ao mesmo tempo, o parodia, ridicularizando a situação da Guiné-Bissau no tempo das ocorrências relatadas na reportagem.

A paródia tem a função de problematizar, inverter e até mesmo questionar o modelo textual sobre o qual se baseou, funcionando como uma tomada de consciência crítica. Conhecedores da história da Guiné-Bissau podem entender melhor a paródia que a obra encena. No entanto, essa condição não é essencial, porque a obra abre diversas vertentes e trilhas de leitura, diversos caminhos, o que reforça seu caráter polissêmico.

A paródia se constitui no momento em que Jorge Araújo, ao escrever o romance, “atualiza e subverte o texto anterior, ou seja, a matéria jornalística, transcontextualizando-o” (HUTCHEON, 1989, p. 54). Nessa dinâmica, enquanto paródia, o texto literário presta-se a ridicularizar e criticar parte do contexto social da Guiné-Bissau.

Em determinado momento do romance, a guerra está sendo perdida, porque as forças leais ao ditador estão capitulando diante da oposição. No entanto, informações atualizadas do *front* não são repassadas para o ditador, pois o exército – tido sempre no imaginário como uma força nacional importante – tem muito medo do chefe, ocultando-lhe a real situação: “(...) inventavam sagas de vitórias memoráveis, planos de ofensivas, relatos das mais macabras chacinas” (ARAÚJO, 2003, p. 36). O Comandante Trovão inspira medo e terror aos generais, e as referências a ele na narrativa são carregadas de humor e de exagero, também dinamizando a paródia.

Destacamos a cena em que o pintor do regime, cuja função consiste em imortalizar as imagens do Chefe como herói nacional, retrata o Comandante Trovão com nariz de rinoceronte: O pintor do regime até costumava ser generoso na maneira como retratava o todo poderoso líder. Era, aliás, graças aos sucessivos retoques de generosidade que conseguia adiar a morte. Mas não podia exagerar e foi para dar algum realismo ao seu último quadro que optou pelo meio termo – entre as narinas do comandante Trovão e de Michael Jackson escolheu as do rinoceronte. Foi o seu único pecado: esquecer que o comandante Trovão se achava com pinta de estrela de cinema (ARAÚJO, 2003, p. 37).

Para Bakhtin, “As caricaturas grotescas são aquelas nas quais o nariz tem um tamanho impossível, transforma-se em focinho de porco ou bico de corvo” (BAKHTIN, 2013, p. 267). A partir dessa definição do teórico russo, podemos concluir que representar do nariz do Comandante Trovão como o de um rinoceronte, animal da fauna local, é um recurso ao grotesco, que enriquece a narrativa e potencializa a paródia.

Segundo Linda Hutcheon (1989), qualquer forma codificada pode ser repetida com distância crítica, mesmo não sendo do mesmo gênero discursivo. Assim, a literatura pode parodiar textos não literários ou outras formas discursivas tais como o cinema, o teatro, o jornal etc. Nesse aspecto, insere-se a recriação literária do texto jornalístico de Jorge Araújo com elementos que caracterizam a paródia: a aproximação crítica dos dois textos e a intertextualidade de ambos, em uma construção que ironiza e satiriza elementos do real constantes do texto parodiado.

São diversos os eventos e peripécias do enredo que estimulam a paródia, culminando com o mais importante deles que é o fato de o governante ser convencido pelo feiticeiro de que o inimigo do país era uma bicicleta mágica, cuja cabeça – metaforizada no selim – é pedida em bandeja de prata para pôr termo à guerra. A história de que a bicicleta era uma arma de guerra poderosa e mágica, nas mãos do inimigo, fora inventada pelo feiticeiro. Os generais acreditaram e isso fortalece ainda mais a paródia.

A riqueza da obra se manifesta também nos elementos culturais trazidos do universo crioulo. O feiticeiro dialoga diretamente com a personagem popular mais conhecida em Cabo Verde: Ti Lobo (tio lobo, em crioulo ou língua cabo-verdiana), protagonista de um dos maiores ciclos narrativos orais crioulos, com diversas variantes contadas no Arquipélago. Ti Lobo é diferente do lobo europeu, é musical, alimenta-se de frutos e realiza muitas peripécias para matar sua fome, no cenário de carestia e de seca do Arquipélago. Essa personagem apresenta como particularidade a troca de fonemas, o que a torna muito engraçada e provoca encantamento nas crianças cabo-verdianas que ouvem as histórias por ela protagonizadas.

Ti Lobo transita da oralidade crioula ao teatro, ao desenho animado, às histórias em quadrinhos, à literatura escrita, a outras linguagens artísticas. Aparece na *Revista Claridade*, em 1936, resgatado por Baltasar Lopes, autor que ainda a inseriu no romance *Chiquinho*, de 1947,

considerado, no Arquipélago, o melhor romance cabo-verdiano de todos os tempos. Na poesia, podemos citar, como exemplo, menção a Ti Lobo no poema “Uma espiga de milho na boca do parlamento”, de Corsino Fortes: “Com/ a gula de Ti Lobo & astúcia de Ti Pedro + a dor/ dos muros de silêncio nos cornos de Blimundo” (FORTES, 2010, p. 203).

Como uma forma de homenagear a cultura cabo-verdiana, Jorge Araújo constrói a personagem do Professor Bambara em diálogo com Ti Lobo, porém as trocas de fonemas que aquele realiza ocorrem em pontos de articulação completamente diferentes de seu referencial, o que intensifica a paródia. Enquanto para Ti Lobo sobrinho é Chibinho (xibinho, em crioulo ou língua cabo-verdiana), para o professor, arma secreta é “acma secmeta”.

É importante destacarmos que a Guiné-Bissau e Cabo Verde, durante algum tempo, tiveram suas estruturas administrativas funcionando conjuntamente. O PAIGC, Partido da Independência da Guiné e Cabo Verde, sob o comando do líder nacionalista cabo-verdiano-guineense, Amílcar Cabral, foi o responsável pela luta de libertação nacional desses territórios do governo colonial português. A aproximação política e identitária entre os dois povos se manifesta no romance com referências, implícitas e explícitas, a elementos culturais guineenses e cabo-verdianos, como itens de alimentação, espécies de animais e nomes de lugares, por exemplo.

A reportagem e a obra: convergências e divergências

Ao longo do romance *Comandante Hussi*, imagens da guerra vão constituindo as personagens e desconstruindo o ditador – Comandante Trovão – desnudando-o em seus desequilíbrios e exageros, metaforizando algumas ditaduras africanas e, simultaneamente, dinamizando a paródia:

O comandante Trovão era uma personagem gorda, tão pesada que o chão tremia com as suas passadas de elefante. O seu rosto era uma cascata em alvoroço tanto o suor que lhe escorria pela testa, ainda assim nada comparado com o lago escondido por baixo do enorme casaco de pele de foca que um presidente de um país frio lhe ofereceu e que teimava usar naquele mórbido calor tropical (...) Os buracos do nariz pareciam crateras de um vulcão (...) O comandante Trovão tilintava mais do que um porta-chaves por causa das inúmeras medalhas que trazia cravadas ao peito. (...) sempre apoiado numa bengala com cabo de marfim onde mandou esculpir a juba de um leão. (ARAÚJO, 2003, p. 39).

Há muita proximidade entre a reportagem e o romance. A passagem anterior, extraída do livro, pode ser identificada no seguinte trecho da reportagem:

Hussi partiu contrariado. Pelo caminho fintou bombas e tiros, desafiou a corrente do rio Geba, maltratou as bolamas [plantações] de arroz com os pés doridos de cansaço, alimentou-se de vento e de medo. Cruzou-se com procissões silenciosas de refugiados a quem a guerra fez perder o destino. E o tino. Viu cair muita gente pelo caminho, devorada pela fome e pelo cansaço. Mas continuou com a passada firme. Era para irmos para a nossa tabanca em Farim”, recorda. A primeira etapa da viagem foi Nhacra. Pela primeira vez, podiam finalmente respirar de alívio. Para trás ficara Bissau. As ruas desertas asfaltadas de cadáveres, casas abandonadas feridas de balas, almas penadas vestidas de medo. (ARAÚJO, 1999, p. 23).

O tema e as relações internas e externas da obra revelam a permeabilidade de fronteiras dos sistemas literários, seja pela série literária a que pertence (Cabo Verde), pelo espaço ficcional evocado (Guiné-Bissau), pela ilustração (a cargo de um ilustrador de Angola), seja pelo local de produção (Portugal). As relações citadas envolvem praticamente uma parte significativa do espaço geográfico em língua portuguesa, configurando-se, pois, em grandes laçadas dialógicas dentro do contexto da Literatura Infantil e Juvenil.

A viagem que a família de Hussi faz para Farim, aldeia dos antepassados, para fugir do conflito é descrita com lirismo, marca do narrador no espaço de um texto sobre a guerra:

Pelo caminho fintou bombas e tiros, desafiou a corrente dos rios, maltratou arrozais com os pés doridos de cansaço. Alimentou-se de vento e de medo. Aprendeu que o luto carrega-se pelos dias, que os vivos também morrem. (...) Hussi cruzou-se com procissões silenciosas de refugiados a quem a guerra fez perder o destino. E o tino. Conviveu com fantasmas angustiados, rostos desamparados, o desassossego da esperança, a tranquilidade do medo. E viu cair muita gente, devorada pela fome e pelo desespero. (...) Os abutres em voo picado sobre corpos em decomposição (...) Para trás ficaram famílias divididas, os bairros esventrados, as vidas destruídas. Uma cidade inteira a sangrar de dor. O mar, cada vez mais longe. (ARAÚJO, 2003, p. 26 e 27).

Ressaltamos que o início da citação anterior é tirado da reportagem, como já mencionado anteriormente. São várias as imagens e descrições que confluem da reportagem para a ficção, como os exemplos comparativos abaixo:

a) Na reportagem: “Quanto mais Hussi pensava no pai, mais convencido ficava de que tinha de regressar a Bissau. Quando finalmente ganhou coragem e comunicou à mãe a sua decisão, foi fuzilado com o olhar. E com estas palavras: “Estás doido”. (ARAÚJO, 1999, p. 23).

b) No romance: “Quanto mais Hussi pensava no pai e na bicicleta mais se convenciam que tinha de regressar à cidade. Quando finalmente ganhou coragem e comunicou à mãe a sua decisão foi fuzilado com o olhar. E com estas palavras: - Deves estar mas é doido” (ARAÚJO, 2003, p. 29).

c) Na reportagem:

O menino tinha mesmo a cabeça dura e estava decidido a ficar ao lado do pai. Que acabou por ceder. “Então, eu disse-lhe outra vez: “Queres ficar, não é? Ficas, mas vais ter de fazer tudo como um homem grande.” E ele fez. Transportou armas e munições para a linha da frente, fez de pombo-correio, foi ajudante de cozinheiro. Aprendeu a cozinhar arroz de todas as maneiras e feitios, mas durante quase 11 meses o principal prato do dia foi uma mão cheia de nada. Não matou, mas viu morrer. E conviveu com o cheiro nauseabundo dos cadáveres em decomposição, partilhou o dia-a-dia de combatentes com nomes estranhos como “**Capacete de Ferro**” ou “**Rambo das Facas**”, assistiu ao espetáculo dos abutres a depenicarem restos de corpos de tropas senegalesas, tropeçou em esqueletos de soldados que não tiveram direito à última morada. Passeou pelos horrores de uma guerra fraticida com a mesma inocência com que antes pedalava na sua bicicleta pelas ruas de Bissau. (ARAÚJO, 1999, p. 23-24, grifos nossos).

d) Na obra ficcional, seguimos com a comparação e chamamos a atenção para os apelidos dos soldados serem os mesmos da reportagem:

— Na guerra não se brinca Hussi. Queres mesmo ficar, não é? Então para de discutir e porta-te como gente grande.

E ele portou-se. Transportou armas e munições para a linha de frente, fez de pombo-correio, foi ajudante de cozinheiro. Aprendeu a cozinhar arroz de todas as maneiras e feitios, mas durante quase um ano o prato principal foi uma mão-cheia de nada. Não matou, mas viu morrer. Conviveu com o cheiro nauseabundo dos cadáveres em decomposição, partilhou o dia-a-dia de combatentes com nomes estranhos como **Capacete de Ferro** ou **Rambo das Facas**, assistiu ao espetáculo dos abutres a depenicarem restos de corpos de mercenários estrangeiros, tropeçou em esqueletos de soldados que não tiveram direito à última morada (ARAÚJO, 2003, p. 30-31, grifos nossos).

e) Para o pai de Hussi, entrevistado logo após a rendição dos governantes e da retirada das tropas militares estrangeiras que ocupavam o país, “Hussi é um menino de sorte”:

“Deus é grande”, repete Ablei, o pai, de cada vez que procura encontrar uma explicação para o facto de ele ainda estar vivo. Ablei ainda não recomeçou a “arranjar cadernos escolares” porque tem de montar a guarda no Forte de Amura – transformado, entretanto, em prisão de muitos “aguentas”. A mãe continua com os outros três filhos em Farim, a cerca de 150 quilômetros de Bissau, à espera de uma oportunidade para poder regressar à casa (ARAÚJO, 1999, p. 25).

Se a viagem de ida para Farim correspondeu a uma fuga familiar, a viagem de volta de Nhacra para Bissau, a capital do país, constituiu uma fuga do menino Hussi para tentar reencontrar seu pai no meio da guerra: “Dois dias depois de ter desembarcado na aldeia, fugiu, fazendo o caminho de regresso a uma cidade que entretanto se transformara em campo de batalha. Mais uma vez fintou bombas e tiros (...) (ARAÚJO, 2003, p. 30).

Uma outra viagem vai ocorrer na obra: quando Hussi, morrendo de saudades de sua bicicleta, enterrada no quintal de sua casa na periferia de Bissau, retorna para visitá-la, escoltado e protegido por soldados de seu batalhão, em incursão tão perigosa que era adentrar área aberta de conflito armado:

Naquela mesma noite, um batalhão de voluntários, chefiado por Capacete de Ferro, fez-se ao mato (...) Dois dias debaixo de fogo inimigo, debaixo de ataques de mosquitos, debaixo de uma floresta de medo (...). Dois dias em que a amizade por Hussi foi mais forte do que todos os perigos (ARAÚJO, 2003, p. 53).

Como já pontuamos anteriormente, não menos literária é a linguagem da reportagem, confluindo para o que definimos e explicamos no início do artigo: o jornalismo literário. Desde o início da reportagem, utilizando a expressão mítica do “Era uma vez”, o correspondente utiliza uma linguagem simbólica para apresentar os fatos ocorridos em Bissau, em que se focaliza o menino-soldado, sua vida, sonhos, trabalho e suas relações com os soldados.

Era uma vez um menino. (...) Um dia o menino foi obrigado a abandonar a sua bicicleta. “Começou a fúria. Era tam, tam, tam. As balas caíam do céu”, recorda com palavras de criança. Não, não era o início da estação das chuvas. Era o princípio de uma guerra de verdade. (...) Esta história, como todas as outras histórias, começa com um “era uma vez”. Mas é uma história real. O menino da bicicleta chama-se Hussi, tem 12 anos e vivia em Bissau, perto do Quartel-General do Exército. Quando a guerra lhe bateu à porta, no dia 7 de junho do ano passado, chorou porque foi obrigado a deixar para trás a bicicleta (ARAÚJO, 1999, *passim*).

Desenvolve-se a matéria com fotos de Bissau, de soldados e tanques, de Hussi com armas fazendo pose, do pai dele, de crianças, de uma mulher do povo, de prédios públicos. Também há a inserção de uma entrevista com o pai do menino, Ablei Sissé, quem, durante o conflito, fazia a segurança na Rádio Voz da Junta. É ele quem conta que Hussi não aceitava voltar para Nhacra com a família e queria ficar na guerra, e ele, o pai, teve de ceder, pois o menino “tinha cabeça dura”. Para ficar, o menino teve de se “comportar como gente grande”, tal como afirma o pai.

Considerações finais

O romance *Comandante Hussi*, como dito anteriormente, foi inspirado na reportagem que Jorge Araújo fez em Bissau, como correspondente de um jornal português. A matéria completa foi publicada no Suplemento do jornal e fez enorme sucesso entre os leitores, atraindo a atenção de uma leitora pré-adolescente, filha de um jornalista amigo do autor. Encantada com a história do Comandante Hussi, a jovem leitora sugeriu que a reportagem se transformasse em livro

infantil e juvenil. Foi o que aconteceu. O pai da jovem, o também jornalista e ilustrador Pedro Sousa Pereira, é o responsável pelas ilustrações seja do livro ganhador do Prêmio Gulbenkian, seja da edição brasileira, e também de outros títulos de Jorge Araújo.

Como jornalista, Jorge Araújo trabalhou em campo, a serviço da imprensa europeia, em diversos países, especialmente nos de língua portuguesa, demonstrando sempre um olhar humano e solidário na produção de seus textos, resvalando na literatura, como quando esteve no conflito no Timor-Leste, experiência que resultou na novela “A noite protege os cobardes”, inserida na obra *Timor: o insuportável rumor das lágrimas*, de José Vegar e outros.

Na apresentação da obra *Comandante Hussi*, sob o título “Uma bicicleta de miúdo não morre”, o jornalista e escritor José Vegar escreve, já antecipando a intenção literária de Jorge Araújo:

Para mais [Jorge Araújo] está sempre no sítio certo e vê muito mais para além da superfície que são hoje as notícias. O que lhe interessa felizmente para nós leitores, são as histórias que não se contam, porque não há tempo para as ouvir (...) Este autor tem ainda uma característica importante: nunca parte. Os momentos que viveu ficam bem guardados nele, transformam-se em histórias (...) (ARAÚJO, 2003, p. 7 e 8).

José Vegar e Pedro Sousa Pereira são jornalistas que estiveram com Jorge Araújo, a trabalho, quando do massacre de Liquiçá (Timor-Leste), perpetrado pelas forças indonésias de ocupação contra populações desarmadas no Timor-Leste, em 1999. Esse encontro, em que Jorge Araújo conheceu o futuro ilustrador de suas obras, Pedro Sousa Pereira, desdobrou-se também no livro *Timor – o insuportável ruído das lágrimas*, de Jorge Vegar e outros, sobre a cobertura do massacre, e em que Jorge Araújo escreve um texto narrando suas experiências no *front* de reportagem: “A noite protege os covardes”. Já nesse texto, vislumbra-se o germe do jornalismo literário que será potencializado na reportagem “Comandante Hussi, o mais jovem rebelde da Guiné” e que se desdobrará na obra *Comandante Hussi*.

Podemos afirmar que, retomando as palavras de José Vegar, no prefácio do livro, “Jorge Araújo nunca parte”. Também ressaltamos, mais uma vez, que a matéria literária de muitos dos livros de Araújo inspira-se grandemente em seu trabalho jornalístico nos países africanos de língua portuguesa. Jorge Araújo foi o primeiro escritor cabo-verdiano de obras infantis e juvenis publicado no Brasil, caminho aberto pelo *Comandante Hussi* e ainda pouco percorrido por outros autores cabo-verdianos que escrevem para crianças e jovens.

Referências:

ARAÚJO, Jorge. Comandante: o rebelde mais novo da Guiné. **O independente**. Lisboa, 21 a 28 de maio de 1999.

_____. “A noite protege os cobardes”. In: VEGAR, José *et al.* **Timor**: o insuportável ruído das lágrimas. Lisboa: Campo das Letras, 2000, p. 40-81.

_____. **Comandante Hussi**. Ilustrações de Pedro Sousa Pereira. Lisboa: Quetzal, 2003.

_____. **Comandante Hussi** – a história do menino-soldado que não perdeu a capacidade de sonhar. Ilustrações de Pedro Sousa Pereira. Lisboa: Clube do Livro, 2006.

_____. **Comandante Hussi**. Ilustrações de Pedro Sousa Pereira. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____. Jorge Araújo: literatura, história e política. **Literartes**, São Paulo, n. 9, 2018, p. 12-17. Entrevista concedida a Avani Souza Silva. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/literartes/article/view/153166/149920> Acesso em 04 jul. 2020.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento** – O contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. 8 ed. S. Paulo: Hucitec, 2013.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: **Vários escritos**. São Paulo: Duas cidades, 1995, p. 235-63.

CANIATO, Benilde Justo. O percurso da angolanidade: do século XIX a Arnaldo Santos. In: CHAVES, Rita *et al.* **A kinda e a misanga** – encontros brasileiros com a literatura angolana. São Paulo: Cultura Acadêmica; Luanda: Nzila, 2007, p. 17-26.

CASTILHO, Carlos. Para que serve a pirâmide invertida? **Observatório da imprensa**. ed. 311, 11.01.2015. Disponível em <http://observatoriodaimprensa.com.br/e-noticias/para-que-serve-a-piramide-invertida/> Acesso em 13 mai. 2019.

CZARNOBAI, André Felipe Pontes. **Gonzo** – o filho bastardo do New Journalism. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Monografia. 2003. Disponível em <http://www.petcom.ufba.br/arquivos/gonzojornalismo.pdf> Acesso em 08 jun. 2019.

FORTES, Corsino. **A cabeça calva de Deus**. São Paulo: Escrituras, 2010.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia** – ensinamentos das formas de arte do século XX. Trad. Teresa Lauro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

MACÊDO, Tania e CHAVES, Rita. **Literaturas de língua portuguesa: marcos e marcas** – Angola. In: SANTILLI, Maria Aparecida e FLORY, Suely Fadul Villibor (Org.). Coleção Literaturas de Língua Portuguesa. v. 4. S. Paulo: Arte e Ciência, 2007.

MARÇOLLA, Rosângela e VIANA, Rodolfo. Algumas metáforas: o jornalismo literário como redenção. **XXX Congresso Brasileiro da Comunicação**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Santos. Ago/set 2007. Disponível em <https://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R1327-1.pdf> Acesso em 09 fev. 2019.

MEDINA, Cremilda Celeste de Araújo. **Povo e personagem**. Canoas: ULBRA, 1996.

_____. O que define o jornalista como Autor? **Observatório da imprensa**, ed. 655, 15.02.2019. Disponível em: <http://observatoriodaimprensa.com.br/armazem-literario/o-que-define-o-jornalista-como-autor/> Acesso em 05 set. 2019.

NICOLATO, Roberto. **Jornalismo e literatura: aproximações e fronteiras**. Disponível em <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/9436889836084530327712814615574213993.pdf> Acesso em 04 set 2019.

PENA, Felipe. O jornalismo literário como gênero e conceito. **Contracampo** – Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Rio de Janeiro, Universidade Federal Fluminense, n. 17, 2007, p. 43-58. Disponível em <http://periodicos.uff.br/contracampo/issue/view/991/showToc> Acesso em 30 ago. 2019.

_____. **Teoria do jornalismo**. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2015.

SANTILLI, Maria Aparecida. **Estórias africanas: história e antologia**. São Paulo: Ática, 1985.

SANTOS, Bruno Aragão. O real enquanto narração: um diálogo entre o jornalismo literário e a antropologia interpretativa. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. **XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. UERJ. Set/2005. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R1342-1.pdf> Acesso em 06 jul. 2019.

SILVA, Avani Souza. **Narrativas orais, literatura infantil e juvenil e identidade cultural em Cabo Verde**. Universidade de São Paulo. Tese. 2015. Disponível em no *site* www.teses.usp.br no seguinte link: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-05082015-145237/pt-br.php> Acesso em 07 set. 2019.

_____. A literatura infantil e juvenil cabo-verdiana e a Lei 10.639/2003. ABRALIC – Anais eletrônicos do XIV Congresso Internacional, 2015. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1455910045.pdf Acesso em 26 jul.2020.

VEGAR, José *et al.* **Timor: o insuportável ruído das lágrimas**. Lisboa: Campo das Letras, 2000, p. 40-81.

WEISE, Angélica Fabiane. “Jornalismo Literário: análise de reportagens de José Hamilton Ribeiro na *revista Realidade*”. **Revista Anagrama: Revista Científica Interdisciplinar da Graduação**. Ano 6, ed. 3, março-maio de 2013. Disponível em: <file:///C:/Users/PC/Pictures/texto%20da%20jornalista%20sobre%20a%20revista%20realidade.pdf> . Acesso em 05 mai. 2019.



A RAINHA GINGA, DA HISTÓRIA À LITERATURA¹
QUEEN NZINGA, FROM HISTORY TO LITERATURE
LA REINA NZINGA, DE LA HISTORIA A LA LITERATURA

Bruno Mariano Horemans²

Mário César Lugarinho³

RESUMO:

Leitura circunstanciada de duas obras literárias que se dedicam à personagem histórica, literária e mítica de origem angolana Nzinga Mbandi. Uma já reconhecida pela crítica, o romance do autor angolano José Eduardo Agualusa, publicado em 2015, e outra, menos conhecida, da autora estadunidense Patricia McKissack, publicada em 2000. O estudo procura comparar em ambas as narrativas as relações mantidas com fontes históricas, tendo em vista, especialmente, que a narrativa de McKissack se constitui como adaptação para o público infanto-juvenil, localizado em espaço e cultura, inicialmente, estranhos à personagem.

PALAVRAS-CHAVE: Nzinga Mbandi, história, ficção, interpretação.

ABSTRACT:

Detailed reading of two literary works dedicated to the historical, literary and mythical character, Queen Nzinga Mbandi of Angola. One of these works is already acknowledged by the critics, the novel published in 2015 by Angolan author José Eduardo Agualusa, while the other is the book by North American author Patricia McKissack, published in 2000. This paper aims to compare the relationships that both narratives have to historical sources, while having in mind that the work by McKissack is built as an adaptation for American young readers in cultures and places initially unfamiliar to the character.

KEYWORDS: Nzinga Mbandi, history, fiction, literary interpretation.

1 Artigo resultado do Programa de Iniciação Científica da Universidade de São Paulo (2019-2020), sob a orientação do Prof. Dr. Mário Lugarinho (USP)

2 Aluno de Graduação em Letras (Bacharelado Português-Alemão) da USP.

3 Professor Associado da Universidade de São Paulo. E-mail: lugarinho@usp.br



RESUMEN:

Se propone aquí una lectura detallada de dos obras literarias dedicadas al personaje histórico, literario y mítico de origen angoleño Nzinga Mbandi. Una de ellas ya está reconocida por la crítica, la novela del autor angoleño José Eduardo Agualusa, publicada en 2015, y la otra, de la autora estadounidense Patricia McKissack, fue publicada en 2000. El estudio busca comparar en ambas narrativas las relaciones que se establecen con las fuentes históricas, teniendo en cuenta, en particular, que la narrativa de McKissack se constituye como una adaptación para niños y adolescentes, ubicada en un espacio y en una cultura inicialmente ajenos al personaje.

PALABRAS CLAVE: Nzinga Mbande, historia, interpretación

1.

Personalidade histórica e personagem literária, a heroína nacional angolana, a Rainha Nzinga Mbandi, tem relevância não só para a história angolana e africana, como atesta a inclusão recente de seu perfil à série *Mulheres na História Africana* da UNESCO, acompanhada de uma representação em forma de quadrinhos de sua vida; como importância mundial, uma vez que há uma vasta produção cultural dos mais variados tipos referente a seu nome e herança, inseridas não só no contexto do continente africano, como também da Europa e das Américas.

A minuciosa pesquisa realizada por Linda Heywood (2019), professora da Universidade de Boston nos Estados Unidos, procurou reconstruir a vida da Rainha Nzinga Mbandi a partir de vasta documentação historiográfica. A partir do trabalho de Heywood foi iniciada pesquisa a respeito de Nzinga Mbandi em diversas manifestações literárias, a fim de estudarmos como uma personagem histórica tão complexa ao atravessar oceanos, fertilizando gerações, pelas tradições orais dos povos colonizados, se inscreveu em culturas, a princípio, consideradas estranhas à sua história e às suas estórias. As possibilidades verificadas de representação de Nzinga Mbandi são inúmeras, sendo ela invocada nos mais diferentes contextos e nos mais variados formatos, de ícone de discussões pós-coloniais contemporâneas à figura heroica⁴.

Sendo assim, o interesse deste artigo é observar a representação da personagem em obra voltada para o público infanto-juvenil, *Nzingha: Warrior Queen of Matamba*, de Patricia McKissack (2000)⁵, público esse que parece, pelo menos à primeira vista, justamente o oposto do interessado em uma figura complexa, trazida por documentos históricos com uma imensa e prévia carga de representações.

4 Ao lado da investigação de Linda Heywood, é preciso destacar o volume organizado por Inocência Mata (2014), do qual foram destacados os capítulos de autoria de Inocência Mata e de Selma Pantoja.

5 Deve-se registrar o romance também para público jovem de caráter histórico-ficcional, *Nzinga african warrior queen*, de Moses Howard (2016), uma história em quadrinhos infanto-juvenil, *Queen Nzinga*, por Aleksandar Panev (2009) e a já mencionada representação em quadrinhos de seu perfil pela UNESCO.

Para tal, é necessário descrever, ao menos brevemente, a forma como a História e a Literatura, em intensa aproximação, construíram essa personagem plural e definitivamente não restrita a uma única representação, nem mesmo àquela oferecida pela documentação histórica. Invocaremos essas fontes históricas por meio do já mencionado trabalho de Heywood e apresentaremos, sinteticamente, a conhecida obra de José Eduardo Agualusa, *A rainha Ginga* (2015), para exemplificar com uma representação canônica e, então, passar à obra de McKissack. Vale assinalar que convocamos a contribuição de Agualusa a fim de discutir a representação literária de Nzinga Mbandi e questionar os procedimentos presentes na obra de McKissack a partir das reflexões do escritor infanto-juvenil inglês Clive Staple Lewis (1898-1963), mais conhecido simplesmente como C. S. Lewis.

2.

Em seu ensaio “Três maneiras de escrever para crianças” (2005)⁶, Lewis afirma que uma maneira má de o fazer é “dar ao público o que ele quer” e criar o que o autor acha que possa agradar ao leitor. Uma boa maneira, por outro lado, seria “escrever uma história para crianças porque é a melhor forma artística de expressar algo que você quer dizer” (2005, p.741-742). Uma das consequências dessa segunda proposição seria a de que a obra para o público infantil não ficaria apenas restrita a uma só idade, mas também seria uma forma autônoma de se ter o prazer da Literatura. Ou, para usar as próprias imagens do autor, seria como uma limonada junto ao vinho branco alemão na categoria das bebidas, dois prazeres diferentes.

No caso de Lewis, a “subespécie”, dentro das histórias infantis, que lhe competia era a “fantasia”, ou o “conto de fadas” (“num sentido bem amplo do termo”, em palavras do próprio autor), em que ele e Tolkien, a quem ele cita, poderiam construir, tanto quanto possível, um mundo subordinado⁷ que lhes seria próprio (2005, p.742-745).

E daqui voltamos nossos olhos à Ginga⁸.

Seria possível fazer o mesmo ao representar uma figura histórica onde não é possível criar esse mundo subordinado? Seria possível fazer com que as complexidades da História não sejam

6 No original, “On three ways of writing for children”, ensaio adaptado de uma palestra dada em 1952 para a Library Association e publicado postumamente na coletânea *Of other worlds: essays and stories* (1966).

7 Como exemplo desse mundo subordinado, no original “subordinate world of his own”: a presença de figuras não-humanas fantásticas, como gigantes e animais falantes, como veiculadores de psicologias e caracteres em uma forma muito mais sucinta e direta, possíveis de entendimento do leitor que não tem ainda acesso a uma forma literária como o romance (LEWIS, 2005, p. 745).

8 Como se sabe, há diferentes formas de se escrever o nome e se referir à Nzinga Mbandi. Os textos historiográficos mais antigos, muitas vezes, escrevem o nome da Rainha de formas diferentes. Para este artigo, decidimos grafar “Nzinga” para a personagem histórica e referencial, e “Ginga” para as representações literárias, ao máximo que foi permitido.

meramente apagadas ou substituídas, simplificadas, e fazer assim com que o livro infantil possa ser um complemento igualmente relevante para o rol de representações de Nzinga Mbandi?

Antes de lançarmo-nos à análise da obra de McKissack, é preciso dois momentos anteriores. Um que reconheça as fontes biográficas e documentais (primordialmente de caráter historiográfico) que se refiram à personagem e outro que analise ao menos uma outra construção literária em torno da mesma personagem.

Na parte histórica, a obra de referência para se chegar às fontes documentais é a já mencionada biografia publicada por Heywood (2019) que reconstrói cronologicamente e classifica por assunto os documentos históricos. Quatro fontes estão disponíveis nessa categoria documental e histórica: a *História geral das guerras angolanas*, de Antônio de Oliveira de Cadornega (escrita em 1680-81, mas editada integralmente somente em 1940-1942), a obra dos capuchinhos Giovanni de Cavazzi (*Istorica descrizione de' tre' regni Congo, Matamba et Angola*, 1687 e *Missione evangelica nel Regno de Congo*, 1668) e de Antonio de Gaeta (*La meravigliosa conversione alla Santa Fede di Cristo della regina Singa*, 1669) e a *Monumenta missionaria africana*, organizada por António Brásio (1952-1988), que consiste em uma reunião de cartas e outros documentos escritos entre os séculos XV a XVIII⁹.

Com relação à parte literária, a obra do autor angolano José Eduardo Agualusa, *A rainha Ginga* (2015), foi escolhida tendo em vista a sua origem nacional (Angola) e o seu reconhecimento pela crítica especializada. A narrativa de Agualusa oferece uma perspectiva de Ginga que a aproxima de um debate pós-colonial, inserindo-a em múltiplas discussões e que, por essas características, oferece a possibilidade de aproximação à obra infanto-juvenil de McKissack ao mesmo tempo que a ela se contrapõe. A obra da autora estadunidense destaca a importância da representação da Ginga em relação ao imaginário da cultura norte-americana, onde se deu a sua publicação, e a adequação ao seu público alvo.

Nzingha: warrior queen of Matamba, de Patricia McKissack (2000) tem um objetivo claro em sua representação de Ginga. A obra está inserida na coleção *The Royal Diaries*, uma série de livros infanto-juvenis lançada pela editora Scholastic (Estados Unidos, Nova Iorque) — a mesma editora a publicar Harry Potter nos Estados Unidos —, na qual cada volume aborda, sob a forma de diário, a vida de rainhas e princesas famosas da História, apresentando-as em episódios ficcionalizados. O nome de Ginga figura ao lado de personalidades mais tradicionais desse mundo de princesas como, por exemplo, Cleópatra, Marie Antoinette e Anastasia, assim

⁹ Na *Monumenta* há muitas referências à Ginga, por razão de sua influência durante a época, por esse motivo, temos trabalhado na identificação e descrição de tais passagens em um índice para referências futuras e para ser utilizado como fonte e referência histórica. O estudo biográfico de Linda Heywood (2019) foi base para a reconstrução biográfica de Ginga. Recorremos a consultas pontuais em outros documentos, como os que estão contidos na *Monumenta missionaria africana* e outras fontes já também indicadas. No entanto, estando estas fontes classificadas, condensadas e contextualizadas pela pesquisa de Linda Heywood, demos preferência a citá-la.

como outras não tão conhecidas para um público geral, como a Rainha Maia Yax Ahau Xoc e a heroína chinesa Lady Xian. Nesse contexto, Ginga, em uma versão adolescente, aparece como representante do continente africano (ao lado de Cleópatra) e surge, ao que parece, de uma necessidade de representação de uma figura que se aproxima do leitor afro-americano, incluindo-o. Essa presença de Nzinga Mbandi na América é apontada por Inocência Mata ao observar que:

a imagem de Nzinga faz parte da memória cultural de todo o mundo afrodescendente das Américas e do Caribe, para onde a sua imagem (em testemunhos, lendas, mitos, ecos e ressonâncias) viajou nos porões dos navios negreiros (MATA, 2014, p.26)¹⁰.

3.

A partir do material subsidiário da pesquisa, foi possível determinar as referências históricas da biografia de Nzinga Mbandi em quatro obras, tratadas, aqui, como fontes. Deve ser ressaltado, no entanto, o fato de que essas próprias fontes, ao serem analisadas, podem ser consideradas construções literárias da personalidade, pois reúnem episódios narrados muitas vezes de forma pessoal e movidos por emoções e intenções dos autores, o oposto do que se esperaria de textos historiográficos. Isso se dá por os autores de tais relatos terem sido próximos de Nzinga e terem feito parte do mundo em que ela exerceu sua influência. Por exemplo, os muitos detalhes do historiador e soldado Cadornega ao tratar das expedições militares e diplomáticas de Nzinga, ou então a intencionalidade de mostrar a conversão de Nzinga ao cristianismo por autoria de Gaeta, assim como a proximidade da obra de Cavazzi, missionário que foi confessor, confidente e conselheiro íntimo dela (HEYWOOD, 2019, p. 251-252).

Cavazzi foi responsável por mediar a complexa e intensa relação da Rainha com a Igreja Católica. Ao publicar seus relatos do tempo vivido com a rainha, destacou em seu texto flagrantes referências teológicas, fazendo da biografia quase um tratado de salvação pela fé na Santa Igreja (o que para a Nzinga, no mínimo, parece ter sido uma questão secundária). A *Monumenta* segue a mesma linha e deixa clara a contribuição à construção do imaginário em torno da monarca. Em vida, a personalidade e a biografia da Rainha Nzinga já eram constituídas por elementos imaginários, dados por narrativas mitificadas de grandeza, marcadas por intensa violência e terror, muitas vezes tanto inspirados por suas ações efetivas, quanto criados e estimulados por ela mesma — ou, pelo menos, sob sua aquiescência.

10 Quanto à imagem cultural e representativa de Ginga nos diversos contextos em que ela apareceu e aparece, ponto de extremo interesse para demonstrar a importância da representação da personagem, remeto aos estudos de Mário César Lugarinho em “Apoteose da rainha Ginga: gênero e nação em Angola” (2016) e de Helder Thiago Maia em “Entra na roda e ginga: imaginário literário brasileiro sobre a Rainha Nzinga” (2020) e, de ambos, “Uma rainha em três continentes: gênero e sexualidade em torno de Nzinga Mbandi” (no prelo, 2021).

Na introdução, Heywood dá como referência o importante fato de que os primeiros africanos escravizados a chegarem ao território das colônias norte-americanas vieram das regiões que compõem a atual Angola, num tempo aproximado ao que Nzinga viveu e governou (2019, p.9). Além disso, a situação de guerra quase permanente, na atual região angolana, levou populações eventualmente derrotadas — muitas súditas diretas ou não da Nzinga, assim como suas inimigas próximas — a serem levadas, escravizadas, a portos da Virgínia ou da Carolina do Sul nos séculos seguintes. Esse fato é mencionado também como base da pesquisa de Patricia McKissack para sua obra, cuja fonte, porém, não é informada.

O fato é que Nzinga Mbandi está na literatura estadunidense¹¹, havendo com insistência um elemento de ligação — ou pelo menos de referência — com as populações negras dos Estados Unidos. No caso da narrativa analisada, isso é evidenciado por se tratar de uma obra para público infanto-juvenil contida em uma série sobre princesas e rainhas do mundo. Colocá-la em tal contexto é tentar uma aproximação com o que o imaginário norte-americano já está acostumado, fazendo uso de uma personalidade não necessariamente própria dessa cultura — e os resultados são, de fato, curiosos.

Em *Nzingha: warrior queen of Matamba*, a complexa personalidade original da figura histórica acaba sendo representada insatisfatoriamente, deixando de lado uma série de aspectos que circundam Nzinga, o que apaga sua complexidade e vários pontos de discussão, levando a questionar, a partir das proposições de Lewis indicadas anteriormente, se essa versão seria de fato a melhor forma de aproximá-la de um público infantil e juvenil. No entanto, a maneira e a escolha de conteúdos retratados na obra são importantes para investigação dos imaginários que se construíram e se constroem sobre ela.

Como já foi apontado, o trabalho de Heywood oferece uma visão privilegiada acerca das fontes históricas referentes à Nzinga. Sendo essa documentação, por vezes, insuficiente ou esparsa e, por outras, sendo uma multiplicidade de relatos, contraditórios ou claramente ficcionalizados, tem-se ao final um mosaico de episódios e características de Nzinga. Há definitivamente referenciais históricos por trás de toda essa produção, no entanto é impossível se chegar a uma versão definitiva de cada um desses.

A própria Rainha Nzinga, em vida, usou de estratégias de (auto) ficcionalização para induzir a construção de sua imagem aterrorizante que, bem aplicadas, ditavam o curso de conflitos e alianças, além de, na posteridade, conduzirem a trajetória do mito em que se constituiu. Ser temida implicava, por exemplo, a submissão de outros chefes de guerra a ela, que se somavam a seus exércitos; e ser pia e diplomática poderia significar maneiras de manter sua influência junto aos invasores europeus, sem gastar recursos, sempre escassos.

11 Além da já referida obra de Patricia McKissack (2000), a Rainha é a protagonista do romance *Nzinga: african warrior queen* (2016), de Moses L. Howard.

Um exemplo capital dessa questão se encontra centrado nos diversos nomes e grafias de Nzinga. Ao longo de sua vida, Nzinga foi alterando e adicionando nomes (HEYWOOD, 2019, p.129) para refletir e melhor se adequar aos interesses seus e dos outros, como em seu batizado católico, que lhe conferiu o nome Ana de Souza ou, simplesmente, Dona Ana¹². Esse nome a aproximava dos interesses diplomáticos com os portugueses e com o mundo cristão europeu, Roma e o Papa em seu centro. Diferente do que os colonizadores desejavam: de que esse nome significasse uma submissão aos costumes cristãos e à dominação desse mundo europeu, Nzinga utiliza-o quando a interessa e o deixa de lado quando lhe convém. Em conversas amigáveis poderia assinar Dona Ana de Souza, ao clamar por guerra era Rainha Ginga Mbandi, senhora da Matamba e do Ndongo.

O mesmo ocorreu quando Nzinga adicionou territórios e povos às suas conquistas. Um episódio, que tem repercussões históricas relacionadas a um imaginário selvagem e impiedoso, é a transformação de Nzinga em uma líder Imbangala¹³:

Jinga procurava um modelo para sua futura vida política, e ela não escolheu os governadores portugueses, dos quais planeja vingar-se, nem os reis do Congo, que tinham apenas um domínio precário sobre seu povo, tampouco o irmão, Ngola Mbande, cuja fraqueza desprezava. Em vez disso, escolheu para seu modelo Tembo a Dumbo e os temidos imbangalas, cuja reputação de carnificina, crueldade e canibalismo fazia tremer de terror tanto inimigos quanto aliados. (HEYWOOD, 2019, p.128)

Essa etnia nômade e aguerrida era importante para os movimentos bélicos presentes no território onde hoje está Angola. A submissão deles ao comando de Nzinga marcou a possibilidade de contra-ataques aos portugueses em um momento em que o reino do Dongo estava fragilizado. Essa proficiência na guerra dos Imbangalas, no entanto, tinha suas próprias demandas sociais e espirituais, e práticas como o canibalismo e infanticídio faziam parte das narrativas desse povo. Nzinga abraça esses rituais e narrativas, criando assim outra imagem sobre ela. Impiedosa, selvagem, terrível, imprevisível. Essa carga predicativa vem junto a essa aliança e ajuda tanto a constituir exércitos, quanto a afastar relações diplomáticas cristãs. Entretanto, de novo, Nzinga irá se aproximar, ou se afastar, dessa predicação de acordo com seus interesses.

É importante notar que esse tipo de relação da Nzinga com os imbangalas é o que cria, e fortalece, posteriormente, o temível imaginário sobre ela. A barbárie, indicando uma primitividade que não respeita leis básicas de uma suposta civilidade europeia, como a prática do canibalismo, é utilizada para mover recursos contra ela. É mais fácil pedir reforços aos governantes europeus quando se luta contra uma devoradora de criancinhas do que quando

12 Essa relação com seu nome de batismo começa em sua primeira visita oficial a Luanda, mas vai ter importante papel, sobretudo, ao final de sua vida.

13 Os imbangalas, ou jagas, eram grupos de guerreiros nômades que faziam frequentes incursões na Matamba e no Dongo, reconhecidos por sua invencibilidade e violência em batalhas (FONSECA, 2010, p. 394).

se combate uma súdita cristã. E essa narrativa não é interrompida após a sua morte, mesmo que seus biógrafos em vida tivessem, em uníssono, afirmado a sua conversão definitiva ao cristianismo. Ela irá reaparecer intensamente sob a forma dessa personagem selvagem em narrativas, como a do Marquês de Sade, entre outras, que a apresentam como aberração e ícone de um continente, a África, que deve ser subjugado e civilizado (LUGARINHO, 2016, p. 90).

De igual maneira, ocorrerá a contrapartida angolana, em viés nacionalista. Durante a guerra de independência de Angola (1961-1975), Ginga reaparece como heroína nacional, a guerreira incansável na luta contra os colonizadores portugueses e com nenhuma característica negativa ou contraditória (LUGARINHO, 2016, p.93). Nessa versão, Ginga seria comandante e diplomata excepcional que, sem ceder aos interesses coloniais, conquistou vitórias para o que se pudesse chamar de uma Angola anticolonial. Essa representação esbarra em problemas, como a sua relação com o tráfico de escravos e as eventuais alianças com os holandeses, também colonizadores, que foram flagrantemente elididas, como acontece no romance *Nzinga Mbandi* (1975), de Manuel Pacavira, no qual a barbárie cabe ao português e ao processo colonial (PACAVIRA, 1975, p. 109).

Ambas as perspectivas aqui mencionadas são base para as diversas outras leituras e visões criadas sobre Nzinga. Nos textos literários analisados, um deles aborda justamente uma representação de Nzinga que seja síntese dessa visão colonial e anticolonial dela; o outro analisa como representações desses referenciais históricos podem ser utilizados, em contextos distantes da circunstância histórica e geográfica vivida por Nzinga, para construção de significados que possam atrair um público contemporâneo, estadunidense e, especialmente, infanto-juvenil.

Em resumo, a documentação histórica e biográfica acerca de Nzinga Mbandi revela a maneira como essa personalidade histórica foi instrumentalizada e ficcionalizada de acordo com os interesses daqueles que a invocaram. As obras literárias estudadas demonstram formas muito distintas de utilização do referencial histórico para construção de sentidos. Ambas, no entanto, realizam questionamentos semelhantes sobre a representação de determinados episódios. Em *A rainha Ginga e de como os africanos inventaram o mundo*, de Agualusa, esse questionamento é utilizado como recurso do autor que problematiza a figura da Rainha, ao mesmo tempo em que oferece uma resolução baseada no porvir angolano. Em *McKissack*, a adaptação desses episódios oferece de maneira bem clara a possibilidade de vermos uma agenda — ou ao menos uma intencionalidade — da autora em assimilar essa personagem ao seu público-alvo, e, de maneira diferente da narrativa de Agualusa, abolir essas lacunas ou complexidades dos referenciais históricos para fazê-lo de outra forma.

4.

A narrativa de *A rainha Ginga e de como os africanos inventaram o mundo* (2015), de José Eduardo Agualusa, apresenta um interessante ponto inicial para se pensar o contexto colonial de Angola nos tempos de Nzinga: o narrador é um padre brasileiro de origem indígena, não pertencente, assim, aos dois polos metrópole-colônia que estão agindo naquele recorte espaço-temporal oferecido pela narrativa. Sendo indígena brasileiro, esse personagem é um pouco parte do mundo da colônia, portanto guarda uma relação com esse espaço de dominação colonial; mas também é padre, representante da cultura do dominador carregando, pelo menos inicialmente, preconceitos que de certa forma guiam o seu olhar e a própria narrativa. Ao colocar esse narrador transitando entre esses dois polos, Agualusa amplia a perspectiva. Os relatos coloniais e as narrativas anticoloniais estão como que empilhados não apenas sobre a Ginga e sua biografia, mas também sobre o leitor da narrativa — o que dá a originalidade e singularidade ao romance. A narrativa, ela mesma, é móvel no tempo e no espaço criando uma forma caleidoscópica de focalizar a protagonista.

Isso se apresenta tanto nas aparições de Ginga, sempre muito pontuais e deveras ligeiras — sobretudo considerando que o livro leva seu nome —, quanto na representação dos tais episódios de referencial histórico que ficam à mercê do ponto de vista do narrador e do alcance que ele tem em relação ao conhecimento daquele mundo, mas, ao mesmo tempo, podendo ser questionado pelo acesso à referencialidade histórica disponibilizada ao leitor por seu próprio repertório.

A narrativa se dá na vivência desse narrador-personagem que se encontra no meio de tantas tensões. Ao longo da narrativa, é possível ver sua transformação neste meio de maneira quase que complementar. O narrador se converte num aprendiz à medida em que complexidades vão se juntando em uma imagem composta e única.

A exemplo, a história da escrava-cadeira, episódio ficcionalizado e recontado tantas outras vezes (inclusive em McKissack), aparece inicialmente de maneira simples: Ginga confrontada com a situação de ser rebaixada pelo governador ao ser convidada a se sentar no chão, impiedosamente usa de sua serva como objeto e então a descarta, deixando-a em Luanda. Essa personagem, no entanto, reaparece quase no final da narrativa e joga dúvida sobre esse episódio. Na versão de Agualusa, há uma intencionalidade a mais nesse gesto aparentemente vil: a dita escrava de Ginga era uma infiltrada na fortaleza do governador português. O que chama a atenção é que a intervenção narrativa não nega nem a versão colonialista da História, nem a anticolonialista; a impiedade dela não é negada, assim como seus interesses de resistência também não o são. Ou seja, longe de uma representação idealizada de heroína ou inimigo selvagem, Agualusa escolhe o próprio caminho para se apropriar desse referencial histórico — ou seja, Ginga será todas essas possibilidades, constituindo-se, mais do que em qualquer

outra narrativa ficcional ou historiográfica anterior, num signo, cujo sentido está em permanente disputa pelos agentes discursivos envolvidos, não podendo, assim, ser reduzido a um ou a outro, como sublinhou Mário Lugarinho (*op. cit.*, 2016).

A narrativa é permeada por episódios desse tipo, de movimentos quase que pendulares que não oferecem uma resposta rápida e única, mas que se somam para compor a narrativa e lidar com a pulverização de sentidos. A Rainha Ginga do título, ainda que personagem, é sobretudo o motor e o referencial dessa construção que, enfim, tem como verdadeiro centro esse narrador, cheio de dúvidas, como um leitor de todas essas obras sobre Ginga, as quais não conseguiram convergir para uma representação única e, supostamente, “verdadeira” dessa personagem. Em Agualusa, Ginga é a soma de todas essas perspectivas.

A Rainha Ginga de Patricia McKissack, diferente da esquiva rainha de Agualusa, aparece de forma bem definida e identificada desde os elementos extratextuais da edição — como a capa do livro —, em uma versão adolescente. Isso se dá, pois o livro *Warrior queen Nzingha*, como já dito, faz parte de uma série de livros, *The Royal Diaries*, em que cada uma das obras aborda, em forma de diário, a vida de famosas e importantes rainhas e princesas da história do mundo, apresentando-as em episódios ficcionalizados. Sendo assim, há toda uma série de adaptações para adequá-la a esse formato.

Consequência dessa primeira grande adaptação, há também a necessidade de colocar a Rainha Nzinga em um período de tempo limitado. Sendo a adolescência uma idade transitória e pontual, toda ação da narrativa tem que transcorrer então de forma condensada. A autora organiza, assim, os vários episódios retratados de maneira que caibam em uma narrativa em formato de diário, restrita temporalmente a pouco mais de um ano. Tendo em mente que a Nzinga histórica viveu algo como 80 anos, segundo algumas fontes, fica fácil perceber que haverá na narrativa, além de imprecisões históricas, o apagamento de detalhes e nuances que seriam chaves para a compreensão de sua personalidade.

A autora informa em seu posfácio que entrou em contato com a Rainha Nzinga pela primeira vez através de um quadro em uma exposição intitulada *Great Kings and Queens of Africa* e isso a fez sair em pesquisas para compor sua obra. Durante esse processo, ela entrou em contato com uma biografia da Rainha, mas não nomeia a fonte. Talvez tenha sido a obra de Giovanni Cavazzi da Montecuccolo, uma vez que o capuchinho — historicamente conselheiro, emissário e então biógrafo de Nzinga — aparece em sua narrativa como uma espécie de tutor para essa então princesa. O mais curioso no caso é que Cavazzi, ao invés de aparecer como o italiano que ele era, se apresenta como um padre português. Soma-se isso à inversão de idades — a Nzinga histórica nasceu antes do Cavazzi histórico, portanto mais velha — e é possível, assim, perceber as simplificações que McKissack faz para obter o objetivo pretendido.

A consequência dessa simplificação que ocorre com Cavazzi é o apagamento de complexidades referentes à relação de Ginga com o cristianismo. Ao colocar o capuchinho como português, tem-se o mencionado apagamento da complexa relação dela com o universo cristão, essencial à sua pauta diplomática e importante para a sobrevivência do reino da Matamba. É possível dizer que a Nzinga histórica instrumentalizou, de certa maneira, a fé cristã. O seu contato com os capuchinhos foi uma maneira de ela ultrapassar a barreira colonial portuguesa e tentar buscar apoio de outras instituições europeias como, por exemplo, a do Papa em Roma, que, inclusive, escreveu uma carta sobre ela (BRÁSIO, 1956). Na narrativa analisada, todas as situações decorrentes dessa relação aparecem reduzidas a situações de aprendizado da personagem de Ginga com o cristianismo, amenizando e solucionando tensões.

É possível perceber, portanto, a tendência a uma construção de Ginga que seja una e consistente, sem muitos movimentos ambíguos como ocorre no texto de Agualusa. Creio que a razão disso é o contexto em que a obra de McKissack é escrita e publicada. O gênero infanto-juvenil é tão importante para entender essa relação quanto o fato de que o livro é escrito em inglês e editado nos Estados Unidos.

Um exemplo de episódio central para entender essa relação está contido na maneira como o episódio da escrava-cadeira é descrito na narrativa de McKissack. O episódio é importante, pois além de ser episódio conhecido e diversas vezes recontado, destaca a relação que Ginga teria com a escravização. Na mesma situação como emissária a Luanda — só que aqui bem mais jovem do que em outras versões —, Ginga é confrontada com o dilema de submeter-se e sentar-se no chão perante o governador português ou então reagir. Fugindo de versões como a que Agualusa utiliza, Patricia McKissack reinventa a composição dessa cena ao justapô-la a duas outras cenas. Na primeira, Ginga está na corte — por falta de outra palavra melhor — de seu pai, rei da Matamba, e vê um convidado político utilizar um escravo-cadeira, de maneira a afirmar sua não-submissão. A personagem adolescente vê isso, se admira e, então, na outra cena, já em Luanda, combina nos bastidores com uma de suas criadas para que elas operem a mesma manobra. Tal composição evidencia a preocupação da Rainha com o consentimento da escrava, o que retira a carga negativa do seu gesto, tirando também sua responsabilidade em relação a esse mundo de agressão. Isso também tira, a nosso ver, a afirmação de identidade do poder de Ginga, criando um problema; no entanto, o central é que a maneira retratada abrandava tensões existentes em outras versões, tornando-se, desse modo, mais palatável e consistente, referendando a intencionalidade da autora.

A relação dessa Rainha Ginga adolescente com a escravização começa a delimitar-se aí, mas tem seu ápice em um dos episódios finais da narrativa, em uma cena criada especificamente pela autora, uma vez que nenhum outro inventário de narrativas sobre Ginga inclui qualquer outra remotamente parecida com esta: a princesa Ginga é enganada por um de seus conselheiros e se encontra em vias de ser enviada para as Américas em um navio negreiro. A personagem percebe e vivencia, na narrativa, parte do horror que as pessoas escravizadas tiveram que passar,

o que faz com que, após ser salva — pois afinal é um livro infanto-juvenil —, ela tome a posição de ser sumariamente contra a escravização do seu e de todos os outros povos.

Dois fatos interessantes podem vir da análise desse episódio ficcional. Primeiramente, assim como no episódio da escrava-cadeira, essa cena corta qualquer relação causal da Ginga com a escravização dos povos de Angola e arredores, coisa que indubitavelmente aconteceu, uma vez que a Rainha Nzinga histórica, por suas tratativas diplomáticas com portugueses e holandeses, provocou o envio de escravizados às Américas, tanto por meio de ofertas aos portugueses, quanto por meio de sua aliança com os holandeses, sempre pondo à frente de qualquer outro sentido a preservação de seu reino, o que implicava a subjugação de chefes de guerra e de outros reinos africanos que a ela se opunham. O segundo fato relevante é a maneira como se dá a salvação dessa Ginga ficcional aprisionada: no final, seu grande salvador é o padre Cavazzi, representação da cristandade na narrativa.

Por meio desses mecanismos de apagamento, reinvenção e exaltação de episódios de referencial histórico é possível perceber certas tendências de intencionalidade na narrativa criada. Há uma clara aproximação dessa figura histórica com as Américas e com os povos que foram forçados a sair da África para aqui — América do Norte inclusa — serem cativos e, também, uma adequação de elementos que tornem essa personagem menos cheia de complexidades e, portanto, mais fácil de assimilar e se conectar com o leitor.

Há ainda um outro movimento que abranda e, praticamente, escusa o papel da religião católica em toda movimentação histórica que perpassou Angola em seus quase cinco séculos de colonização. McKissack parece buscar, assim, a aproximação desse público estadunidense inserido em uma cultura cristã pelo não questionamento do papel da Igreja, tanto quanto desviou sua atenção das complexidades da personagem.

5.

Os estudos de carácter histórico e literário sobre a heroína nacional angolana, Rainha Nzinga Mbandi, aqui realizados formam um caleidoscópio de representações a seu respeito, característica já bem apontada por Mata (2014), Pantoja (2014), Lugarinho (2016), Maia (2020), Lugarinho e Maia (2021).

As fontes históricas analisadas já apontavam para uma multiplicidade de relatos que invariavelmente se mostram dependentes de contexto histórico e de função, e que acabam por se refletir nas subsequentes narrativas literárias sobre Ginga. A ficcionalização dessa personagem é inescapavelmente restrita ao contexto de produção e recepção dessas narrativas literárias, sendo, portanto, capaz de ser instrumentalizada de acordo com aqueles que entram em contato com esses referenciais históricos.

Se as ditas fontes históricas não fogem a essa instrumentalização, o texto literário infanto-juvenil certamente não o faria. No entanto, contrapor as duas obras literárias deixa clara uma tendência maior na obra de Patricia McKissack: a de se preocupar com o leitor. Essa preocupação é deveras justificável, uma vez que editar um livro para crianças que sugere canibalismo e tráfico de pessoas, ainda que os questionando, parece-nos uma tarefa um pouco espinhosa, na medida em que se considera o contexto histórico e social da produção de McKissack. Mas a representação ali presente nos remete de volta à citação de Lewis do início deste artigo: a problemática de se “dar ao público o que ele quer”; se “as crianças, evidentemente, constituem um público especial, basta descobrir o que elas querem e lhes oferecer exatamente isso, por menos que nos agrade” (2005, p.742). Essa proposição errônea de se fazer literatura para crianças, na concepção de Lewis, parece se fazer presente na obra de Patricia McKissack e afasta alguns dos valores de Ginga, personalidade histórica e também personagem literária, que estão presentes em outras representações.

O texto infanto-juvenil de *Nzingha: warrior queen of Matamba* se distancia da relação complexa com a História, criando uma perspectiva que não necessariamente “é a melhor forma artística de expressar algo que você quer dizer”. As glórias históricas de Nzinga, suas conquistas impressionantes como líder militar e diplomática, sofrem com os movimentos do texto em busca de aceitação e inserção no contexto imediato de seu leitor, deixando de lado partes constituintes de sua importância histórica e literária. Desse modo, certamente, uma criança que se interesse por essa representação adolescente da rainha, quando adulta, ao ler *Agualusa*, não reencontrará o reconhecimento com que se deparara em McKissack. No entanto, reconhecerá que as diferentes estratégias de representação atendiam a contextos diversos, a leitores diversos. Ambas as obras, tanto no aspecto histórico, quanto literário, devem ser percebidas como complementares — porque aprofundam a condição caleidoscópica dos discursos e dos sentidos que se movimentam entre a História e a Literatura.

Referências

AGUALUSA, José Eduardo. **A rainha Ginga e de como os africanos inventaram o mundo**. Rio de Janeiro: Foz, 2015.

BRÁSIO, Antônio (ed.). **Monumenta missionaria africana: África ocidental**. 15 v. Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1952-1958.

CADORNEGA, Antônio de Oliveira de. **História geral das guerras angolanas**. José Delgado (org.), 3 v. (1940-1942). Lisboa: Agência-Geral do Ultramar, 1972.

CAVAZZI DA MONTECUCCOLO, Giovanni Antonio. **Istorica descrizione de' tre' regni Congo, Matamba et Angola**. Bolonha: Giacomo Monti, 1687.

CAVAZZI DA MONTECUCCOLO, Giovanni Antonio. **Missione evangelica nel Regno de Congo**. Modena: Coleção Particular Família Araldi, 1668.

FONSECA, Mariana Bracks. Rainha nzinga mbandi, imbangalas e portugueses: as guerras nos kilombos de Angola no século XVII. **Cad. Pesq. Cdhis**, Uberlândia, v.23, n.2, p, 391-415: 2010. DOI: <<https://doi.org/10.14393/cdhis.v23i2.7657>>. Acesso em 10 abr. 2021.

GAETA, Antonio da. **La meravigliosa conversione alla Santa Fede di Cristo della regina Singa**. Francesco Maria Gioia (org.) Nápoles: Biblioteca Nazionale, Giacinto Passaro, 1669.

HEYWOOD, Linda. **Jinga de Angola: a rainha guerreira da África**. São Paulo: Todavia, 2019.

HOWARD, Moses L. **Nzinga african warrior queen**. Seattle: Jugum Press, 2016.

LEWIS, C.S. **As crônicas de Nárnia**: volume único. Trad. Paulo Mendes de Campos e Silêda Steuernagel. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

LUGARINHO, Mário César; MAIA, Helder Thiago. Uma Rainha em Três Continentes: Gênero e Sexualidade em Torno de Nzinga Mbandi. WIESER, Doris (org.). **Declinações**: identidades nacionais, gênero e sexualidade nas literaturas e culturas africanas de língua portuguesa. Porto: Afrontamento, 2021. (*no prelo*).

LUGARINHO, Mário. A apoteose da Rainha Ginga: gênero e nação em Angola. **Revista Cerrados**, Brasília, v. 25, n. 41, p. 88-96, 2016. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/25388>>. Acesso 15 abr. 2021.

MAIA, Helder Thiago. Entra na roda e ginga: imaginário literário brasileiro sobre a Rainha Ginga. **RAC - Revista Angolana de Ciências**, v. 2, p. 395-419, 2020. Disponível em: <<http://publicacoes.scientia.co.ao/ojs2/index.php/rac/article/view/80>>. Acesso em 15 abr. 2021.

MATA, Inocência. Representações da rainha Njinga/Nzinga na literatura angolana. *In*: MATA, Inocência (Org). **A rainha Nzinga Mbandi**: história, memória e mito. Lisboa: Colibri, 2014.

MCKISSACK, Patricia. **Nzingha**: warrior queen of Matamba. New York: Scholastic Inc., 2000.

NZINGA MBANDI: Queen of Ndongo and Matamba. UNESCO series on Women in African History. Disponível em <<https://en.unesco.org/womeninafrica/njinga-mbandi/biography>>. Acesso em 31 jan. 2021.

PACAVIRA, Manuel Pedro. **Nzinga Mbandi.** Lisboa: Edições 70, 1975.

PANEV, Aleksandar. **Queen Nzinga.** Oxford: Oxford University Press, 2009.

PANTOJA, Selma. Revisitando a Rainha Nzinga: Histórias e mitos das histórias. In: MATA, Inocência (org.). **A rainha Nzinga Mbandi: história, memória e mito.** Lisboa: Colibri, 2014. p. 147-156.



LINGUAGENS LITERÁRIAS D'ÁFRICAS EM DIÁSPORA: VIAGENS e TRAVESSIAS INFANTES

*LITERARY LANGUAGES OF AFRICA IN DIASPORA: CHILDREN'S
TRAVELS AND CROSSINGS*

*LENGUAS LITERARIAS DE LAS ÁFRICAS EN DIÁSPORA: VIAJES Y
TRAVESÍAS INFANTILES*

Maria Anória de Jesus Oliveira¹

Tânia M. de Lima²

RESUMO:

Este texto-viagem resulta de nossos “escrevivenciamentos”, de nossas paragens e de certas indagações em torno das literaturas que trazem à cena o protagonismo negro nas obras editadas em terras de cá, o Brasil, e em territórios de lá, Moçambique. Buscamos, nessas travessias, destacar a relevância das literaturas africanas e afro-brasileira, levando-se em conta a contribuição da autoria negra em algumas produções literárias do mercado editorial brasileiro e moçambicano. Para tanto, partimos da pesquisa bibliográfica através de estudos empreendidos nos respectivos campos de conhecimento. Trata-se, na realidade, de uma viagem-reflexão que traz à cena nossa percepção em face de tais personagens para, a partir deles, nos provocar a redimensionar o lado peralta de uma escrita infante, sílabas miúdas da criança e/ou do jovem que fomos um dia. Este trabalho é uma viagem ao imaginário das coisas indizíveis, capaz de encontrar espanto na (ir) realidade breve e aberta às coisas do mundo.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura infanto-juvenil, Moçambique, diáspora.

ABSTRACT:

This travel-text results from our experiences, from our stops and from certain inquiries about the literatures that bring to the scene the protagonism of black authors in the works published in the lands of here, Brazil, and in the territories of there, Mozambique. In these crossings, we seek to highlight the relevance of African and Afro-Brazilian literatures, considering the contribution of black authorship in some literary productions from the Brazilian and Mozambican publishing markets. For this, we started from a bibliographic research through studies undertaken in the respective fields of knowledge. It is, in reality, a reflection-trip that brings to the scene our perception in the face of such characters to, from them, provoke us to resize the playful side of an infant writing, small syllables of the child and / or the young person who we were one day. This work is a trip to the imaginary of unspeakable things, capable of finding awe in the brief and open to the things of the world (un)reality.

KEYWORDS: Children's and youth literature, Mozambique, diaspora.

1 Docente da UNEB/Pós-Crítica. E-mail: anoria.oliveira@hotmail.com

2 Docente da UFRN/ProfArtes UDESC. E-mail: tanielimapoesia@yahoo.com.br



RESUMEN:

Este texto-viaje resulta de nuestros registros, de nuestras paradas y de ciertas indagaciones sobre las literaturas que traen a escena el protagonismo de las/los autoras/es negras/os en las obras publicadas en las tierras de aquí, Brasil, y en territorios de allá, Mozambique. En estos cruces, buscamos resaltar la relevancia de las literaturas africanas y afrobrasileñas, considerando la contribución de la autoría negra en algunas producciones literarias del mercado editorial brasileño y mozambiqueño. Para ello, partimos de la investigación bibliográfica a través de estudios realizados en los respectivos campos de conocimiento. Se trata, en realidad, de un viaje de reflexión que trae a escena nuestra percepción ante dichos personajes para, a partir de ellos, hacernos redimensionar el lado juguetón de una escritura infantil, pequeñas sílabas del niño y / o del joven que fuimos un día. Esta obra es un viaje al imaginario de las cosas indecibles, capaz de encontrar asombro en la (i)realidad breve y abierta a las cosas del mundo.

PALABRAS CLAVE: *Literatura infantil y juvenil, Mozambique, diáspora.*

Talvez porque na vida é como uma viagem e o mundo, afinal, é preciso inventá-lo, caso contrário é igual por toda a parte... talvez porque há viajantes que nos revelam mais sobre certas paragens do que todas as viagens que porventura lá tenhamos feito...[...] (CARVALHO, 2008, p. 121-122)³

Áfricas, Atlas, Viagens

As ideias, em forma de “pensamentos”, são tessituras que comungam reflexões que se entrelaçam a partir de leituras-viagens, em face do desejo de nos reaproximarmos das terras ancestrais africanas. Essa viagem ao território ancestral africano é como bússola de percepções, canoagem à procura de algum registro de antepassados, quando muitos dos nossos, a despeito das resistências, foram sequestrados, torturados, dizimados e deles crescemos apartados, como é possível imaginar através da voz de um ancião no documentário intitulado *Atlântico Negro: na rota dos Orixás*⁴. Em terras ancestrais, delas e deles todos, descendemos. Somos, assim, filhos e filhas das Áfricas.

Na travessia da memória, de quais países do continente africano partiram as vozes da oralidade, antes de darem a volta ao redor das árvores do esquecimento e sobreviverem aos tumbeiros, enquanto *malungos*⁵ da diáspora?

3 Texto publicado em 2008 (cf. Referências), lido em 2001 em Póvoa do Varzim e lido, também, no 53 ° Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, em dezembro de 2020 .

4 O documentário se encontra disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=V1OqdhQItrI> Acesso 02/04/2021.

5 Veja-se o texto “Das alianças entre malungos, de Gorée a Salvador, resistimos”, da socióloga Vima Reis (2005, p. 105 a 118).

O que nós, filhas e filhos das Áfricas, apreendemos? O que nos foi repassado e o que necessitamos aprender em nossas lutas históricas, ou mesmo através da produção do conhecimento, quando ressignificamos certas visões acerca dos espaços sociais africanos que seguem preteridos no Brasil? Afinal, não podemos ignorar as palavras da pesquisadora Rosilda Alves Bezerra⁶ e Carlos Negreiro (2020, p. 163) quando advertem: “O discurso é também um dispositivo de dominação, é ele que legitima a situação do ‘outro’ naquilo que nomeia.” Se olharmos atentamente, o discurso-dominação representa o que prevaleceu na produção do conhecimento, nas imagens ilustradas e nas narrativas enredadas, publicadas na Europa, nas Américas e no Brasil, retroalimentando o racismo epistêmico (LIMA & SILVA, 2018).

A mudança de conjectura no território brasileiro somente ocorreu a partir da alteração da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDBEN) (BRASIL, 1996) que, em sintonia com a Lei Federal 10.639/03 (BRASIL, 2003), como enfocaremos mais adiante, abriu caminhos para a inclusão da história e das culturas afro-brasileiras e africanas na educação básica. Desde então, podemos dizer que outras Áfricas começam a ganhar certa visibilidade e a demarcar presença nos livros.

De tais conquistas, as Áfricas tornam-se objeto de consumo no mercado editorial e surge a necessidade de investirmos em obras que não as restrinjam a visões estereotipadas; assim, ganham mais impacto em nossas pesquisas. Um recorte desses estudos é o que partilhamos na presente explanação. No escopo delimitado, destacamos alguns livros editados em Moçambique e no Brasil. De Moçambique selecionamos: 1) *O menino Octávio*, de Calisto Atanásio e Neves (2003) e 2) *Os gêmeos e os raptos de crianças*, de Machado da Graça (2007). Das obras brasileiras, escolhemos as seguintes narrativas: 3) *Entremeio sem babado*, de Patrícias Santana (2007); 4) *O espelho dourado*, de Heloisa Pires Lima (2003). Vale destacar o valor dessas duas últimas obras brasileiras infanto-juvenis, por fazerem menção a espaços sociais africanos.

O que objetivamos é identificar em que sentido certos elos comparados emergem nas narrativas da África e do Brasil; partirmos de uma visão infante de que as Áfricas despertam um sonho nas matérias orais dos contadores. Entendemos, portanto, que é necessário mudar o ponto de observação, ao considerarmos o mundo sob uma ótica capaz de costurar o encanto nas coisas fugidias do cotidiano.

6 A quem dedicamos este texto, uma publicação que contaria com a sua parceria no processo de (re) estruturação e expansão das nossas reflexões. Mas, infelizmente, a Estrela partiu para o Orum, ao ter os frágeis fios da vida abreviados pelo Covid-19. Uma perda inexprimível para todas (os) nós que tivemos a alegria de, em sua sensível, delicada e competente companhia, aprender e partilhar conhecimentos, emoção e muitas alegrias. De sua viagem, profundo vazio. De suas travessias, poesias inesquecíveis. Profª. Dra. Rosilda Alves Bezerra (UEPB), nossas breves palavras jamais conseguirão exprimir sua arte de viver, amar e se deixar ficar. Também dedicamos este texto, à sua sobrinha, Gabriela, que, poucos dias após, teve a vida abreviada e seguiu aos braços da tia-mãe, Rosilda. Esta nossa singela homenagem se estende às demais pessoas que tiveram a vida ceifada pelas correntes asfixiantes da necropolítica instalada no cenário social brasileiro e em outras partes do mundo: *Kabiessliê!*

Alguns espaços⁷ sociais africanos são apreendidos por linguagens literárias e por diversas artes visuais, musicais etc. Os estudos africanos foram (e continuam) sendo preteridos em nossas instituições educacionais, como explicitam estudiosos da área em pesquisas antigas, a exemplo de uma criteriosa publicação, a saber: *Atas do I Seminário das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa* (SECCO, 1996), evento realizado na Universidade Federal do Rio de Janeiro em 1994, que envolveu uma plêiade de pesquisadoras (es) da área que discutiram assuntos pertinentes aos estudos africanos nas Universidades brasileiras.



Figura 1: *Atas do I Seminário das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*
(Fonte: foto tirada pelas autoras deste artigo)

Do ‘Atlas’ às Áfricas na posterioridade, as lutas se acirram, a despeito das conquistas legais e de seu marco em curso, a Lei Federal 10.639/03 (BRASIL, 2003) e, por consequência, a alteração da nossa LDBEN 9.394/96 (BRASIL, 1996), um assunto muito familiar para quem tem se dedicado à sua implementação no chão das escolas, nas salas de aulas. Adentrar as trilhas dessa história nos levaria a outras viagens, as quais muito nos distanciariam das travessias desenhadas para essa explanação.⁸ Como nossos propósitos visam às literaturas destinadas às crianças e aos jovens, através dessas produções, buscaremos identificar possíveis aproximações e/ou diferenças entre as obras delimitadas.

Do roteiro traçado, em um primeiro momento, destacamos a relevância dessas literaturas, não só para os destinatários, como também por reconhecermos que incluem obras importantes para leitores adultos. Em outras palavras, não se trata de uma literatura que estaria aquém às demais obras, como evidenciamos em outros estudos na área (OLIVEIRA, 2010).

⁷ Espaço, aqui, é entendido sob o viés de Osman Lins (1976), ou seja, “o **espaço**, no romance, tem sido ... tudo que, intencionalmente disposto, enquadra tudo, inclusive, a personagem”.

⁸ Dentre vastas publicações dentro desse recorte, das mais recentes, indicamos a leitura dos textos constantes das seguintes publicações: v. 10, n. 19 (2018): A Lei 10.639/2003 em diálogo com as Literaturas Africanas (Revista *Mulemba*), disponível em: https://revistas.ufrj.br/index_php/mulemba/issue/archive Acesso em 22/02/2021.

Também indicamos outra produção mais abrangente, que não se circunscreve ao campo das literaturas. Contudo, apresenta importantes orientações e reflexões referentes à educação para as relações étnico-raciais, um livro da extinta SECAD: *Orientações e Ações para a Educação das Relações Étnico-Raciais*, disponível em: http://portal.mec.gov.br/dmdocuments/orientacoes_etnicoraciais.pdf Acesso em 12/03/2021.

Assim como diversos escritores angolanos que abrem trilhas do nosso caminhar, nos inspiramos e, nessa linha sensível e indagativa, nos propusemos a socializar um pouco das nossas aprendizagens em uma área ainda bastante esquecida das pesquisas acadêmicas, mas, para nós, em especial, experimentos importantes ao alcance de novas aprendizagens. Entre pesquisas preteridas e pesquisas preferidas, optamos pelo campo literário de uma efetiva inclusão social, por uma investigação cultural com posicionamentos e questionamentos, levando em conta que vivemos em um país, cuja insistência em mirar as lentes de contato em fontes eurocêntricas é notória, em detrimento da valorização de linguagens advindas literariamente das margens, a exemplo das literaturas africanas e negras/afro-brasileiras.

Nessa travessia pelas literaturas africanas e afro-brasileiras, o esforço é de uma reflexão mais sensível e menos objetiva nos diversos campos do saber, uma crítica que se propõe a dar outro sentido ao que está enraizado no tecido da linguagem teórica. Por esse percurso, acolhe-se o tom da bravura e da delicadeza, recolhem-se as palavras pelo que há nelas de diversidade. Para seguir a cartografia da diáspora África-América-Europa, como bem descreve Mia Couto (2009, p. 184): “A viagem obriga-nos a sermos outros, a descentrarmos-nos, a deslocarmos-nos para fora de nós.”

O ‘deslocarmos-nos para fora de nós’ é uma das benéficas da arte literária, quando observamos, na crítica literária de um Antonio Cândido, o direito à literatura. Contudo, ao fazermos coro à voz do renomado crítico, propomos também viagens não só aos textos canônicos, basilares em nossos currículos, como também pleiteamos outros itinerários às Áfricas em diásporas, atlânticos livres, direito à Educação, pois, se não pensarmos em tais direitos, não teremos como reivindicar uma efetiva consciência crítica, política e histórica.

O direito à consciência histórica está na vivência e na leitura das mais diversas árvores do conhecimento. O direito à consciência crítica e política está no desvelamento do passado como Estado opressor que, em nome do capital e da política da morte, matou, torturou, explorou, dizimou todos aqueles que lutaram pelo direito de ser diferentes. Nessa “em-cruz-ilhada” teórica, reconfigura-se no presente, a partir do ‘biopoder’, da ‘necropolítica’, do ‘epistemicídio’⁹ que, nas palavras de estudiosos da atualidade, se desdobram no ‘racismo epistêmico’, o genocídio das massas, até chegarmos à destruição de conhecimentos produzidos pelos grupos sociais marginalizados historicamente. Vivemos tempos de abismo e absurdidade, quando a maldade se apresenta na teia do capitalismo, em meio a um vírus tão pandemônico, que só podemos compará-lo a campos de concentração a céu aberto, dentro de ônibus e metrô.

⁹ Sobre os termos aqui pautados e já muito discutidos, nos apoiamos em Boaventura Souza Santos (2010) e Achille Mbembe (2018).

Literatura Infanto-juvenil no Brasil: as Margens e Negras Personagens

Da exposição mais ampla em torno do contexto social no qual nos encontramos, passamos a focalizar o campo da literatura destinada às crianças e aos jovens a partir de então. Na sequência, as relações étnico-raciais no mundo ocidental, o impacto dessas relações em nossas produções.

A literatura infanto-juvenil é um campo complexo que perpassa as mais diversas áreas do conhecimento (Educação, Literatura, Cinema, Psicanálise, grafites em murais, por exemplo), sendo a sua origem atrelada à pedagogia, principalmente e, só nos últimos anos, começamos a contar com pesquisas procedentes do campo da literatura, que vêm privilegiando a tessitura textual, como é bem reconhecida por Regina Zilberman e Ligia Cademartori Magalhães (1982). Trata-se, no entanto, de uma área ainda marginalizada e, para alguns, considera como subliteratura. Carecemos, por isso mesmo, de mais estudos centrados em um tipo de linguagem rica e polissêmica, sinalizada através do mundo imagético, partilha do poético e das ilustrações (HUNT, 2010).

Embora oriunda das camadas populares, a consolidação e difusão mercadológica tem como marco os contos de fada, sendo que, em tais contos, as personagens negras praticamente inexistem e, quando delineadas, simbolizam as forças do mal. A cristalização desse viés preponderante, sabemos, trouxe prejuízos imensuráveis ao nosso imaginário social e, nos dias atuais, estamos, ainda, com o desafio de viabilizar outros olhares que atendam à diversidade étnico-racial, sem reduzi-la meramente ao viés eurocêntrico.

A literatura infantil e/ou juvenil, como produção livresca, no mundo ocidental, remonta ao final do século XVII (França), com Charles Perrault, sendo sua difusão maior a partir das obras compiladas das tradições populares no século XIX, na Alemanha, pelos famosos irmãos Grimm (Jacob Ludwig e Wilhelm), sob o viés das camadas burguesas, com a finalidade educativa dos filhos das classes favorecidas economicamente. Dentre os sete volumes da coleção dos aludidos irmãos, encontramos apenas dois contos contendo personagens negras. São elas: *‘A noiva branca e a noiva preta’* e *‘As três princesas pretas’*¹⁰, as quais simbolizam as forças do mal, diferentemente das protagonistas brancas, que desempenharam um papel principal, representando as forças do bem nos respectivos contos e nas demais obras dos referidos irmãos Jacob e Wilhelm.

A literatura destinada aos adultos, às crianças, aos jovens, vem demarcando um ‘lugar’ inferiorizado, face ao segmento negro, salvo raras exceções, por reiterar preconceitos e

10 Grimm (vol 4, s/d).

estereótipos étnico-raciais. Diante dessa percepção, David Brookshaw (1983, p. 13) assevera que: “O modo como o branco vê o negro, portanto, foi moldado desde a infância pelas histórias em que a negritude era associada ao mal e os que faziam mal eram negros.” O reverso desse prisma vem se alterando aos poucos e, na atualidade, podemos encontrar livros menos susceptíveis ao racismo no mercado livresco, muito embora sejam desconhecidos de boa parte das educadoras.

Em sintonia com a complexidade que envolve as relações étnico-raciais¹¹, a promulgação de uma Lei Federal que prima pela valorização e ressignificação da história e cultura afro-brasileira em todas as áreas, incluindo e destacando entre essas, o campo da literatura, é de extrema relevância social o redimensionamento do olhar da crítica literária em relação a tais produções.

As personagens negras, na trajetória histórica da literatura destinada às crianças e jovens, são recentes, em papéis principais, o que vem acontecendo mais a partir dos anos 1990. A questão crucial é que, durante longo tempo de nossa produção, os leitores contaram com personagens meramente brancos, seja como protagonistas, seja como antagonistas. Nos contos de fada, as personagens são brancas e expressam o universo das camadas socioeconômicas altas, como evidencia Sônia Salomão Khéde (1990) e Fany Abramovich (1990). As histórias apresentam o universo de reis, rainhas, príncipes, princesas, fadas-madrinhas e bruxas, as vilãs, em uma sociedade estratificada.

As nossas produções literárias, por muito tempo, se restringiram à reedição de tais contos no século XIX, início do século XX, mas, com o advento da produção de Monteiro Lobato, o marco, segundo Nelly Novaes Coelho (1993), que subdivide nossa literatura infanto-juvenil com base no *antes* e no *após* Lobato, tal contexto se alterou. Então, embora reconhecendo a importância da obra de Lobato, o seu papel de difusor da leitura literária em nosso país, não podemos esquecer que, em sua produção, muito se reforça a discriminação racial através das personagens (OLIVEIRA, 2003).

Não obstante, na década de 1990, após longos processos de denúncias e proposições dos movimentos negros e demais aliados, abrem-se novas perspectivas, pelo menos oficialmente. Um exemplo disso é o fato de o governo brasileiro reconhecer a persistência do racismo no país. Para Rosemberg (2008, p 79), tal fato decorre da influência das pesquisas acadêmicas realizadas a partir de 1950, resultando em impactos também internacionais após Durban (2002), quando o Brasil selou acordos e compromissos com vistas a implementar ações plausíveis no enfrentamento do racismo, em suas multifacetadas formas estruturantes, nas relações sociais brasileiras.

11 Entendam-se as relações entre negros e brancos, ou quem assim se reconhecer, conforme explica Nilma Lino Gomes (2005)

A despeito da tendência de se reiterar preconceitos étnico-raciais através das personagens, a produção literária destinada às crianças, assim como as demais artes, não ficou parada no tempo, alterando-se a partir das mudanças socioculturais e políticas. Uma dessas mudanças resulta da alteração da LDB 934/96 (BRASIL, 1996), pela Lei 10.639/03 (BRASIL, 2003), a qual resultou em mais produções contendo personagens negras no mercado livresco. Diante dessa medida, os referidos seres ficcionais ascenderam a papéis principais, também, de protagonistas, conforme evidenciado nas pesquisas acadêmicas de Venâncio (2009), Oliveira (2010) e no artigo de Jovino (2006).

Contornos d'Áfricas em Travessias

Em sintonia com o pensar de **Tânia Padilha** (2009), entendemos ser esse um dos nossos desafios: contribuir para a 'reversão da opacidade', dos estereótipos negativos que distorceram os contornos das histórias projetadas nos espelhos narcísicos eurocêtricos. Por essas vias, será possível recompor as voltas às árvores do esquecimento na esfera do saber e do poder. Seguiremos, nessa dimensão, as trilhas dos *adinkras sankofa* (NASCIMENTO, 2019), no que diz respeito à ação de voltar e apanhar o que é nosso.

De volta às origens, das viagens a Moçambique e a algumas das produções literárias, nas quais identificamos distintas Áfricas, que vêm descritas nas páginas dos livros editados no período pós-independência, o que segue é apenas um pequeno recorte do resultado obtido. Quanto à contextualização histórica e à articulação teórica, essas poderão ser encontradas por meio das devidas articulações com outras fontes a serem mencionadas no decorrer das nossas travessias. Atravessaremos, a seguir, a contextualização mais geral em termos dessas produções. Depois, abordaremos os diálogos entre as Áfricas e a diáspora.

Das produções moçambicanas destinadas às crianças e aos jovens, foram constatados, anteriormente à mudança, avanços e recuos em se tratando de publicações na área, de modo que computamos: 1) em 1979 = 4 livros; 2) em 1980 = 16 livros; 3) em 1981 = 10 livros; 4) de 1987 a 1990, houve um declínio por causa da guerra. Assim sendo, só a partir de 1990, pode-se compreender que se iniciou o 'renascimento da literatura infantil', devido às 'novas iniciativas' na área (OLIVEIRA, 2009).

O 'renascimento' da literatura infanto-juvenil moçambicana acontece, de fato, no período da pós-independência, a partir de 1990, sob a tutela de importantes órgãos locais e apoiado por renomadas instituições internacionais. A despeito disso, as escassas obras não circulam no mercado editorial, em decorrência da falta de maiores investimentos "por parte dos órgãos públicos e privados, da região" (OLIVEIRA, 2010, p. 169-170).



Figuras 2 e 3: registro imagético de capas coloridas de livros infanto-juvenis, a partir do acervo da Associação Progresso (Fonte: fotos tiradas pelas autoras em Maputo, em 2009)

Em decorrência de tudo isso, deparamo-nos com o que denominamos de mosaico literário, do qual emergem protagonistas negros em espaços sociais distintos nas províncias do país, sejam situados na zona rural, sejam na zona urbana. Quando estivemos em Moçambique, realizamos o registro imagético de capas coloridas de livros infanto-juvenis, a partir do acervo da Associação Progresso (figuras 2 e 3).

Para nós, brasileiras(os), acostumadas(os) aos protagonismos brancos nas páginas de livros publicados no Brasil, a tendência é ocorrer uma espécie de estranhamento diante da inversão de óticas. Para nós, afro-brasileiras(os), e para os escritores africanos em geral, a sensação de encantamento coaduna-se com as palavras de Alberto da Barca, quando nos diz:

Se, por um lado, no caso do Brasil, ainda se está à procura de um espaço para as personagens negras na vasta literatura infanto-juvenil, nosso contexto é outro, estamos à procura de um espaço para a literatura infantil como forma de expressão literária [...].¹²

Concordamos com o autor que foi, inclusive, um dos pioneiros na área, ao lado de Angelina Neves, como podemos constatar em estudos precedentes (OLIVEIRA, 2010; 2014), visto que suas obras, à época, eram dirigidas a um público a quem se desejava ensinar, informar, educar, instruir. Em tal conjuntura, grande parte dessa literatura outrora pesquisada, reiteramos, se aproximava de um viés 'adultocêntrico', se entendida à luz de Zilberman (1982), o que não quer dizer que seguem a mesma tendência atualmente.

¹² Alberto da Barca é um dos fundadores da Literatura Infantil moçambicana, nos anos 1980. A citação foi retirada de sua fala durante um evento realizado na Associação de Escritores Moçambicanos (AEMO), no dia 07/08/2009, intitulado: *Literatura infanto-juvenil brasileira e moçambicana contemporânea: problemas e perspectivas*. Nesse evento, versaram sobre sua produção os seguintes escritores: Angelina Neves, Rogério Manjate, Mário Lemos e o referido escritor Alberto da Barca.

Em relação à arte de tecer “outras estórias a partir da oratura africana”, a pesquisadora Carmen Lucia Tindó Secco (2007, p. 9) constata que:

Fabular, contar casos, reinventar *missossos* e outras estórias da oratura africana, recriar tradições por intermédio de modernas estórias está na alma de diversos escritores angolanos e moçambicanos que, principalmente depois da independência, começam a publicar textos dirigidos a crianças e jovens.

Carmen Secco (*op. cit.*) destacou, também, a carência de estudos na área, em nosso país, o que endossamos, pois, embora enumerando uma tese de doutorado na área em questão (OLIVEIRA, 2010), esta resultou de pesquisas empreendidas há quase doze anos, se levarmos em conta o transcorrer do tempo, de 2009 aos dias atuais (2021). Se repensarmos o passado para entendermos o presente, reconheceremos o mínimo que o Brasil tem investido nessas produções científicas, levando em conta que os ‘contos tradicionais africanos’ e os ‘textos da literatura infanto-juvenil de Angola e Moçambique, até agora’, têm sido “pouco estudados nos meios acadêmicos literários brasileiros” (SECCO, 2007, p. 9).

Por outro lado, quando se observam as temáticas recorrentes nas produções estudadas anteriormente, publicadas em Moçambique entre 2003 e 2007, identificamos: personagens/protagonistas em contextos de conflitos sociais, a exemplo da guerra, da SIDA, na condição de órfãos, mas acolhidos no mundo adulto e inseridos em novos enlances e núcleos familiares. Prevaleram, ainda, contos tradicionais, lendas, fábulas, recorrendo-se aos recursos “fantásticos” e maravilhosos (TODOROV, 1992).¹³ Nessa linha, a humanização de seres inanimados em alguns textos¹⁴, desvelando-se carências, desejos, receios, angústias e anseios das personagens. Um exemplo, o conto *O menino Otávio*, da autoria de Calisto Atanásio, adaptação de Angelina Neves e Hermenegildo Ciriaco (2003), publicado na coletânea *Contos de Niassa II*, uma das obras premiadas no concurso promovido pela Associação Progresso, em 2002, em que a voz condutora da narrativa é testemunha da tragédia anunciada: “Octávio só conheceu os avós através das histórias que a mãe contava. Eles tinham morrido, porque a guerra passou na sua aldeia, que foi incendiada e destruída” (ATANÁSIO; NEVES; CIRIACO, 2003, p. 7).

A guerra, entre perspectivas absurdas e abismais, é tema central da narrativa. A partir dos destroços da guerra se observa o universo caótico da personagem. Em outras palavras, a obra traz à cena uma criança que vivencia perdas bruscas, registro de orfandade, mas que, ao longo da narrativa, tenta reconstruir a própria vida. E a guerra, sabemos, é um tema recorrente que trespassou diversas obras literárias moçambicanas destinadas, também, ao público adulto e representa uma espécie de marco principal da literatura angolana.¹⁵ Na aludida narrativa moçambicana, de acordo com o

13 Referimo-nos ao encantado mundo em que a fantasia e a realidade se fundem dinamicamente (TODOROV, 1992).

14 Essa é uma herança dos contos tradicionais, das lendas que permeiam os textos contemporâneos. Alguns destes são de autoria de Angelina Neves, Alberto da Barca e Rogério Manjate.

15 Oliveira (2016). Em *Ngunga*, de Pepetela (1973), uma das obras pioneiras angolanas, esse é o contexto social do protagonista.

nosso recorte, há uma crítica corrosiva à guerra, que não deixa de simbolizar a ‘força opositora’¹⁶ que altera a trajetória da personagem, seus embates, tristeza e resiliência na arte de se reestruturar.

Em suma, como se pode observar até aqui, há, sobretudo, um registro das problematizações sociais denunciadas pelas produções literárias moçambicanas no pós-independência. Em se tratando de um tema importante para se entender a literatura infanto-juvenil, em específico, a pesquisadora Aline Van Der Schmidt (2013) afirma que: “No caso dos países africanos de língua portuguesa, a guerra, em diferentes graus, fará parte da vida das pessoas, e isso se refletirá na literatura, de maneira mais ou menos marcante, inclusive na destinada às crianças” (SCHMIDT, 2013, p. 50).

Em tempos equidistantes, nos idos de 2009, os escritores de literatura infanto-juvenil moçambicanos se reuniram em uma roda de conversa (OLIVEIRA, 2010), dentre os quais se encontravam Angelina Neves, Alberto da Barca, Rogério Manjate e Mário Lemos. Na referida conversa, buscava-se entender a contextualização acerca do racismo no Brasil e o seu impacto nas produções literárias (OLIVEIRA, 2010).¹⁷ Saltou aos nossos olhos a surpresa dos escritores diante das diferenças entre a conjuntura social deles e a nossa a esse respeito, visto que nas obras editadas em Moçambique as personagens são, massivamente, negras. Segundo Alberto Barca, o que lhes faltam, na realidade, é espaço para a literatura infanto-juvenil como arte e não personagens-protagonistas negras nas obras literárias. Em contraponto, o escritor constatou que, no Brasil, o que falta é o investimento em personagens negras destituídas de visões negativas e inferiorizadas.

De 2010 aos dias atuais, infelizmente, os investimentos no objeto livro literário e sua difusão em Moçambique, conforme foi evidenciado em uma entrevista recente concedida à pesquisadora Eliane Debus (2018, p. 189), reitera-se que “a literatura para crianças e jovens quase sempre foi marginalizada, sempre foi uma manifestação isolada, limitada, à parte.”¹⁸

A escritora Angelina Neves, por sua vez, em uma entrevista que nos concedeu em Moçambique, há alguns anos, registra: “O que é realmente necessário é haver muitos livros de todos os gêneros, em todos os locais de aprendizagem para que cada um possa escolher e encontrar o que mais lhe agrada.” (OLIVEIRA, 2010).

No que se refere às constatações anteriores de Alberto da Barca, observamos que as obras moçambicanas **não abrangem** questões voltadas para as relações étnico-raciais, visto

16 Veja-se Vladimir Propp (1984). As categorias analíticas desse teórico russo se encontram mais aprofundadas em Áfricas e diásporas na literatura infanto-juvenil no Brasil e em Moçambique (OLIVEIRA, 2014).

17 Oliveira (2010).

18 “Entrevista com Pedro Pereira Lopes”, por Eliane Debus (2018, p. 188), na Revista *Mulemba*, | Volume 10 | Número 18 | p.185-189 | Rio de Janeiro: UFRJ, jan.-jun. 2018 (p. 188), disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba/issue/download/1026/721> Acesso em: 05/01/ 2021.

não serem a tônica central das narrativas. A linguagem verbal não ressalta os traços diacríticos das personagens, exaltando-se a beleza dos cabelos, a cor da tez, enfim, os fenótipos negros. Mesmo assim, as narrativas não deixam de ilustrar tais traços.

Para Coello (2018, p. 21), cujos estudos focalizam as produções angolanas destinadas às crianças e aos jovens, tanto aquelas como as obras moçambicanas na fase da pós-independência, nos fazem viajar aos legados socioculturais ancestrais, às cosmovisões dos ‘antepassados’, suas “tradições, lendas, costumes, personagens, mitos” (COELLO, 2018, p. 9) e, incluiríamos, no recorte das moçambicanas, a zona urbana e as personagens que transitam entre ambos os espaços sociais, a exemplo dos protagonistas Isa e Zé, das séries do jornalista e escritor Machado da Graça, citado por Oliveira (2010, p. 236)¹⁹:

Em cada série do livro, Isa aparece com penteados variados. É ilustrada com birotos enfeitados (*Os gémeos e os traficantes*), com tranças tipo nagô (*Os gémeos e os ladrões de tesouro*), com um penteado tipo *black power* (*Os gémeos e os ladrões de gado*), com tranças raiz (*Os gémeos e a feiticeira*), com os cabelos soltos, trançados, enfeitados com miçangas nas pontas (*Os gémeos e os caçadores furtivos*). Compreendemos, com isso, que a coleção *Os gémeos*, através da protagonista Isa, expressa a riqueza dos diversos e belos penteados utilizados no cotidiano de grande parte das crianças e jovens moçambicanas. (OLIVEIRA, 2010, p. 236).

Em *Os gémeos e os raptos de crianças*, logo na capa, a protagonista está com os cabelos presos em forma de popa, atrás, e assim permanece em toda a trama. Também, todas as personagens ilustradas na narrativa, o que é comum na produção literária moçambicana, ou seja, o pertencimento étnico-racial das personagens é identificado através da ilustração.



Figura 4: Ilustração da capa da obra *Os gémeos e os raptos de crianças*

(Fonte: foto tirada pelas autoras deste artigo)

¹⁹ Um dos importantes investidores nessa área que, infelizmente, já não está nesse plano existencial. Sobre as obras do autor, vejam-se: Oliveira (2010).

Nessa obra, por exemplo, se enfatizam os ‘caracteres’²⁰ comportamentais das personagens, ou seja, os traços diacríticos dos protagonistas não são evidenciados na linguagem verbal e sim através das ilustrações. Inclusive, todas as personagens, sejam as principais ou secundárias, delineadas individualmente ou em grupos, têm traços negros realçados por meio da tez, cabelos e demais aspectos físicos. As obras fazem jus à grande parcela da população do país que é massivamente constituída pelo segmento representado nas narrativas, o qual chega ao patamar dos 99% (noventa e nove por cento), com base no censo de 2007.²¹

Em outras mais recentes obras moçambicanas, detivemo-nos nas produções literárias de Calane da Silva, Cassamo Mussagy Moiane, Chozede Verly Avelino A. Catepe, Angelina Neves, Lourenço do Rosário, Machado da Graça, Marcelo Panguana, Pedro Miambo, Mário Martins, Mia Couto, Onestaldo Gonçalves, Rogério Manjate, Sérgio Viega, Tatiana Pinto e Ungulani Ba Ka Khosa (OLIVEIRA, 2010).²²

De modo geral, perpassa as obras, salvo algumas diferenças, a valorização das tradições culturais das províncias, a inserção das crianças integradas ao mundo adulto, os ensinamentos, os valores morais das personagens. “Valores esses muito recorrentes na produção infantil/juvenil não só moçambicana como também angolana [...] A literatura, sob essa ótica, cumpre a finalidade educativa, ‘adultocêntrica’, em detrimento da cosmovisão dos destinatários” (OLIVEIRA, 2015).²³

Diálogos e Diferenças: Protagonistas Negros Importam

Rosilda Alves Bezerra e Carlos Alberto de Negreiro, assertivamente, pontuaram que: “Raramente se observa em algum livro didático a África como o berço da humanidade, com a imagem positiva de um continente onde as mais significantes civilizações se desenvolveram, como é o caso da civilização egípcia, por exemplo” (BEZERRA & NEGREIRO, 2020, p 184).

20 Ou seja, traços característicos, pensados a partir da releitura de Vladimir Propp (1984), conforme desenvolvemos e aprofundamos em estudos precedentes (OLIVEIRA, 2015).

21 Fonte: http://www.ine.gov.mz/censos_dir/recenseamento_geral/estudos_analise/nacionalidades
Acesso 10 de janeiro de 2021.

22 Dentre os estudos precedentes, as variadas narrativas moçambicanas que delimitamos para fins de análise foram: 1) *O menino Octávio*, de Calisto Atanásio e Neves (2003); 2) *O cachorro perdido*, de Tellé Aguiar (2003); 3) *O feio e zangado HIV: a história de um vírus*, autoria de alunos de 13 a 15 anos (2006); 4) *Os gêmeos e os raptos de crianças*, de Machado da Graça (2007); 5) *Mbila e o coelho: uma história para todas as idades*, de Rogério Manjate (2007). Veja-se: Oliveira (2010).

23 Texto no prelo (OLIVEIRA, 2021): um pequeno resultado da pesquisa de pós-doutorado na área na UFMG (OLIVEIRA, 2015).

Esse ‘raramente’ se aplica às produções atuais editadas no Brasil. Contudo, após a sanção da Lei Federal 10.639/03 (BRASIL, 2003), que traz como marco central as políticas de inclusão social e econômica, além da ampliação da produção livresca das literaturas africanas e afro-brasileira, além das poucas editoras ‘étnicas’ existentes no Brasil, como as denomina a pesquisadora Daniela G. Nascimento (2019), em alusão à Mazza Edições e à Nadyala, dentre outras. Se observamos, atentamente, na atualidade, podemos perceber que o cenário mudou muito, a despeito dos retrocessos recentes, como aponta a referida pesquisadora em sua tese de doutorado.

Do impacto no mercado editorial, mais publicações e, nestas, outros protagonistas negros em papéis sociais diversos e não mais restritos aos estereótipos recorrentes (OLIVEIRA, 2003; 2010; SOUZA, 2005; JOVINO, 2006). Com isso, os legados das Áfricas advindos com a diáspora negra ganham, no Brasil, novos contornos, fazendo emergir memórias de princesas e reinos africanos, riquezas, faturas e lutas. A esses se mesclam mitos afro-brasileiros, arquétipos locais, florestas e, também, a alusão à cor da tez, aos cabelos crespos, aos nomes e a outras características.

Nós, leitores, nesses contornos, viajamos aos universos de “ [...] uma princesa do reino medieval de Gana,” *Nyame (O espelho dourado)*²⁴ que, guiada pelos ancestrais e seu amado, o destemido “guerreiro achanti mais valente de todo o oeste africano,” venceu “os kabakas, mercenários estrangeiros”, após árduas lutas. Para superar e vencer os mercenários, a ‘pele negra’ do amado guerreiro reluzia, e todos os perigos lançados em sua direção batiam e voltavam. Nada o atingia.

Guiado pelos ancestrais, “determinado em seus propósitos, apesar dos receios, o guerreiro deixou-se guiar pelos ensinamentos de seu ‘povo’ e pelas batidas do coração de sua amada” (LIMA, 2003). Esta, por sua vez, não ficou inerte à espera de ser salva; ao contrário, a protagonista rasurou as perspectivas dos contos de fadas. Ela agiu, se comunicou, se arriscou e, assim, favoreceu a vitória na luta contra os mercenários. Ou seja, as Áfricas representadas e ilustradas nessa narrativa possibilitam aos leitores outras viagens e contornos. É o que ocorre em *O espelho dourado*, de Heloísa Pires Lima (2003), por exemplo.

Outra África, que não aquela estigmatizada, é ilustrada nas páginas do livro *Entremeio sem babado* e se expressa nas palavras da protagonista Kizzy que busca compreender o seu nome. Nesse processo de identificação, há uma aceitação de sua origem, pois Kizzy:

descobriu que seu nome tinha um significado bonito: “aquela que fica, que não vai embora”. E também que esse nome era de origem africana, mesma origem de toda a sua família (SANTANA, 2007, p. 28 e 29).

24 Da autoria da escritora Heloísa Pires Lima (2003).



Figura 5: Ilustração de Kizzy, na obra *Entremeio sem babado*
(Fonte: foto tirada pelas autoras deste artigo)

Enfim, África e diáspora, tênues fios ressignificados nas obras em foco, envolvendo a literatura do Brasil e de Moçambique. No entanto, uma questão crucial: até onde é possível identificar correlações? No Brasil, mesmo nos dias atuais, se reconhece a ‘proliferação’ da literatura infanto-juvenil, embora protagonistas negros sejam escassos, se comparados aos brancos (NASCIMENTO, 2019). Em Moçambique, por outro lado, escassa no mercado editorial é a produção literária destinada às crianças e aos jovens, e, nas poucas existentes, as personagens negras aparecem, em geral, nas ilustrações.

Das Linhagens d'Áfricas às Linguagens da Diáspora²⁵

A literatura é uma arte que pode ajudar a despertar a criança e a jovem que um dia fomos. Constitui-se, assim, como travessia não só a outras dimensões sociais, mas também, existenciais. Assim sendo, abre trilhas para que possamos fabular, recriar belezas, riquezas e redimensionar realidades através dos seres nela delineados, da voz do(a) narrador(a), quando encadeia as *ações*, sensações, os ‘conflitos’, enfim, os ‘objetos de desejos’ e/ou ‘temor’ dos seres ficcionais (OLIVEIRA, 2010).

Também, por via do ‘eu’ lírico, implicado no jogo de imagens, nas metáforas, são utilizados estes e outros recursos pelo poeta, ao enredar tramas e a arte poética. Nessas duas modalidades literárias (gêneros literários: a ficção e a poesia), o leitor encontra possibilidades de percorrer sua ‘casa interna’, vivenciar dilemas existenciais, sociais, e refazer o caminhar, conforme afirma o escritor Jonas Ribeiro (1999), ao aludir ao universo das histórias:

A literatura infanto-juvenil contemporânea de ambos os países que traz à cena o segmento negro, seja na diáspora, seja na África, não expressa um “eu” que reivindica a *negritude* outrora vilipendiada pelo racismo. Os *conflitos* dos protagonistas são de outra ordem, assim como os *objetos de desejo*. Mas nem por isso deixam de corroborar para a afirmação identitária negra, a qual não é colocada como um problema a ser superado pelos seres ficcionais (OLIVEIRA, 2021, grifos da autora, no prelo).

25 Entenda-se diáspora no viés dos Estudos Culturais (HALL, 2005).

Na literatura infanto-juvenil contemporânea por nós investigada, as personagens não vivenciam crises existenciais por terem fenótipos negros, tampouco se aproximam da apologia à mestiçagem. Ao contrário, observamos a admiração dos traços que remetem à ‘raiz’ africana, com vistas a valorizar o legado ancestral. Nas obras editadas no Brasil, sobretudo, resultam atos heroicos nas fabulações que nos remetem ao passado imperioso de um povo que não se deixou vencer, ou o presente de quem persiste sem sucumbir. Encontramos também orixás divinizados, em aventuras e desventuras nas teias da vida: a beleza, a riqueza, o poder de conquista, as lutas, fracassos e a força de tempos imemoriais. Exemplo disso é o livro *Ogum: o rei de muitas faces e outras histórias de Orixás*, de Chaib e Rodrigues (2000) que traz à cena espaços sociais africanos e suas cosmogonias. Nesses espaços, estão os orixás, a nação Keto, enredando-se no universo de reis e rainhas que atravessaram a fronteira da diáspora. Memória feita de lutas, amor, desavenças, acolhidas e coragem diante dos desafios. Trata-se de mitos afro-brasileiros e seus arquétipos (OLIVEIRA, 2014). De tais tramas emerge o Oiô: “um grande reino, situado ‘na África’, onde existia fartura de água, de alimentos e todos viviam alegres” (conto: *Oxalá, Xangô e Exu*, p. 26-29).

Em *Entremeio sem babado*, incluem-se personagens brancas na celebração familiar da avó de Kizzy (SANTANA, 2007, p. 27). É possível asseverar que tais obras expressam cenas do cotidiano brasileiro e do africano, principalmente, a exemplo de Moçambique. Diante disso, reiteramos uma consideração de Evaristo (2007, p. 6) que, referindo-se à importância dos textos afro-brasileiros, salienta: “[...] um olhar valorativo sobre a cultura e o corpo negro imprime aos textos [...] um discurso específico que fratura o sistema literário nacional em conjunto.”

A ‘fratura’ consiste na inserção de temas, ideias e subjetividades preteridas pela chamada literatura canônica e/ou impressa em seu *corpus* textual tendenciosamente desqualificado ou omitido, de modo a primar e hierarquizar tendências marcadamente eurocêntricas em detrimento das demais, a exemplo da ascendência africana.²⁶ Essa é a tônica das nossas produções no Brasil, desde a era colonial. Para melhor identificar a ‘fratura’, faz-se necessário focar algumas constatações de Antonio Cândido (2002), ao abordar o papel da literatura na sociedade, atentando-se para a influência do viés eurocêntrico. E, para ficcionalizar suas raízes, voltaram-se ao “passado remoto para reinventar África e tradições” (EVARISTO, 2007, p. 19),²⁷ além de recriar o presente, valorizando o passado como raízes ancestrais.

As obras em questão não trazem à tona problemas concernentes às relações étnico-raciais, a exemplo do racismo, da rejeição pelos fenótipos negros e/ou da assunção da ‘negritude’ e,

26 E, obviamente, a indígena que, inclusive, teve seu apogeu na era romântica, mas ainda sob uma ótica europeia, embranquecida.

27 Evaristo (2007, p. 19).

nem por isso, deixam a desejar no tocante à ressignificação da história e cultura africana e afro-brasileira, pois, afinal, delineiam seres ficcionais não mais pautados em perspectivas eurocêntricas. Com isso, corroboram e ampliam o leque de temáticas impressas no *corpus* literário, possibilitando que os leitores não só se projetem nos espaços sociais pouco abordados — tanto em Moçambique quanto no Brasil, por exemplo —, como, também, sugerem modos de ser e viver distintos. São histórias que exprimem os dilemas de crianças e jovens brasileiros ou africanos, imersas em espaços sociais comandados pelo mundo adulto.

Observamos que as personagens das obras editadas no Brasil e em Moçambique são ilustradas com a cor da tez negra e cabelos crespos, sem serem reduzidos a caricaturas. Há tematizações, 'ações e espaços sociais' diversificados, contendo protagonistas, sobretudo, ativos que expressam, compartilham aflições, desejos, por meio da própria voz ou através do narrador. São, assim, humanizados, e não excluídos das condições básicas para viver em sociedade e/ou no ambiente familiar.

Como seres humanizados, já que 'sujeitos de ações', são fundamentais para o desenrolar da trama. Um dos traços marcantes disso é a afetividade nas relações familiares. Vale ressaltar que o modelo de família não se restringe ao padrão patriarcal. Então, nas histórias, nem sempre o pai se faz presente e isso não implica a reconfiguração da orfandade. Ao que parece é o papel da mãe que se procura destacar, sem prejuízo à figura do pai, necessariamente.

Em *O menino Octávio*, a mãe é a única companhia do personagem, pois o pai e demais familiares foram mortos devido à guerra. Trata-se, no caso, da obra que traz à cena a questão da orfandade. Não há, mesmo assim, a associação: orfandade/marginalidade, conforme recorrente em obras brasileiras, principalmente publicadas nos anos 1980 (OLIVEIRA, 2003).

Considerações Pontuais: Ah Final

Da viagem empreendida até novas travessias por surgir. Dessas indagações pontuais, fomenta-se em novos diálogos um porvir. A partir dessas ideias aqui 'entre-laçadas', destinadas às crianças e aos jovens das terras diaspóricas (África-Brasil), novos saberes tecem conhecimentos, enquanto obras literárias ainda seguem preteridas em nossas instituições acadêmicas.

Antenadas a tudo isso, algumas estudiosas reconhecem a mudança no mercado editorial, incluindo temas anteriormente preteridos e, também, incentivando a inserção de mais personagens negras nos espaços literários, destacando-se, por exemplo: os penteados afros, as religiosidades de matrizes africanas, os espaços sociais africanos, as lideranças negras e as situações de discriminação racial. Em meio à saga de novas publicações, faz-se necessário ampliar o olhar da dúvida perante o que está sendo lançado, aguçando mais o senso crítico não

apenas nas (re)leituras de livros pertencentes ao cânone literário, mas também na indicação de novos títulos em sala de aula. E para não reforçarmos o risco do que se tenta evitar, ao longo da história da literatura, os recorrentes estereótipos negativos cristalizados sobre as culturas afro-brasileira e africanas delineadas por meio de seres ficcionais no campo da literatura e nas demais áreas do conhecimento humano, resta-nos analisar atentamente, na ordem do discurso narrado, de onde se está falando e em que tempo histórico.

Priorizar a criança como personagem principal em uma produção literária é possibilitar, aos destinatários e a nós adultos, a vivência dos dilemas e desejos de tais seres ficcionais, por meio da arte de tecer a trama e trazer à tona um mundo distante da nossa realidade, posto que, ao ultrapassarmos aquela fase inicial da vida, estamos envoltos em outras cosmovisões e saberes. É certo que podemos vivenciar, no universo da ficção, subjetividades postergadas, desconhecidas, silenciadas e, por isso, dignas de nossa imersão e estudos.

Os protagonistas negros, nas obras publicadas no Brasil e em Moçambique, são em geral humanizados e perpassados por laços familiares afetivos. As relações, salientamos, não são idealizadas, preterindo-se a ideia de filhos passivos e obedientes às determinações do adulto. Se uns não questionam as tradições e/ou os pais, outros driblam e nem sempre cumprem o que lhes foi designado.

A viagem às Áfricas, através de obras selecionadas de literatura infanto-juvenil, também é campo de estudos de Eliane Debus (2019)²⁸, que se detém sobre produções mais recentes de Moçambique. Em um texto na área em questão, focalizando-se a obra do escritor moçambicano Pedro Pereira Lopes, Debus (*op. cit.*) identifica diálogos com a tradição e, em outras palavras, a ressignificação das Áfricas na tessitura literária contemporânea. Caberiam, portanto, aprendizagens nessa seara, com vistas a reaproximar as Áfricas e a sua diáspora.

Na direção daquelas levezas delineadas por Ítalo Calvino e reverberadas por Carmen Tindó Secco (2007, p. 7), as literaturas africanas, em seus estudos, abriram caminhos para outros percursos nos estudos literários. Contudo, cabe ressaltar, jamais imagináramos que o medo suplantara a esperança nesse ‘novo milênio’, o que antecipou a citada pesquisadora anos atrás, com um olhar quase visionário. Afinal, este milênio que já não é tão novo, infelizmente, tem sido marcado por extremismos, adoecimento emocional e físico de grande parcela da população mais pobre, além de impactar a população com tensões adversas e um vírus que assola as ambiências mais pobres do país.

Contudo, pensemos com Amílcar Cabral (1976, p. 19) que, em contextos de outras décadas atrás, diante das lutas pela reconstituição de uma sociedade mais justa, orientava e instigava

28 Texto publicado na versão *on line* na *Revista Cátedra Digital*, disponível no *site* da revista em: <https://revista.catedra.puc-rio.br/index.php/para-alem-de-tres-continentes-literatura-para-infancia-do-escriptor-mocambicano-pedro-pereira-lobes>. Acesso em 12/dez/2020.

os camaradas a não se deixarem abater diante das adversidades: “[...] em todas as lutas, não há só vitórias. Se houver só vitórias, não há luta nenhuma.” Do lado de cá, nós, filhas e filhos das Áfricas, em combate nos encontramos desgovernados por um sistema perverso, opressor, neofascista e no enfrentamento de um vírus letal, a exemplo do Sars Cov-2, que causa a doença letal Covid-19 e suas variantes transmissíveis que também atingem a África e o mundo.

Ao contrário das histórias aqui enfocadas, as personagens nos levam aos universos de sonhos, lutas e conquistas. Através das narrativas, as Áfricas e a sua diáspora podem se reencontrar e nós, leitores, independente da faixa etária, temos a oportunidade de viajar e voltar aos capítulos de outras lutas. Nessas, os embates são contra o sistema opressor e seus séquitos aterrorizantes. Lado de cá (e de lá?), crianças, jovens adultos e idosos esmaecem de maneira vil e desumanizada. Infelizmente, é o Brasil que aí está e que o mundo repudia. Também nós, neste momento.

Diferente das histórias em questão, aqui não há início alegre, não existe final feliz, o que persiste é a luta sem fim entre dificuldades e desespero. O que reexiste é a poesia do presente em direção ao futuro, como diz uma canção de Chico César e Bráulio Bessa²⁹, ao dar nome aos números: “Se números frios não tocam a gente, espero que nomes consigam tocar.” Nessas palavras, pousamos as nossas, em direção a todos os nomes anônimos que muito importam: *Ogum iê! Kabiessilê!*

Referências

ABRAMOVICH, Fany Literatura infantil: gostosuras e bobices. *In*: ABRAMOVICH, Fanny. **Pensamento e ação no magistério**: Fundamentos para o magistério Volume 7 de Série: São Paulo: Scipione, 1990.

ATANÁSIO, Calisto; NEVES, Angelina; CIRÍACO, H (adaptação). **O menino Octávio**. Moçambique: Ndjira, 2003.

BARBIERI, Renato (direção). **Atlântico negro — na rota dos escravos. Documentário de 54 min. Projeto e roteiro de Renato Barbieri e Victor Leonardi**. Brasília: Ministério da Cultura; GDF-SCE; Pólo de Cinema e Vídeo do DF; Fundação Cultural do Distrito Federal, Brasília, 1998. (O documentário foi reapresentado no 53º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, 2020)

BEZERRA, Rosilda Alves e NEGREIRO, Carlos Alberto de. Literatura afro-brasileira infanto-juvenil: as leis 10.639/03 e 11.645/2008 e suas representatividades identitárias na educação básica.

29 O documentário se encontra disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5Z0OaldEaAo> Acesso em 05 de abril de 2021.

In. OLIVEIRA, Maria Anória de Jesus e SANTIAGO, Ana Rita (Oog.). **Literaturas afro-brasileiras e africanas: produção, ensino e possibilidades.** São Paulo: Mercado de Letras, 2021 (prelo).

BRASIL. **Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-brasileira e Africana.** Brasília: Ministério da Educação. SECAD/SEPPPIR/INEP, 2004.

BRASIL. **Plano Nacional de Implementação das Diretrizes Curriculares Nacionais para Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-brasileira e Africanas.** Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial. Subsecretaria de políticas de Ações afirmativas. Brasília: MEC, 2009.

BRASIL. **Lei de Diretrizes e bases da Educação Nacional. Lei 9394/96.** Brasília: MEC, 1996.

BRASIL. **Lei Federal 10.639/03.** Brasília: MEC, 2003.

BROOKSHAW, David. **Raça & cor na literatura brasileira.** Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

CABRAL Amílcar. **Mestres do Mundo.** [Trabalho final do Seminário Conhecimentos, Sustentabilidade e Justiça Cognitiva] **Amílcar Cabral: o que foi e o que dele faremos.** Coimbra: CES, 1976. Disponível em: https://alice.ces.uc.pt/en/wpcontent/uploads/2014/03/Mestres_do_Mundo_Amilcar_Cabral2.pdf Acesso: 02/04/2021.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. *In.*: CANDIDO, Antonio. **Textos de intervenção.** São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2002, p.77-120.

CARVALHO, Ruy Duarte de. “Talvez porque na vida é como uma viagem”. Texto lido no 53º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro em dezembro de 2020. Originalmente, esse foi apresentado em Póvoa do Varzim, Portugal, em fevereiro de 2001, e publicado em: CARVALHO, Ruy Duarte de. **a câmera, a escrita e a coisa dita... fitas, textos e palestras.** Lisboa: Cotovia, 2008, p. 121-122.

COELLO, Rebeca Carballo. **Literatura infantil angolana e construção nacional no século XXI.** Universidade de Santiago de Compostela. Faculdade de Filologia, 2018.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura infantil: teoria , análise , didática.** São Paulo: Atica. 1993.

COUTO, Mia. **O fio das missangas.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DEBUS, Eliane. Entrevista com Pedro Pereira Lopes. *In.*: **Mulemba.** Rio de Janeiro: UFRJ, Volume 10, Número 18, p.185-189, jan.-jun. 2018.

DEBUS, Eliane. Para além de três continentes: a literatura para infância do escritor moçambicano Pedro Pereira Lopes. *In: Revista Cátedra Digital*. |Vol.4| Tema: Lusofonia na Literatura Infantil e Juvenil, 2019.

DURBAN, A Conferência de Durban contra o Racismo e a responsabilidade de todos. **Revista Brasileira de Política Internacional**, 45(2): p.198-223, December 2002.

EVARISTO, Conceição. **Literatura negra**. Rio de Janeiro: CEAP, 2007.

GRAÇA, Machado. **Os gêmeos e os raptos de crianças**. Moçambique, Promédia/Associação Progresso, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A; 2005.

HUNT, Peter. *Crítica, Teoria e literatura infantil*. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosacnaify, 2010.

JOVINO, Ione da Silva. Literatura infanto-juvenil com personagens negros no Brasil, *In: SOUZA, Florentina e LIMA, Maria Nazaré (Org). Literatura afro-brasileira*. Salvador, Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006. p.179-217.

KHÉDE, Sônia Salomão (Org.). **Literatura infanto-juvenil: um gênero polêmico**. São Paulo: Mercado Aberto, 1990.

LIMA, Heloisa P. **O espelho dourado**. São Paulo: Peirópolis, 2003.

LIMA, Maria Nazaré Mota de; SOUZA, Ana Lúcia Silva. Letramentos e relações étnico-raciais: perspectivas de descolonização na formação de professoras. *In: PEREIRA, Áurea da Silva; CRUZ, Maria de Fátima Berenice da; PAES, Maria Neuma Mascarenhas (Org). Letramentos, identidades e formação de educadores: imagens teórico-metodológicas de pesquisa sobre práticas de letramentos*. Campinas: Mercado de Letras, 2018. p.27-44.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

NASCIMENTO, Daniela G.. **O Terceiro Espaço: confluências entre a literatura infanto-juvenil e a lei 10.639/03**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, Centro de Estudos Afro-orientais (Tese de Doutorado), 2019.

NEVES; Angelina Neves; CIRÍACO, Hermenegildo. **Literatura Infanto-juvenil brasileira e moçambicana contemporânea: problemas e perspectivas**. Associação de Escritores Moçambicanos (AEMO), 2003.

OLIVEIRA, M. Anória de J. **Negros personagens nas narrativas literárias infanto-juvenis brasileiras: 1979-1989**. Dissertação (Mestrado em Educação) defendida em 2001. Salvador: Departamento de Educação da UNEB, 2003.

OLIVEIRA, M. Anória de Jesus. **Personagens negros na literatura infanto-juvenil no Brasil e em Moçambique (2000-2007)**: entrelaçadas vozes tecendo negritudes. João Pessoa: [s.n.], Tese de Doutorado, 2010.

OLIVEIRA, M. Anória de Jesus. **Áfricas e diásporas na literatura infanto-juvenil no Brasil e em Moçambique**. Salvador: EDUNEB, 2014.

OLIVEIRA, Maria Anória de Jesus. **Arquivos literários infantis/juvenis afro-brasileiros, africanos (angolanos e moçambicanos) e afirmação identitária negra**. Relatório de pós-doutorado em Literatura. Belo Horizonte: UFMG, 2015, mimeo.

PADILHA, Tânia Mara de Almeida. **Entre o semear e a próxima colheita**: uma análise dos escritos de Lenin sobre a questão agrário-camponesa. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. Marília: UNESP, 2009.

PESSANHA, Márcia Maria de Jesus e BRITO, Maria Conceição Evaristo. A Literatura Brasileira e o papel do autor/personagem negros. *In*: **Cadernos PENESB**. Periódicos do Programa de Educação sobre o Negro na Sociedade Brasileira. FEUFF, n.7, nov/2006, Rio de Janeiro/Niterói, Quartet/EdUFF, 2006. pp.141-170.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Tradução Jasna P. Sarhan. Rio de Janeiro: Florence Universitária, 1984.

REIS, Vilma. Das alianças entre malungos, de Gorée a Salvador, resistimos, em: LIMA, Maria Nazare Mota de. (Org). **Escola plural, a diversidade está na sala de aula**: formação de professoras em história e cultura afro-brasileira e africana. São Paulo: Cortez, 2005 (p. 1005-1118).

RIBEIRO, Jonas. **Ouvidos dourados**: arte de ouvir histórias para depois contá-las. São Paulo: Ave Maria, 1999.

ROSEMBERG, Fulvia; SILVA, Paulo Vinícius Baptista da. Brasil: lugares de negros e brancos na mídia. *In*: DIJK, T. A. Van (Org.). **Racismo e discurso na América Latina**. São Paulo: Contexto, 2008, p. 73-117.

SANTANA, Patrícia. **Entremeio sem babado**. Belo Horizonte: Mazza, 2007.

SANTOS, Artur Carlos Mauricio Pestana dos (Pepetela). **As aventuras de Ngunga**. Cabinda, Angola: Frente Leste, 1973, v.3 (mimeog.).

SANTOS, Antônio Cândido Souza. **Literatura e sociedade**. 9.ed. revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

SANTOS, Boaventura. **A universidade no século XXI: para uma reforma democrática e emancipatória da universidade**. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2010.

SCHMIDT, Aline Van Der. **Entre leões, coelhos, tranças e guerras: dilemas contemporâneos na literatura infantil angolana de Ondjaki**. [Dissertação de Mestrado]. Salvador: Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, 2013, 181 f.

SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. A alquimia do verbo e a reinvenção do sagrado. *In*: CHAVES, Rita; MACEDO, Tânia; MATA, Inocência. **Boaventura Cardoso: a escrita em processo**. São Paulo: Alameda, 2005.

SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. **Entre fábulas e alegorias**. Ensaios sobre literatura infantil de Angola e Moçambique. Rio de Janeiro: Ed. Quartet, 2007.

SOUSA, Andréia Lisboa de. A representação da personagem feminina negra na literatura infanto-juvenil brasileira. *In*: Educação anti-racista: caminhos abertos pela Lei Federal nº. 10.639/03. Brasília, MEC/SECAD, 2005, pp.105-120.

SOUSA, Andréia Lisboa de. Personagens Negros na Literatura Infantil e Juvenil. *In*: CAVALLEIRO (Org.). **Racismo e antirracismo na educação: repensando nossa escola**. São Paulo: Summus, 2001.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

VENÂNCIO Ana Carolina Lopes. **Literatura infanto-juvenil e diversidade**. [Dissertação de Mestrado em Educação]. Curitiba: Universidade Federal do Paraná. 2009.

VERGER, Pierre Fatumbi. Oxalá, Xangô e Exu. *In*: **Lendas africanas dos orixás**. p. 26-29.

ZILBERMAN, Regina; MAGALHÃES, Ligia Cademartori. **Literatura infantil: autoritarismo e emancipação**. São Paulo: Ática, 1982.



UMA INCURSÃO PELA POESIA PARA INFÂNCIA EM MOÇAMBIQUE

AN INCURSION INTO CHILDHOOD POETRY IN MOZAMBIQUE

UNA INCURSIÓN POR LA POESÍA PARA NIÑOS EN MOZAMBIQUE

Eliane Santana Dias Debus¹

RESUMO:

A literatura para infância em Moçambique tem, nos últimos 10 anos, se ampliado, trazendo à cena a produção de escritoras e escritores comprometida(o)s com a formação de leitores. Este artigo apresenta três títulos poéticos de três escritores dessa nova geração, são eles: *Viagem pelo mundo num grão de pólen e outros poemas*, de Pedro Pereira Lopes (2015), *O Gil e a Bola Gira e outros poemas para brincar*, do escritor Celso C. Cossa (2016), e *Passos de magia ao sol*, de Mauro Brito (2016). Desse modo, busca-se demarcar o diálogo da construção poética com o universo da infância por meio de jogos de palavras, sonoridades e, até mesmo, com produções para infância brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Literaturas Africanas, infância, poesia.

ABSTRACT:

*Children's literature in Mozambique has expanded in the last 10 years, bringing to the scene the production of writers committed to the training of readers. This article presents three poetic titles by three writers of this new generation, they are: *Viagem pelo mundo num grão de pólen e outros poemas*, by Pedro Pereira Lopes (2015), *O Gil e a Bola Gira e outros poemas para brincar*, by the writer Celso C. Cossa (2016), and *Passos de magia ao Sol*, by Mauro Brito (2016). In this way, we seek to demarcate the dialogue between poetic construction and the universe of childhood by means of word games, sounds and even with productions for Brazilian childhood.*

KEYWORDS: African Literatures, childhood, poetry.

¹ Professora no Departamento de Metodologia de Ensino, Programa de Pós-Graduação, na Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC

E-mail: elianedebus@hotmail.com



A revista Mulemba utiliza uma licença Creative Commons - Atribuição- Não Comercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC).

RESUMEN:

La literatura proyectada para el universo infantil en Mozambique se ha expandido en los últimos 10 años, poniendo en escena la producción de escritoras y escritores comprometidas/os con la formación de lectores. Este artículo presenta tres títulos poéticos de tres escritores de esta nueva generación: Viagem pelo mundo num grão de pólen e outros poemas, de Pedro Pereira Lopes (2015), O Gil e a Bola Gira e outros poemas para brincar, del escritor Celso C. Cossa (2016), y Passos de magia ao sol, de Mauro Brito (2016). De esta manera, buscamos demarcar el diálogo entre la construcción poética y el universo de la infancia a través del juego de palabras, sonoridades e incluso con producciones destinadas a la infancia brasileña.

PALABRAS CLAVES: Literaturas africanas, infancia, poesía.

Aos três mosqueteiros.

A literatura para infância em Moçambique tem, nos últimos 10 anos, ampliado o seu número de títulos publicados, embora não se possa falar ainda em um mercado editorial consistente. Editoras como a Nadjira, Alcance e Escola Portuguesa de Moçambique têm contribuído para trazer à cena a produção de escritores já conhecidos, como Mia Couto, Calane da Silva, Ungulani Ba Ka Khosa, e jovens escritores, como Pedro Pereira Lopes, Celso C. Cossa e Mauro Brito.

Diante disso, este artigo se debruça sobre os títulos desses três jovens escritores dessa nova geração, todos publicados pela chancela da editora da Escola Portuguesa de Moçambique: *Viagem pelo mundo num grão de pólen e outros poemas*, de Pedro Pereira Lopes (2015); *O Gil e a Bola Gira e outros poemas para brincar*, do escritor Celso C. Cossa (2016); e *Passos de magia ao sol*, de Mauro Brito (2016). O primeiro tem edição no Brasil pela chancela da editora Kapulana, na coleção “Vozes da África”.

O interesse pela produção desses escritores se dá em 2015 a partir da constatação de que muitos livros para infância oriundos do continente africano publicados no Brasil se concretizavam pelo diálogo com as narrativas da tradição oral e da busca por aquelas que escapulissem desse viés; não por desconsiderá-las, mas por crer na existência de outras propostas de escritas. Por meio do professor Etelvino Guila, da Universidade Eduardo Mondlane (UEM), dá-se a aproximação, em 2016/2017, com os três escritores e as suas publicações poéticas. O livro de Pedro Pereira Lopes (2015), à época, havia sido publicado no Brasil, sendo de acesso fácil, os demais atravessaram o mar.

Nesse percurso de leitura dos seus títulos, constatamos algumas proximidades: 1) os três escritores, embora produzam outros gêneros literários, têm no exercício poético uma constância; 2) os títulos em análise foram publicados pela Escola Portuguesa de Moçambique. A primeira se faz significativa, pois nos mapeamentos que temos realizado, os livros para infância em Moçambique, em sua grande maioria, são em prosa. Tal confirmação se destaca na observação do autor: “Moçambique desde a independência não produziu até hoje mais de dez livros de

poesia infantojuvenil” (LOPES, 2019). A segunda é demarcada pelo papel editorial que a Escola Portuguesa de Moçambique tem realizado nos últimos anos ao publicar livros para infância de autores consagrados e iniciantes sem se descuidar da qualidade gráfica. Sobre isso, para além da comercialização, o acesso ao livro com a promoção do projeto Mabuko Ya Hina (*Os nossos livros*) “[...] oferece maletas de livros e introduz actividades que fomentam o hábito de leitura, como concursos de adaptação dramática dos textos” (LOPES, 2020, p. 334).

Os três livros em tela somam 36 poemas, que têm como destino final a infância, seja aquela que habita em nós adultos, na maioria das vezes, leitores primeiros dos livros (professores, pais, bibliotecários, entre outros) e que os damos a conhecer por meio de escolhas próprias, e/ou as crianças leitoras, que, constantemente, estão à mercê de nossas escolhas. Assim, nossa leitura busca demarcar o diálogo da construção poética com o universo da infância por meio dos jogos de palavras, sonoridades e, até mesmo, com produções para infância brasileira.

Creemos que conhecer essa produção contemporaneíssima da literatura para infância em Moçambique e trazê-la ao cenário brasileiro, não somente do espaço acadêmico universitário, mas também da Educação Básica, permite um alargamento do repertório e contribui para a implementação das Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana (BRASIL, 2004).

O contexto da poesia para infância que vem do Índico

O contexto de produção literária está imbricado no contexto histórico-político em que esses poemas são/foram construídos, por isso, mesmo que brevemente, o damos a conhecer: são livros de poemas publicados na segunda década do século XXI, em Maputo, Moçambique.

Em artigo sobre o panorama das literaturas africanas de Língua Portuguesa, Fonseca e Moreira (2007) afirmam que elas são resultado de dois processos: 1) de assimilação e 2) de conscientização. O primeiro está vinculado à ocupação; e, o segundo, ao processo de conscientização que começa a ganhar força a partir de 1940-1950, quando o olhar atento da classe artística para os processos de submissão e aculturação começam a ser evidenciados e debatidos.

Nesse sentido, a escrita literária fica, então, tensionada pelas duas realidades das sociedades colonial e africana. Dessa forma,

ao produzir literatura, os escritores forçosamente transitavam pelos dois espaços, pois assumiam as heranças oriundas de movimentos e correntes literárias da Europa e das Américas e as manifestações advindas do contato com as línguas locais (FONSECA; MOREIRA, 2007, p. 14).

No que se refere especificamente à literatura moçambicana, as autoras demarcam três fases no processo de construção da literatura: a colonial, a nacional e a pós-colonial. Na primeira fase, o tema que repercute na produção literária está centrado nos problemas sociais do país, a exploração dos negros – violência física e psicológica – e a subjugação ao colonizador – um grito contra a colonização e o desejo de liberdade e voz própria. A segunda é marcada pela literatura política e de combate, que “[...] foi cultivada, sobretudo, por escritores que militavam na Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO)” (FONSECA; MOREIRA, 2007, s.p.): um discurso do coletivo para o coletivo. A terceira fase assume, por parte dos escritores, “[...] um tom individual e intimista para relatar a sua experiência pós-colonial” (FONSECA; MOREIRA, 2007, s.p.). Em vista disso, esta última etapa, que corresponde à produção literária realizada a partir da metade de 1980, de acordo com Noa (2017, p. 20), configura-se pela:

[...] explosão de uma liberdade subjetiva e criativa que vai permitir o relançamento de uma escrita que, nascida sob o signo de Prometeu, institui uma historicidade e uma aura próprias, em que o inconformismo do verbo e a inquietação identitária se fundem na sua imagem de marca.

Embora esse fio condutor e didático das fases nos permita vislumbrar a história da literatura moçambicana, nosso foco de escrita – a literatura para infância – foi pouco pesquisado, sendo necessário fazer um estudo mais adensado para saber se há, ou não, uma correspondência na linearidade desse processo, bem como consolidar o olhar para um fazer recente e cheio de minúcias no seu dizer.

Em pesquisa realizada em Maputo (Moçambique), de maio a outubro de 2009, Maria Anória Jesus de Oliveira (2014, p. 96) constatou, a partir de diálogos com escritores oriundos daquele contexto e a leitura de três textos “[...] resultantes de um relatório acerca de palestra sobre a literatura infantil, realizada no dia do escritor moçambicano, 07 de novembro de 2003, em Maputo”, que a literatura para infância e juventude no país tem suas primeiras tímidas publicações no final de 1970. É necessário lembrar que Moçambique ficou sob o jugo português até 1975, e que, possivelmente, os livros que circulavam para infância anterior a esse período eram um fazer europeu.

A “emergência” de uma produção para infância e juventude em Moçambique se dá pós-independência (GOMES, 2018) e, para início de uma sistematização, poderíamos descrever três fases, a primeira cobre os anos de 1979 a 1990; a segunda de 1991 a 2010; a terceira de 2010 até os dias atuais. No entanto, faz-se necessário destacar que essa demarcação não é estanque, pois algumas/alguns escritoras/escritores tiveram o seu exercício em ambos os momentos, como Angelina Neves.

A primeira fase, como nos demais países de língua portuguesa do continente africano, está circunscrita às publicações do Instituto Nacional do Livro e do Disco (INLD). Ao expor

a produção desse período, Simone Caputo Gomes (2018) nomeia três coleções: *Era uma vez* e *Xirico*, que possuem mais de 10 títulos voltados para infância, e *Horizontes*, que priorizou livros para jovens. A autora ressalta os seguintes títulos:

Contos moçambicanos (INLD, 1979); *Papá operário, mais 6 histórias*, de Orlando Mendes (INLD, 1980, coleção Xirico); *O girassol e Viagem ao meio das nuvens*, de Amélia Muge, ambos da coleção Era uma vez (INLD, 1983); *No tempo do Farelahi*, de João Paulo (INLD, 1984); *Os animais buscam água*, de João Arnaldo et alii (INLD, 1985, coleção Xirico); *O gato bravo e o macaco* e *O coelho salteador*, de Ricardo Cambula (INLD, 1985, coleção Xirico); *O menino que não crescia*, de Orlando Mendes (INLD, 1986, coleção Xirico); e *Há agitação em Xilunguine*, de Lucas Guimarães Mahota (INLD, 1989, coleção Horizonte). (GOMES, 2018, s.p., grifo da autora).

Gomes (2018) ainda destaca o Suplemento Infantil Njingiritane, encartado no semanário *Domingo*, o qual, curiosamente, está presente nas três fases aqui sistematizadas, circulando ainda hoje. Embora houvesse flexibilidade no número de páginas e no conteúdo, o suplemento era composto, na maioria das vezes, de 16 páginas de tamanho A4 (21 cm X 29.7 cm), correspondendo a duas páginas do jornal com conteúdos (pintura, curiosidades, exercícios de Língua Portuguesa, Matemática, Ciências Naturais e textos para exercício da leitura) dispostos ao nível de escolaridade (pré, 1º Ciclo, 2º Ciclo e 3º Ciclo) (CAETANO, 2016).

Outro dado interessante é que, criado o suplemento com atividades recreativas, Angelina Neves, escritora pioneira na produção para infância daquele país, foi convidada por Jorge Rebelo, membro no período do Comitê Político Militar da Frelimo e responsável pela informação, a criar uma seção que trouxesse um ou dois contos para as crianças lerem. Esse exercício de escrita continua no suplemento, provavelmente, leva a escritora a dar continuidade a sua produção.

É fato que a força da produção literária de Moçambique para infância se concretiza, a partir de 1990, “[...] sob a tutela de importantes órgãos locais apoiados por instituições internacionais” (OLIVEIRA, 2014, p. 97), como a Secretaria de Estado para a Ação Social, de Moçambique, e o *United Nations Children’s Fund* (UNICEF). No conjunto dessa produção da segunda fase, destacam-se os títulos de: Angelina Neves, *A banana Vaidosa* (1993a), *O cão e o gato* (1993b), entre outros; Calane da Silva, com *Pomar e Machamba de palavras* (2007) e *O João à Procura da Palavra Poesia* (2008); Carlos dos Santos, com *Os Frutos Da Amizade* (2008) etc.

Demarcamos o início da terceira fase com o ano de 2010, por conta do início das publicações da Escola Portuguesa de Moçambique, a partir do livro *O pátio das sombras*, de Mia Couto. Seguem-se muitos outros títulos, como *Na aldeia dos crocodilos* (2017), de Adelino Timóteo, e *O caçador de ossos*. (2017), de Carlos dos Santos.

Segundo Pedro Pereira Lopes (2018, p. 187):

[...] a partir de 2010 o interesse pelos livros para crianças e jovens aumentou, há mais procura e conscientização pelo valor da leitura nessa fase da vida. Acredito que vozes que clamam por uma literatura infanto-juvenil local (sem os estereótipos ocidentais) têm contribuído bastante para tal. O surgimento de novos autores, principalmente jovens autores que se iniciam na literatura escrevendo imediatamente para o estrato em causa, tem ajudado a diversificar o que se produz e a despertar interesse por este nicho literário.

Essa rápida contextualização nos leva a crer que a produção sobre a qual estamos pesquisando é a do tempo presente, uma literatura contemporaneíssima, produzida no contexto do pós-independência.

Um grão de pólen a conduzir viagens: os versos de Pedro Pereira Lopes

Pedro Pereira Lopes nasceu em 1987, na cidade de Zambézia, norte de Moçambique, residindo, atualmente, na capital Maputo. É professor e pesquisador no Instituto Superior de Relações Internacionais, em Maputo, onde, como estudante, formou-se em Administração, e realizou Mestrado em Políticas Públicas pela Escola de Governação da Universidade de Pequim. É colaborador de revistas e suplementos literários e membro da Associação dos Escritores de Moçambique (AEMO).

O escritor tem 10 títulos publicados em Moçambique, com algumas edições no Brasil:

- Para infância e juventude: *O homem dos 7 cabelos* (2012), *Kanova e o segredo da caveira* (2013, Maputo; 2015, Brasil); *Viagem pelo mundo num grão de pólen e outros poemas* (2014, Maputo; 2015, Brasil); *A história do João Gala-Gala* (2017), em coautoria com o músico Chico Antonio; *O Comboio que andava de chinelos* (2019); *Por que é um livro mágico?* (2020), em coautoria com Angelina Neves.
- Um romance: *Mundo grave* (2018).
- Dois livros de contos: *O mundo que iremos gaguejar de cor* (Maputo, 2017; *A invenção do cemitério*, no Brasil, 2019) e *O livro do homem líquido* (2020).

O autor tem participado ativamente do cenário cultural de Moçambique por meio do envolvimento artístico cultural, em particular, aqueles vinculados à literatura.

O livro *Viagem pelo mundo num grão de pólen e outros poemas* possui 10 poemas em versos livres, ora composto de estrofe única, ora de quatro estrofes, que tratam do cotidiano da infância, seus desejos, brinquedos e brincadeiras. Nas ilustrações coloridíssimas da portuguesa Filipa Pontes predominam as cores laranja, verde, amarelo e azul, que atravessam a página ou se fixam do lado esquerdo e dialogam com a temática brincante dos versos.

A poesia em “grau de brinquedo” (BARROS, 2010, p. 485) se faz pulsante na feitura de Pedro Pereira Lopes (2015), afastando-se de uma tradição em que a palavra poética está a serviço de propagação de valores morais e cívicos e de conteúdos escolares. De acordo com Debus, Silva e Pires (2020, s.p., grifo dos autores), “Lopes (re)veste os versos de *nonsense* e humor”. Tal assertiva pode ser constada no primeiro poema que compõe o livro:

[...] um convite ao leitor feito pelo narrador, também criança, para experienciar as cores e sabores da vida, com a leveza de um grão de pólen viajar pelo mundo, senão de forma concreta, pelas palavras do poeta. O vivido permanece: “Sou uma criança com sonhos para realizar/pois quando a adulta chegar / Terei apenas coisas boas para lembrar...” (LOPES, 2015, p. 9). De imediato, lança-se o (des)compromisso com a valoração da criança como um vir a ser adulto, o compromisso é com a infância no seu momento presente. (DEBUS; SILVA; PIRES, 2020, s.p.).

No poema “O relógio do Lúcio”, o leitor depara-se com um menino a brincar com seu relógio de “brinquedo” que ganhou de aniversário e que não lhe saia do pulso. Um relógio de plástico e que “só faz figura”, objeto que promove o contato com o mundo dos adultos, com suas horas (de)marcadas, cronometradas.

No fazer poético, com fios invisíveis, o poeta urde uma trama brincante como aquela de olhar para as nuvens – “Nuvens fabulosas” – e imagina-se escultor e imerge na criação de seres espantosos: “Uma zebra que se esconde, / Um dragão e dois gatos, / Uma árvore de ramos altos / E um dançarino makonde” (LOPES, 2015, p. 15).

No poema “Colar de estrelas”, a menina Celeste traz no pescoço um colar de constelação estrelar, que a faz brilhar, assim como tudo que a rodeia: “De estrela. Belas e amarela / para ofuscar todo o espaço” (LOPES, 2015, p.17). O poema dialoga intensamente com o poema de Cecília Meireles (2012) “O colar de Coralina”. De lá Celeste, de cá Coralina, ambas meninas a brilhar.

Já o eu lírico de “Quero ser uma formiga” deseja ser pequenino e viver em coletividade para nela se fortalecer e, quiçá, ser gigante. Há o desejo que impele as viagens, seja “Barco no mar e avião no ar” ou a ida ao “Parque” com os carrinhos de choques, roda gigante e outros objetos que viram transportes no/do imaginário da infância (LOPES, 2015).

No poema “Florbela e Florinda”, a reduplicação dos fonemas e a exigência de uma articulação mais cuidadosa para não incorrer no erro da pronuncia aproximam-se do jogo lúdico verbal provocado pela estrutura poemática dos trava-línguas:

Florbela e Florinda
gostam de flores.
A dona Flora? Ela gosta de florestas
e é florista! (LOPES, 2015, p. 21).

A partir do radical “flor”, as palavras formam-se e transformam-se, viram artifício do brincar. Em “A ilha é um mundo”, a sonoridade fonética destaca-se pela aliteração das sílabas “lha”, que impõe o ritmo da construção poética: “[...] Sobre o mar como folha / A bolha que é ilha / o vento embrulha” (LOPES, 2015, p. 29). O recurso remete-nos ao da escritora brasileira Cecília Meireles (2012) no poema “Bolhas” ou “A chácara do Chico Bolacha”. O jogo brincante de palavras não oficializa um fazer pedagógico, ao contrário, estilhaça-o, renovando a ordem dos vocábulos, numa construção rítmica convidativa.

O diálogo com os aspectos culturais e geográficos de Moçambique se desenham no poema “O bailarino de Mafalala”. Embora o poeta não traga explicitamente as informações, elas ficam subentendidas e merecem atenção do leitor, em especial do adulto que for mediar a sua leitura. O menino bailarino, personagem do poema, habita a Mafalala, espaço cultural e vivo de Maputo: por suas vielas e ruas cruzaram a poesia de Noémia de Souza e de José Craverinha, que ali também habitaram; das suas festas de muitas gentes, nasce a marrabenta, dança explosiva, que “arrebenta o corpo”. Constata-se que a “referência espacial ao local de origem do dançarino remete, implicitamente, ao referencial identitário, a promover ao leitor próximo com a cultura do seu cotidiano e a apresentar ao leitor distante um alargamento de aspectos culturais do Outro” (DEBUS; SILVA; PIRES, 2020, s.p).

Por outro lado, a intertextualidade com o poema “A bailarina”, de Cecília Meireles (2012), concretiza-se explicitamente em oposição. Uma bailarina pequenina e frágil cuja dança e vestimenta estão centradas nos costumes europeus e o menino dançarino gordinho com sua calça de capulana, cuja dança tem o berço na África, Moçambique, Maputo.

O Gil e a Bola Gira e outros poemas para brincar: um convite à brincadeira

Celso C. Cossa nasceu em 1980, na cidade de Maputo, Moçambique, onde reside. Licenciado pela Universidade Pedagógica, é membro da Associação dos Escritores de Moçambique (AEMO). Seu exercício de escrita contempla diferentes gêneros literários, como crônica, conto, poesia, prosa poética, publicados em revistas e suplementos literários. Destaca-se na literatura para infância, com os livros em prosa *7 Estórias Sobre a Origem de Quem Come Quem* (2015), *A Capoeira dos Sete Pintos* (2018) e *O menino que odiava números* (2020), e o livro de poemas *O Gil e a Bola Gira e outros poemas para brincar* (2016).

O livro *O Gil e a Bola Gira e outros poemas para brincar*, dedicado ao seu menino Celso Celestino Cossa Junior, é composto de 12 poemas, que têm como temática os brinquedos e as brincadeiras que povoam o mundo da infância e convidam o leitor a entrar na brincadeira poética já na abertura, em forma de paratexto, pelo fragmento do poema “Convite”, do brasileiro José Paulo Paes:

Poesia
é brincar com palavras
como se brinca
com bola, papagaio, pião.

São os três brinquedos dos versos de Paes – a bola, o papagaio e o pião – a serem primeiramente poetizados por Cossa (2016) nos poemas “O Gil e a bola gira”, “Papagaio de papel” e o “Pião do Tó”. O primeiro dialoga, de forma implícita, com o poema “Jogo de bola”, de Cecília Meireles (2012), mas aqui não temos como protagonista o menino Raul e sua bola que rola, mas outro menino, do outro lado do mar, o menino Gil e a sua bola “gira”, que gira toda feliz. Já o segundo traz o papagaio, ou pipa e pandorga, nomes diferentes dados nos países da lusofonia ao objeto construído de papel que voa no ar, tal qual “um pássaro de muitas cores”. O brinquedo feito de:

Duas ripas de pinho,
uma folha de papel,
um fio de nylon,
cola e argola”. (COSSA, 2016, p. 11).

O pião que gira é o brinquedo do terceiro poema, intitulado “O pião de Tó”, com versos curtos e cadenciados dos términos com palavras em “ó”, que formam uma estrutura melódica e, ao mesmo tempo, de movimento, como se o próprio poema se tornasse um pião a rodar.

A escola, com seus dizeres e fazeres, surge como espaço de brincadeira e de exclusão, como no poema “Recreio”, que é um momento que alude ao intervalo das aulas e ao brincar de cabra-cega entre os colegas. Na construção poética, o recurso da repetição se faz ritmado, “– Caba-cega! Caba-cega!”, como se ouvíssemos em uníssono o grupo de crianças a participar do jogo. No poema “A dona Clara e a menina Flora”, as tarefas escolares surgem como compromisso a serem cumpridos antes da brincadeira. Em “Adivinha”, o jogo “do que é que é” perde o tom jocoso quando a exigência dos estudos sobressai à alegria da brincadeira.

“O sistema solar” e “Um céu cheio de estrelas” são motivos indissociáveis para (re)visitar o céu de forma telúrica e, ao mesmo tempo, pedagógica, pois no brincar também se aprende. No primeiro poema, os planetas do sistema solar são os protagonistas e, no segundo, as estrelas e suas formas infinitas:

[...] É por isso
Que eu sempre digo:
Um céu cheio de estrelas
É o livro mais bonito
Para se ler. (COSSA, 2016, p. 17).

Os jogos sonoros das rimas estão presentes em todas as construções, de versos livres e, às vezes, breve, como em “O segredo do beija-flor”, ou em divisão, como nas estrofes em quadrinhas (I e II) de “O pintassilgo e o vagalume”. Por outro lado, o recurso da onomatopeia, bem como da personificação de objeto inanimado, tão ao gosto infantil, são evidenciados nos poemas “Tic-tac!/Tic-Tac!” e “O relógio zangado”.

Nos últimos versos do poema “O pequeno astronauta”, talvez, resida um conselho do poeta para nós, adultos, vivermos a poesia no seu potencial lúdico, não tão fácil, pois, brincar é “[...] um pequeno passo para a criança / e um salto gigantesco para o adulto” (COSSA, 2016, p. 27).

O diálogo da linguagem verbal e visual é elemento a ser relevado nesse livro, onde a leveza cromática dos tons pastéis das ilustrações do artista plástico Luis Cardoso colabora para a delicadeza do tecido final.

Passos de magia ao sol: do humano que habita em nós

Mauro Brito nasceu em 1990, na cidade de Nampula, Moçambique. Graduou-se em contabilidade e auditoria, na Universidade Tivane (UNITIVA-Wutive), e o interesse pela aviação o levou a conquistar o *brevet* de aeronaves leves em África do Sul. Seu interesse pela escrita o levou, entre os anos de 2009/2010, aos cursos de Literatura Brasileira oferecido pelo Centro Cultural Brasil-Moçambique (CCBM), que tinha o escritor Calane da Silva como diretor (2006-2012). Por incentivo desse escritor, os jovens reunidos nessa formação criaram o grupo Kuphaluxa (disseminar/divulgar em língua Xichangana) e lhes foi fornecida uma sala de encontros em que a leitura, apreciação e escrita de poemas se efetivava. Nesse ambiente propício à criatividade, muitos dos artistas dessa nova geração, como Mauro Brito, Eduardo Quive, Nelso Lineu, Venâncio Calisto começam a produzir seus textos, e a *Revista Literatas* é criada. Mauro Brito é colaborador de diversos jornais e revistas, como *Cultura*, *Blecaute*, *Debate*, *Missanga*, *Literatas*, entre outros, o autor tem transitado por diferentes gêneros, sendo a poesia a sua preleção. Até o presente momento, ele possui três títulos publicados, dois de poemas – *Passos de magia ao sol* (2017) e *O luminoso voo das palavras* (2019, Moçambique e Brasil) – e um em prosa – *A estranha metamorfose de Thandi* (2020).

Para o escritor, a literatura para infância e juventude não se refere a um texto de partida ou chegada, “[...] mas literatura de continuidade, de revisitação, ao contrário do que se pensa é muito mais rica, muito mais elaborada, e contém sempre estes elementos indispensáveis ao crescimento humano” (BRITO, 2020).

O livro *Passos de magia ao sol* (BRITO, 2016) reúne 13 poemas no miolo do livro e mais um na quarta capa, totalizando 14 poemas, os quais são construídos em versos livres,

com palavras afetivas e enrodilhados de ternura. Sem uma temática fixa, a natureza e a relação humana se apresentam entrelaçadas, no entanto, o elemento água (chuva, rio, mar) faz parte de nove poemas.

A potencialidade imaginativa da construção poética de Brito (2016) ressoa nos jogos sonoros, na maestria com o uso das palavras, no modo como (re)lida com elas, tal como no poema “Tempo, uma memória de elefante”:

Uma parte de mim
o tempo guardou nas gotas de chuva
Com uma parte de mim
o tempo mandou
o elefante erguer
uma casa de memórias. (BRITO, 2016, p. 6).

Outro aspecto importante que deve ser remontado diz respeito à memória de uma infância – a do eu lírico, a do poeta, a do leitor –, que é convidada a (re)inventar-se no instante que é acesa, como no poema “Casa da saudade”:

Lá fora,
no quintal,
uma fogueira
acendia-se de histórias
e em nós
a vigília
prenunciava
as aventuras noite adentro...
Saudades
pousadas no futuro. (BRITO, 2016, p. 10).

A isotopia temática em torno da esperança, amizade, gratidão, entre outros, é plasmada em todos os versos do trabalho poético de Brito (2016), que busca potencializar o humano que habita no outro.

Além disso, vale apontar a profusão cromática de tons fortes que acompanha as ilustrações (colagem e pintura) de Bárbara Marques (Lisboa, 1973), que estreia também na produção para infância e fortalecem a dinâmica das palavras do poeta, vivificando os seus dizeres. Segundo Brito (2020b), “a abordagem do leitor estende-se ao nível tanto gráfico como em nível do conteúdo, há bons comentários e os leitores adoram as imagens desde a capa, que faz uma combinação boa com os textos”.

Encerra-se sabendo que ainda há muito para falar sobre os poemas dos três mosqueteiros

No exercício de escrita aqui desenvolvido, que buscou apresentar os livros de poemas para infância dos escritores moçambicanos, Pedro Pereira Lopes, Celso C. Cossa e Mauro Brito, provavelmente, muito ainda ficou por dizer.

Ficou por dizer que há um oceano a nos separar, mas nada que as palavras não possam nos unir, com elas fazemos a travessia, irmanamo-nos. Ficou por dizer do trabalho que os três jovens, como mosqueteiros a duelar por espaços propícios não só de conquista editorial, mas também da aproximação do leitor, nas idas e vindas em escolas e projetos de fomento à leitura. Ficou por dizer o interesse dos três em saber mais e dialogar sobre a literatura para infância, como pode ser exemplificado em suas participações em eventos sobre o tema, como “A produção literária para infância em Moçambique: linguagens e imaginação no processo ensino-aprendizagem”, realizado em Maputo, Moçambique, em 2 de abril de 2019, que contou com a presença de dois deles, e na mesa redonda “A literatura para infância em Moçambique” realizada durante o VIII Seminário de Literatura Infantil e Juvenil (VIII SLIJ) e do IV Seminário Internacional de literatura infantil e juvenil e práticas de mediação literária (IV SELIPRAM), que ocorreu entre os dias 5, 6 e 7 de novembro de 2019, em Florianópolis (SC), e contou com a presença dos três escritores.

Ficou por dizer, ainda, que escrever poemas para serem lidos por toda gente e, em particular, pelas crianças não é um exercício fácil, pois exige maestria e, por que não, afastamento de uma feitura mecânica e proximidade de gestos brincantes.

Os livros *Viagem pelo mundo num grão de pólen e outros poemas* (LOPES, 2015), *O Gil e a Bola Gira e outros poemas para brincar* (COSSA, 2016) e *Passos de magia ao sol* (BRITO, 2016), por certo, têm feito a alegria dos leitores de Moçambique e do Brasil. Esperamos que, em breve, todos os títulos estejam em editoras brasileiras, mas enquanto isso não acontece as novas tecnologias encurtam distância e possibilitam as aquisições.

Referências

OLIVEIRA, Maria Anória de Jesus. Literatura infanto-juvenil moçambicana: a série Os gémeos, de Machado da Graça, e outras travessias. **Contexto**, Vitória, n. 26, jul./dez. 2014. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/contexto/article/viewFile/8727/6134>>. Acesso em: jan. 2021.

BARROS, Manoel. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.

BRASIL. Ministério da Educação. **Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana**. Brasília, DF: MEC 2004. Disponível em: <<http://www.acaoeducativa.org.br/fdh/wp-content/uploads/2012/10/DCN-s-Educacao-das-Relacoes-Etnico-Raciais.pdf>>. Acesso em: jan. 2021.

BRITO, Mauro. **Passos de Magia ao Sol**. Ilustração de Bárbara Marques. Maputo: Editorial Escola Portuguesa de Moçambique, 2016.

BRITO, Mauro. **O luminoso voo das palavras**. Ilustração de Yok Chan. Maputo: Kuvaninga, 2019a.

BRITO, Mauro. **O luminoso voo das palavras**. Ilustração de Yok Chan. Florianópolis: Katarina Kartonera, 2019b.

BRITO, Mauro. *A estranha metamorfose de Thandi*. Ilustração de Samuel Djive. Maputo: Editorial Escola Portuguesa de Moçambique, 2020.

BRITO, Mauro. Entrevista. **Mulemba**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 21, 2020.

GOMES, Simone Caputo. Literatura para crianças e jovens na África de língua portuguesa. **Cátedra Digital**, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <<https://revista.catedra.puc-rio.br/index.php/literatura-para-criancas-e-jovens-na-africa-de-lingua-portuguesa/>>. Acesso em: 27 jan. 2021.

CAETANO, Simão. **A dimensão pedagógica do Suplemento Infantil Njingiritane**. Maputo: Alcance, 2016.

COSSA, Celso C. **7 histórias sobre a origem de quem come quem**. Ilustração de Mauro Manhiça. Maputo: Pawa, 2015.

COSSA, Celso C. **O Gil e a Bola Gira e outros poemas para brincar**. Ilustração de Luis Cardoso. Maputo: Editorial Escola Portuguesa de Moçambique, 2016.

COSSA, Celso C. **A capoeira dos sete pintos**. Ilustração de Alberto Correia. Maputo: Editorial Escola Portuguesa de Moçambique, 2018.

COSSA, Celso C.; BRITO, Mauro; LOPES, Pedro Pereira. **Entrevista com Celestino Cossa, Mauro Brito e Pedro Pereira Lopes - 8º SLIJ**. Entrevistadoras: C. Domingues; D. Bunn; J. M. Rosa. Florianópolis, Lieralise/UFSC, 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=G1Ckg2oPjNA>>. Acesso em: jan. 2021.

COSSA, Celso C. **O menino que odiava números**. Maputo: Editorial Escola Portuguesa de Moçambique, 2020.

DEBUS, Eliane. As literaturas africanas de língua portuguesa para infância publicadas no Brasil. In: PASSOS, Joana C; DEBUS, Eliane (org.). **Resistências e re-existências: desenvolvimento e cultura afro-brasileira na região sul**. Tubarão: Copiart; Florianópolis, Atilénde, 2018.

DEBUS, Eliane; SILVA, Ana M. C.; PIRES, Juliana B. De lá para cá: a literatura para infância do escritor moçambicano Pedro Pereira Lopes. In: SPIGOLON, Nima *et al.* **Africanidades: práticas e saberes contribuindo para a formação humana**. São Paulo: [s.n.], 2020.

FONSECA, Maria Nazareth S.; MOREIRA, Terezinha Taborda. Panoramas das literaturas africanas de língua portuguesa. **Cadernos Cespuc de Pesquisa**, Belo Horizonte, n. 16, p. 13-69, set. 2007. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoscespuc/article/view/14767/11446>>. Acesso em: 11 abr. 2018.

LOPES, Pedro Pereira. **Viagem pelo Mundo num Grão de Pólen e Outros Poemas**. Ilustração de Filipa Pontes. Maputo: Editorial Escola Portuguesa de Moçambique, 2015.

LOPES, Pedro Pereira. Entrevista. **Mulemba**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 18, p. 185-189, jan./jun. 2018.

LOPES, Pedro Pereira. Entrevista. **Abusões**, Rio de Janeiro, ano 6, v. 13, n. 13, 2020.

MEIRELES, Cecília. **Ou isto ou aquilo**. Ilustração de Odilon Moraes. São Paulo: Global, 2012.

NEVES, Angelina. **A banana Vaidosa**. Maputo: UNICEF, 1993a.

NEVES, Angelina. **O cão e o gato**. Maputo: UNICEF, 1993b.

NOA, Francisco. **Uns e outros na literatura moçambicana**. São Paulo: Kapulana, 2017.

SANTOS, Carlos dos. **O caçador de ossos**. Ilustração de Emanuel Lipanga. São Paulo: Kapulana, 2017.

SILVA, Calane da. **O João à Procura da Palavra Poesia**. Ilustração de Zorito Chiwanga, Moisés Utui. Maputo: Textos Editores, 2008.

SILVA, Calane da. **Pomar e Machamba de Palavras**. Ilustração de Moisés Itui. Maputo: Textos Editores, 2007.

SOUSA, Noémia de. **Sangue negro**. Moçambique: Associação de Escritores Moçambicanos, 2001.

TIMÓTEO, Adelino. **Na aldeia dos crocodilos**. São Paulo: Kapulana, 2017.



DEPOIMENTO

A LITERATURA INFANTO-JUVENIL NA OBRA DA ESCRITORA SANTOMENSE OLINDA BEJA

Olinda Beja¹

Foi apresentado no dia 27 de dezembro de 2013, no Centro Interculturidade, em Lisboa, pelas 21:30, o livro *Um Grão de Café*, de Olinda Beja. Editado com a chancela das Edições Esgotadas, este livro tem o privilégio de ser, na literatura escrita, a primeira obra para crianças em SãoTomé e Príncipe.

Tudo começou de forma embaraçosa. Várias foram as vezes em que, nas feiras do livro, nomeadamente em Lisboa e Porto, as pessoas me perguntavam se eu não tinha livros para crianças. Pois não tinha, o meu mundo da escrita resumia-se a poemas, romance e, mais tarde, contos. Poesia infanto-juvenil não estava nos meus planos. E os embaraços continuaram até chegar, em 2011, à Feira do livro em S. Tomé, feita no Centro Cultural Português. Os expositores abarrotavam de livros para crianças, mas só de autores portugueses e angolanos.

Um menino abordou-me e fez-me a pergunta que eu já esperava e, quando lhe respondi negativamente, disse com tristeza: “pois é... ninguém se lembra de nós!” E foi nesse instante que ali mesmo nasceu a força de oferecer, às crianças das ilhas do cacau e do café, livros que elas pudessem ter nas mãos, abraçar, folhear, ler! Histórias todos eles sabiam da tradição oral passada de geração em geração pela voz dos mais velhos... mas em livro não havia nada.

Nasceu *Um Grão de Café* apresentado em Lisboa num evento literário “Noites da Roça com Olinda Beja,” na noite de 27 de dezembro (6^a-feira).

E a publicidade encheu as paredes do Centro Interculturidade:

“Pela primeira vez na história da literatura das ilhas de S. Tomé e Príncipe surge um livro para crianças.

1 Poeta e escritora nascida em São Tomé e Príncipe - E-mail: olindabeja@hotmail.com



Um Grão de Café nasceu de um sonho de Olinda Beja que o apresenta no Centro InterculturaCidade.

Tal como diz Oscar Wilde, “a melhor maneira de tornar as crianças boas é torná-las felizes”. Assim, Olinda Beja, servindo-se destas palavras que abrem o livro, espera que ele possa levar muita alegria e felicidade a todas as crianças do mundo, mas muito em especial às de S. Tomé e Príncipe.

A apresentação do livro ficou a cargo de Mile Veiga, entre o canto do Ossobó e o som da guitarra do músico santomense Filipe Santo, numa noite especial dedicada a todas crianças do mundo, mas em especial às crianças de S. Tomé e Príncipe.

“Em *Um Grão de Café*, Olinda Beja conta a história de Paguê, menino que deu origem ao nome da ilha do Príncipe. Pretendendo encontrar um herdeiro para o trono, o rei chama as crianças e confia-lhes um grão de café, para cada uma, no prazo de um ano, cuidar e fazer germinar. Na data marcada, os meninos e as meninas voltam à presença do rei, mas Paguê vem triste, pois é o único que traz um vaso vazio. O seu grão de café não germinou, apesar de se ter esforçado.” (*In*: Edit. Edições Esgotadas, 2013)

“Caximpembe levantou-se seguido das crianças. Em silêncio, primeiro. Ainda a pensarem, talvez, no grão de café. Depois começaram numa algazarra tremenda, própria de quem está feliz com o final da história. É que, agora, já sabem porque o rio mais belo da sua ilha se chama Paguê. E também a montanha mais alta. Homenagem de rei é sempre homenagem! Se forem à Ilha do Príncipe, talvez encontrem, ainda, o velho Caxipembe que, melhor que eu, vos voltará a contar a maravilhosa história do grão de café!”

A obra conta a história de um rei que distribui grãos de café por várias crianças, com a missão de os fazer germinar ao fim de um ano. No entanto, um dos meninos chamado Paguê não atinge este objectivo. A sua história dá origem ao nome da ilha de Príncipe.

Sobre este livro pode-se ler a análise de António Bondoso, em “Palavras em Viagem”:

“(…) escrevo agora sobre *UM GRÃO DE CAFÉ*, que nos chega de S.Tomé e Príncipe pela pena de Olinda Beja, uma consagrada mulher de letras das Ilhas no Meio do Mundo. Com o carimbo das Edições Esgotadas, *Um Grão de Café* apresenta um velho contador de “estórias” – Caxipembe – que, já muito adiantado no tempo da vida, apenas se recordava de uma história contada há muito, nem mesmo ele tinha já a certeza de quem lha havia contado a primeira vez. Exatamente essa do grão de café. Uma estória não faz a História – não é esse o papel da ficção –, tudo começando num tempo, ainda antes do tempo, no qual a existência do café só mesmo em imaginação.

«E depois Caxipembe?!... Conta, conta!»

E, assim, toda a narrativa é um verdadeiro hino à mãe Natureza e à bondade dos homens, mostrando um reino de muitas e belas árvores e das mais variadas flores – as mais bonitas da Ilha mais linda do mundo: [«A floresta era de uma rara beleza pois os tons de verde eram variados e os barulhinhos ligeiros que nela se ouviam encantavam qualquer um que os escutasse. Macacos e cobras, lagaias e falcões, tartarugas e papagaios entendiam-se tão bem que quando havia nascimentos, cada um, à sua maneira, festejava a chegada do novo habitante.»].

Príncipe – assim se chama a ilha uns graus acima da imaginária linha do Equador, independentemente dos nomes que lhe teriam dado outras civilizações de antanho e que, no reino da ficção, teriam sido dizimadas por pandemias e doenças tão ruins como a malária. Mas disto não reza a estória *UM GRÃO DE CAFÉ*. Agora para crianças, Olinda Beja prossegue um pouco a sua aventura ambientalista e amante da natureza espelhada na Ilha de Izunari, premiando a personagem infantil PAGUÊ – pela sua determinação e honradez. Com o ritmo da estória bem cadenciado e numa escrita empolgante, a autora avança toda a narrativa até ao clímax que é a sucessão do rei e a herança do reino onde todos se entendiam às mil maravilhas.

E, como diz Olinda Beja, « Se forem à Ilha do Príncipe talvez encontrem ainda o velho Caxipembe que, melhor que eu, vos voltará a contar a maravilhosa história do grão de café! »

(...) Encerro este capítulo fazendo uma referência às pinturas que ilustram *UM GRÃO DE CAFÉ*. Da autoria de Maria Teresa Bondoso, elas emprestam à obra um verdadeiro hino poético. A ternura, a humildade e a bondade do menino Paguê estão ali num retrato de excelência – transmitindo, de facto, as virtudes do povo das Ilhas.

Um convite sublime de Olinda Beja e de Teresa Bondoso para uma inevitável visita a S.Tomé e ao Príncipe.”

António Bondoso - Jornalista – CP359.

Em dezembro de 2013.



Encimando o conto com o provérbio “Tlábá só ká dá tê” , isto é: “Só o trabalho te dá o que tu tens”, tentei abordar os valores da humildade, da honestidade, da gratidão, da perseverança e do trabalho.

.....

É claro que nunca mais larguei a literatura infanto-juvenil intercalando-a com outras obras.

Ler, contar, divagar, sonhar
deixar que o espírito se entregue a momentos de ternura
espalhar flores nas vozes e nos sons
reinventar histórias já contadas, já vividas
reacender a memória
reavivar o tempo!

Olinda Beja



E, se em *Um Grão de Café* tinha contado a origem do café nas nossas ilhas em **Tomé Bombom**, a minha preocupação foi a de trazer junto dos mais novos a história do cacau, mas também as histórias tradicionais que o menino Tomé Bombom se encarrega de ir narrando através da história. Conta e canta a história de “Lôginda” que ouviu de sua avó, conta a história de seu avô, contratado de Cabo Verde e que bem jovem veio para o trabalho árduo das roças de cacau e o namoro com a avó numa bela história de amor... e tudo isso durante um trajeto entre a cidade e a roça. Menino-homem, Tomé Bombom é também dançarino na tragédia do Marquês de Mântua, vulgo tchiloli, como se chama em nossa terra. E, antes de se despedir contou, como só uma criança sabe contar, a história do cacau, de como ele veio parar à nossa terra e de como Tomé acabou por herdar o nome Bombom!

Não é uma história que começa como todas as outras “era uma vez” ou “há muitos muitos anos”, não, nada disso; esta é uma história tão real tão real que dá vontade de ouvir quem a contou...

.....

E mais uma obra nasce, desta feita:



Com a chancela da Editorial Novembro, *Simão Balalão* vê o dia, a 23 de janeiro de 2018, apresentado pela poetisa Regina Correia, nas instalações da UCCLA, em Lisboa, onde a colaboração e dramatização de um menino deram um cunho maravilhoso que o público adorou.

Esta é a história de Simão Balalão, o menino ilhéu que tinha no peito o sonho de partir em busca de outros horizontes.

Partindo do provérbio “Konsê mê non só ká zudá non” e após algumas aventuras mal sucedidas, Simão dá conta de que só os conselhos da mãe o podem ajudar e, finalmente, descobre que “a nossa terra é a nossa terra”, ou como se diz na língua de São Tomé, “tela non sa tela non”.

Uma história, onde se faz um apelo para que não abandonem a ilha com o sonho de sair e ficar rico, pois o paraíso está ali!

Uma história infantil, de sonhos e de procuras, de um menino que vive numa ilha e que na realidade é um menino – ou melhor, uma personagem - ‘*sui generis*’. Vive rodeado de água e tem em si, como diria Fernando Pessoa, “todos os sonhos do mundo”. Deseja, lá no âmago, partir e ir em busca de novos horizontes.

Porém, a vida acaba por lhe ensinar algumas lições e percebe que os conselhos da mãe é que são verdadeiramente sábios.

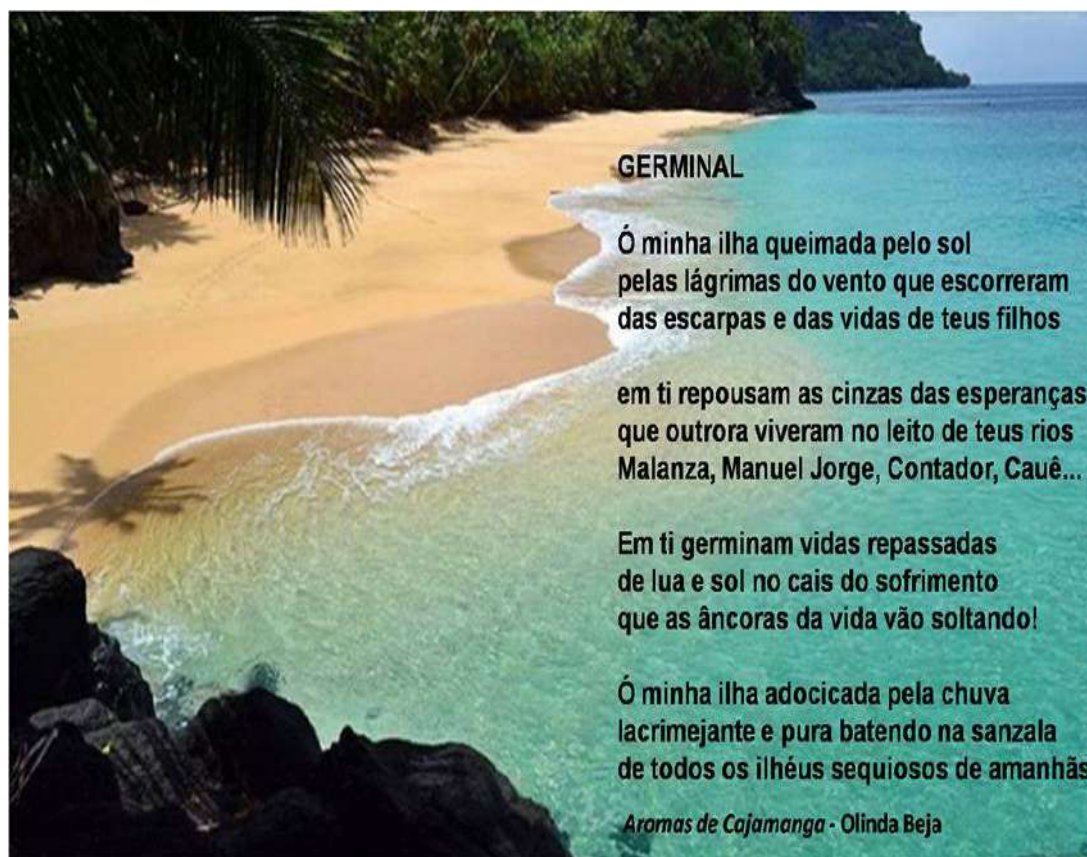
Olinda Beja

Em 23 de janeiro de 2021.

.....

P. S. No prelo estão mais dois livros de literatura infanto-juvenil.

TRAJETÓRIA ARTÍSTICO-LITERÁRIA DE OLINDA BEJA:



” Olinda Beja é poeta e narradora de São Tomé e Príncipe. Porém, com apenas dois anos e meio, saiu de seu país e foi viver em Portugal. Sendo tão pequena, não foi responsável pela mudança de território e muito menos pela história que lhe foi sequestrada. Sua poética traz as marcas dessa vivência e as tentativas de reconstruir, ou construir ao seu modo, a identidade. Ao mesmo tempo, a escritora celebra, na tensão entre os dois mundos, África e Europa, a festa da mestiçagem e o encontro de culturas. Olinda Beja venceu em 2013 o maior prêmio literário de São Tomé e Príncipe, o Francisco José Tenreiro, pela obra *A Sombra do Océano*. É esta a inquietante e também dramática biografia de Olinda Beja.” – Texto de Estella Viana, jornalista brasileira ao serviço da RTE – Feira do Livro/Madrid/junho 2017

NOME : MARIA OLINDA BEJA MARTINS ASSUNÇÃO

NATURALIDADE : Guadalupe – S. Tomé e Príncipe - **NACIONALIDADE :** (dupla) Portuguesa/ Santomense

HABILITAÇÕES LITERÁRIAS : Licenciatura - Ling.Lit.Mod.Port-Fr.- Univ./Porto

- + Curso de Literaturas Africanas de Expressão Port. - Univ. Aberta

+ -Dipl. Sup. Hautes Études Françaises Modernes – All. Fran. - Coimbra/Paris)

- + Dipl. Sup. /Formação em « L’art des griots » - Univ. Fribourg (Suíça)

Olinda Beja nasceu em Guadalupe – S. Tomé e Príncipe (1946) .Criança ainda deixou as ilhas e passou a viver do outro lado do mar, em terras frias e alcantiladas da Beira Alta. Um dia resolveu voltar às suas raízes maternas. Chamaram-na o som do ossobô, os rios caudalosos, o canto das aves exóticas, a voz de Sam Lábica, sua mãe... Derramou então a sua vida dupla entre mar e montanha, Europa/África, em palavras poéticas, fundas, sentidas, em páginas de livros por onde vai mitigando uma sede antiga... Divide o seu tempo entre Portugal e S. Tomé, onde vive em Batepá, na sua casinha de madeira, herança materna...

Obras Publicadas:

Bô Tendê? – Poemas – 1992 – C.M.Aveiro

Leve, leve – Poemas – 1993 – C.M. Aveiro

15 Dias de Regresso – Romance – 1994 –CMAveiro- 4ª Ed. –Pé-de-Pag. Editores-2007-

No País do Tchiloli – Poemas – 1996- C. M. Aveiro

A Pedra de Villa Nova – Romance – 1999-Palimage Editores (foi feito um filme pelo realizador José Fonseca e Costa baseado neste romance)

Pingos de Chuva – Conto – 2000 – Palimage Editores

Quebra-Mar – Poemas – 2001- Câmara Mun. Aveiro – 3ª Ed.

Água Crioula – Poemas – 2002- Pé-de-Página Editores

A Ilha de Izunari – Conto – 2003 – S.T.P. -Instituto Camões

Pé-de-Perfume – Contos (Prémio - Bolsa de Criação Liter.) – 2004 – 3ª Ed

Aromas de Cajamanga – Poemas –Editora Escrituras-S.Paulo(Brasil)-2009

O Cruzeiro do Sul – Poemas –Livro bilingue-Port./Esp. – Pontevedra-2011(3ªedição)

A Casa do Pastor – Contos – Chiado Editora (Lisboa) – 2011 – Obra traduzida na íntegra p/ Inglês por Ann Morgan (Inglaterra/Estados Unidos)

Histórias da Gravana – Contos – (Prémio – Bolsa de Criação Liter./2008) – S. Paulo (Brasil) – Outubro/2011 - Editora Escrituras – Obra finalista do Prémio Literário Portugal/Telecom (atual Prémio Oceanos)/2012 (Portugal/Brasil)

Um Grão de Café – Conto infanto-juvenil – Editora Edições Esgotadas - Dezembro/2013 – 6ª edição – Obra no PNL- Ler+ - Traduzido para japonês em 2020

À Sombra do Oká – Poemas – Prémio Literário Francisco José Tenreiro –Edições Esgotadas – 2014 (outubro) – traduzido para espanhol (Argentina) e para árabe- Obra no PNL (Plano Nacional de Leitura – Ler+ - por um período de 10 anos) – publicado no Brasil pela Editora “Escrituras – S. Paulo”. Em breve tradução e edição francesa.

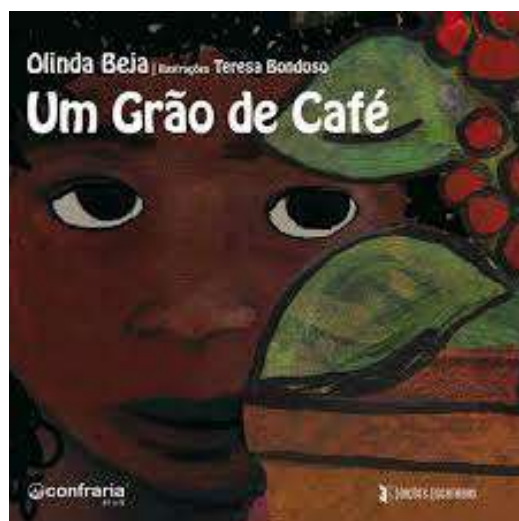
Tomé Bombom – conto juvenil – Ed. Edições Esgotadas - fevereiro/2016 (2ªedição)

Todos Somos Vento, Rio, Flor! – Ed./Autor- Oferta para as crianças da ilha do Príncipe

Chá do Príncipe – contos – Rosa de Porcelana Editora – outubro/2017 (2ªedição)

Simão Balalão – conto infanto-juvenil – Editorial Novembro – janeiro/2019 (2ªedição)

Um Grão de Café é o primeiro livro para crianças no panorama literário de S. Tomé e Príncipe. Seguem-se os livros *Tomé Bombom* e *Simão Balalão*, este com CD incluído.



Tem sido lido e dramatizado em várias escolas do universo dos países de língua portuguesa com um êxito de várias edições estando traduzido para japonês. Obra no PNL-Ler+. O livro juvenil *Tomé Bombom* tem sido adotado em várias escolas do país. Nele se conta a história do cacau entrecruzada com histórias tradicionais.

O Grão de Café já chegou ao Japão - pelas Edições Esgotadas, em 28 de abril, 2020.

O Grão de Café, da autoria de Olinda Beja e que pertence ao Plano Nacional de Leitura, foi traduzido em japonês, alargando-se exponencialmente, desta forma, o putativo público leitor. A obra leva, também, consigo a cultura de São Tomé, terra natal da autora.



Simão Balalão, também para público infanto-juvenil, surge na 2ª edição com um CD com música (viola – Luís d’Almeida) – poema e voz de Olinda Beja.

As suas obras têm sido objeto de estudo em várias universidades nomeadamente no Brasil, Inglaterra, Alemanha, França, África do Sul e nas escolas portuguesas da Suíça e do Luxemburgo, onde, como leitura integral, foram adotadas as seguintes obras: *15 Dias de Regresso* (Romance) e *Pé-de-Perfume* (Contos). *A Casa do Pastor* (só adotado na Suíça). Foi convidada -pela 3ª vez- a levar *Um Grão de Café* ao Salão do Livro/Festival das Migrações no Luxemburgo.

Durante o ano escolar, Olinda Beja desloca-se a estabelecimentos de ensino do universo lusófono (e não só) onde, através de conferências, entrevistas, recitais de poesia e outras actividades culturais (contadora de histórias) dá a conhecer as ilhas do cacau e do café fazendo a aproximação dos povos que usufruem de uma riqueza cultural em comum – a Língua Portuguesa. Ao mesmo tempo Olinda Beja desperta em quem a escuta a vontade de irem visitar as ilhas de S. Tomé e Príncipe o que tem acontecido com amigos, alunos, professores, público em geral.

Acompanhada à viola pelo músico santomense Filipe Santo ou pelo percussionista guineense Carlos Camará ou ainda pelo guitarrista português Luís de Almeida, Olinda Beja tem feito recitais de poesia e canto em vários palcos do mundo – Brasil, França, Austrália, Cabo Verde, Espanha, Luxemburgo, Portugal – e ilhas (Madeira e Açores) –, Suíça, Alemanha – festival internacional de poesia de Berlim 2009 –, Timor, fazendo com que haja um maior conhecimento da poesia e dos poetas de São Tomé e Príncipe. Conta histórias por todo o mundo da língua portuguesa, histórias de África e de Portugal (Beira Alta através do livro *A Casa do Pastor*).

Olinda Beja tem poemas e contos traduzidos para espanhol, francês, inglês, italiano, árabe, chinês (mandarim), tétum, japonês e esperanto.



Escuta... escuta de mansinho... ouves o coração de África a bater?
No ventre das palmeiras do caminho, nas ondas do mar por desfazer...

TESES DE DOUTORAMENTO / OUTRAS TESES

(Sobre a obra literária de Olinda Beja)

Entre muitas outras teses destacam-se:

Tese de Doutorado *O Resgate da Africanidade* pelo Prof. Dr. Luciano Caetano da Rosa (Univ. Frankfurt -Alemanha)

Análise da obra literária *O Universo Bejiano* de uma infância perdida pela Prof^a. Dr^a Annie Laure Mindzie Anda - Libreville – Gabão

Tese de Doutorado: *A Trilogia do Afastamento em Olinda Beja* pela Prof^a Dr^a Cristina Ferreira – Univers. Do Cabo – África do Sul

Tese de Doutorado :

Oral Traditions in Lusophone African Women's Poetry pela Prof^a Dr^a Sandra Campos – University of Birmingham, UK

Tese de Doutorado orientada pela Prof^a Dr^a Zuleide Duarte – Universidade de Recife – Brasil

Tese de Doutorado orientada pelo Prof. Dr. Amarino Queiroz – Universidade da Baía - Brasil

Análise da obra literária pelo prof. Dr. Luciano Caetano da Rosa – Univ. de Berlim - Alemanha (Trabalho publicado na revista “Les Journées de L’Adepba”) – Univ. de Rennes-França

Trabalho sobre a Mulher – Mesa-Redonda – Univ. de Aveiro com a participação de Madame Hélène de Beauvoir (Trabalho publicado nos *Cadernos Univ. Hoje* – 1995 - Femme) e mais tarde publicado na Universidade da Sorbone (Paris) – França

Análise da obra literária pelo Prof. Dr. Urbano Bettencourt - Universidade dos Açores – Ponta Delgada

Tese de Doutorado *Identidade e Negritude na poesia de Olinda Beja*, orientada pela Prof^a Dr^a Rosilda Alves Bezerra – Univ. Estadual da Paraíba – Brasil

FOTOS



Na Suíça, com Luís d’Almeida (à viola), contando a história infanto-juvenil *Um Grão de Café e outras mais...*, em abril 2018



mês da cultura
Ilha do Príncipe – agosto de 2016 -



Timor - Dili – 2000 – Com Xanana Gusmão



Berlim(Festival Intern.de poesia- julho de 2009)



Na Biblioteca da Moita do Ribatejo e nas escolas de Cabo Verde – Programa - “Viva a Poesia”



Brasil – Cataguases/ Minas Gerais – abril 2005.

Olinda Beja foi condecorada com a Ordem da Comenda dos 2 Países Irmãos pelo S. Ex^{as} o Embaixador do Brasil José Aparecido de Oliveira e pelo Ex- Presidente de Portugal (Mário Soares).



Luxemburgo – outubro de 2014 – com a comunidade santomense



Na escola do Caniço – Madeira - 2014



Com as crianças da ilha do Príncipe (dez.2014) – contando a história de *Um Grão de Café*- PNL

Eu venho buscar a História /Do meu povo solitário
Perdido como um corsário/No mar da minha memória- in *No País do Tchiloli*
Cantando e contando *Um Grão de Café* com crianças em Cabo Verde



Nas escolas de Cabo Verde – histórias e canções de S. Tomé e Príncipe



Em S. Tomé com a professora Sandra Beirão e os alunos do Liceu Nacional.
Com alunos do Instituto Diocesano de Formação – S. Tomé - 2013



A Casa do Pastor – contos e canções da Beira Alta – à viola – Luís d’Almeida (em Mangualde)–uma noite inesquecível com amigos desta cidade beirã onde cresci – 2013



Casa Fernando Pessoa–Recital–



Falando de cultura com o PR. de Cabo Verde



“Noites da Roça” – Programa mensal (começado em 2011) – Lisboa - no Centro Interculturidade e dedicado totalmente a S. Tomé e Príncipe. Fizeram-se 12 semanas deste programa.



Sempre de malas feitas (Olinda Beja – voz - e Filipe Santo – voz+viola) a espalharem de uma ponta até a outra do mundo a cultura híbrida de São Tomé e Príncipe! Um dia a História julgará o nosso trabalho!

os cheiros a gengibre, a açafão, a pimenta, a canela em flor
hã-de passar além dos morros e dos picos

e voltarás a plantar banana-ouro e prata e mandioca
e ossame e pau-pimenta e fruta-pão
e voltarás a solfejar canções de esperança
na voz eterna dos nossos conjuntos em noites do fundão

e voltarás a pernoitar no limiar do azul
e descerás em passo firme o caminho de Água Arroz
Guadalupe, Fruta-Fruta, Santo António

(Olinda Beja, in *À Sombra do Oká*)

Voltarão à flor da terra os risos das crianças
mais puros e mais brancos que espuma de calema
voltarão à flor da estrada homens e mulheres
felizes como o sol
em dias de gravana
voltarão à flor da noite batucadas e fundões
e a ilha toda será um altar de festa
maior e mais colorido que o andor de Sam Peregrina
e voltará o sopro do vento
o sopro do pitu dôxi
o aroma da baunilha
o arrasto do batelão
o grito do celêlê
voltarão os bailarinos da ússua
da dêxa
do guipá
voltará a esperança
a renascer de todas as feridas abertas
no coração das ilhas

(Olinda Beja, in *Aromas de Cajamanga*)



Com 20 obras publicadas até ao momento atual, Olinda Beja percorre o mundo a contar e a cantar as suas ilhas do cacau e do café sempre em flor. Escreve para crianças e para adultos quando o seu coração lhe manda.

Contactos de Olinda Beja:

Tel.: 00351964194953 (Portugal)

E-mail: olindabeja@hotmail.com



A CAÇADA REAL: SUA GÊNESE¹

A CAÇADA REAL: ITS GENESIS

A CAÇADA REAL: SU GÉNESIS

Zetho Cunha Gonçalves²

Em finais de Janeiro ou princípios de Fevereiro de 2007, o actor e encenador Paulo Patraquim convidou-me a escrever uma peça de teatro. Tratava-se de um projecto centrado em 10 peças escritas por autores africanos, a partir das *Fábulas* de La Fontaine, que se destinavam à representação pelo Grupo Bica Teatro, de Lisboa, em escolas do ensino básico.

Quanto aos textos, deveriam obedecer a dois quesitos: não terem muitas personagens (para não onerar os custos nem dificultar a montagem no espaço exíguo das salas de aula), e a acção da fábula ser transposta para o espaço africano.

Não obstante vários autores terem acedido ao convite e terem escrito as suas peças, esse projecto acabou por não ter passado disso mesmo: um belo projecto que se não realizou, por falta de verba.

A esse convite se deve a escrita e a existência de *A Caçada Real*.

Publicada em Lisboa pela editora Bonecos Rebeldes, em 2007, a peça saiu no Brasil pela Matrix Editora, de São Paulo, em 2011, sendo ambas as edições ilustradas pelo pintor moçambicano Roberto Chichorro. Posteriormente, em 2013, teve edição moçambicana, integrada na Colecção Acácia, da Escola Portuguesa de Moçambique – Centro de Ensino e Língua Portuguesa, com ilustrações de Luís Cardoso.

Até hoje, que seja do meu conhecimento, *A Caçada Real* não foi ainda levada à cena.

*

1 Este texto, ainda não publicado, é uma espécie de depoimento metaficcional. Foi escrito propositadamente para um trabalho académico, de mestrado, de Camila Lima Sabino, apresentado em dezembro de 2013 na Universidade Federal Fluminense, no Brasil, sob orientação da Prof.^a Renata Flávia da Silva.

2 Escritor e poeta angolano. E-mail: zethogoncalves@gmail.com



Pegando numa edição portuguesa das *Fábulas* de La Fontaine, não me foi difícil a opção por uma delas, *O Leão que Levou o Burro à Caça*.

Esta fábula por quê, e não outra? – perguntar-se-á.

Sendo o Leão reconhecido como o rei da selva, e não sendo ele um gênero de monarca que exista na Europa, a não ser em estado de exílio e sequestro nos cativeiros dos Jardins Zoológicos, é um animal para mim extremamente familiar: vi dezenas deles no meio do mato, em Angola. E sei bem como a terra foge e resvala por debaixo dos pés, e como as árvores vibram e sacodem ramos e folhas e frutos, com o vento estremecido pelos seus rugidos. Devolvê-lo, mesmo que pelas artimanhas da ficção dramática, ao seu *habitat* natural, seria um gesto da mais elementar justiça da minha parte.

Isto, por um lado. Por outro, a personagem do Leão é ela mesma, e só por si, uma daquelas personagens verdadeiramente excepcionais: instigante, majestática e poderosa (ou não fosse ele o rei da selva), capaz de espicaçar a imaginação até quase ao delírio da criação e da invenção.

O Burro (ou Jumento): aí está outra tão simpática criatura, que, ao contrário de muitas outras alimárias, não faz jus ao nome que tem. É um animal inteligentíssimo e sagaz, afectuoso e bonacheirão, este «nosso irmão», como lhe chama Luiz Gonzaga numa canção – *Apologia do Jumento (O Jumento é nosso irmão)*.

Aqui, Camila querida, peguei no disco de Gonzagão e Gonzaguinha, *A Vida do Viajante*, e coloquei-o no gira-discos – ou vitrola, como vocês dizem aí no Brasil –, para ouvir essa canção belíssima, de co-autoria de Luiz Gonzaga e José Clementino.

A canção, breve saga libertária, entoada ao som da sanfona, e mais recitada que cantada, onde se reitera que «só não aprende a ler quem não quer», porque «o jumento ensina a ler de graça», já passou. Outras se lhe seguem, celebrando a busca incessante da dignidade humana e a interminável epopeia do sertão brasileiro. Mas ouvi-las agora seria perturbar o ofício a que me propus: escrever um texto sobre a gênese de *A Caçada Real*, destinado ao seu trabalho acadêmico.

Retiro então o disco, desligo o gira-discos, e regresso a esta prosa.

A Corça, terceira personagem da fábula (mas não personagem menor): oh, que menininha tão querida, tão bela, tão ingênua e tão indefesa, que vivamente me comove. Só poderia mesmo ser ela a *vítima* – mas não nos precipitemos, por enquanto.

*

Tenho assim as três personagens à minha frente.

Leio novamente a fábula. Releio, volto a reler tudo vezes sem conta, até ela se afastar de mim, ou tornar-se a presença da sua leitura em mim tão banal, que eu seja capaz de me livrar dela pelo esquecimento. Ou seja, reter da fábula apenas a atmosfera que dela em mim consegui estabelecer a meu favor, e a partir da qual me possa ser possível criar ou fazer nascer o que de todo sei que seja, ou como e o quê poderá vir a ser.

Passaram alguns dias em que esses três animais me devoravam, literalmente. E eu a confrontá-los, a defrontá-los a cada momento. Eles cresciam em mim, e eu não os conseguia dominar, subjugá-los à minha vontade de fazer deles apenas três personagens de uma pequena peça de teatro. A minha cabeça era um furacão de vozes, de rugidos e de patadas e dentadas; de orneios e de filosóficas sentenças de Jumento, com alguns coices ilustrativos à mistura; de bramidos e pedidos de socorro. Uma verdadeira hecatombe, esta pobre cabeça.

Mas a verdade é que o acto de criação literária é sempre um violento terramoto interior, em que nada fica célula sobre célula, como antes estava.

Decidi, então, convocar para uma conversa a sós cada um dos personagens. E, ao contrário do que seria de esperar, não foi o Leão quem primeiro acedeu à minha convocatória, mas sim o Jumento.

Apareceu-me ao fim da tarde, à hora combinada, com um gigantesco computador portátil a tiracolo. Quase não me deixou falar, obcecado por um campeonato mundial de jogos virtuais, em que estava a competir.

Analfabeto competidor virtual que sou, não me restou outra hipótese que não ouvi-lo com a maior das atenções e registar numa caligrafia apressada e descontínua todas as informações e elucidações que me ia fornecendo, numa linguagem científica e não raro codificada de exímio informático, sem me dar espaço a qualquer esclarecimento de dúvida.

Quando o tempo da nossa entrevista estava praticamente esgotado, consegui que me falasse um pouco da sua dieta. Fiquei então a saber que exerce também a função de conselheiro herbívoro, sendo os seus serviços muito procurados e apreciados pelos mais variados tipos de animais, carnívoros inclusive, segundo me afiançou. Sobre a sua idade, limitou-se a dizer-me, com um sorriso enigmático e de pata estendida para as despedidas, que tem a idade do reinado do vigente monarca da selva. E lá se foi, a trote, depois de ajeitar a alça do seu computador portátil sobre o ombro.

Ao final da manhã seguinte, recebi um telefonema do rei Leão, a desmarcar o encontro. Alegou problemas de saúde, um resfriado. E prometeu voltar a telefonar assim que se sentisse melhor, para marcarmos nova data. Desejei-lhe, naturalmente, rápidas melhoras. E fiquei à espera que Sua Alteza Real da Selva se dignasse telefonar-me.

Recebi a Corça numa tarde de sábado. Vinha lavada em lágrimas, aflita com o destino que eu lhe iria dar. Mas, muito mais aflito do que ela estava eu. Não fazia a mínima ideia ainda do que haveria de fazer com aqueles ilustres personagens. A única coisa que via era o prazo com que me tinha comprometido para a entrega do texto a entrar numa vertiginosa contagem decrescente. E isso, caramba, era razão mais que suficiente para me deixar num sufoco e num desespero muito pouco recomendáveis.

Tentei tranquilizá-la, dissimulando tão bem quanto podia a minha própria aflição perante o texto que não havia maneira de se estruturar e começar a tomar forma.

A sua timidez e a sua ingenuidade comoveram-me profundamente. Várias vezes tirei do bolso o lenço e lhe enxuguei as lágrimas. Em determinado momento, como acontece geralmente com todos os tímidos, ela soltou a língua. E contou os casos mais bizarros que eu já alguma vez ouvi sobre o reinado deste monarca, os seus desmandos, a imposição de novas tecnologias da comunicação em toda a selva (razão por que o Jumento me apareceu de computador a tiracolo, fiquei então a saber), os seus caprichos com a alimentação, a sua loucura obstinada com a eterna juventude e a imortalidade, etc., etc. E foi pela Corça que fiquei a saber da idade, quer do Jumento quer do Leão.

De repente, olhou para o sol a declinar já no fim do horizonte, falou-me ainda de certos pormenores da sua vida privada, e despedimo-nos com dois beijos afectuosos nas faces.

Partiu muito bela e serena, juro que sim.

Dois ou três dias depois, batem à minha porta. Moro num rés-do-chão, e não é meu hábito perguntar:

– Quem é?

Abri a porta, e, qual não foi o meu espanto, quando dou de caras com o imponente Rei da Selva a sacudir a juba ali à minha frente, soltando um espirro medonho. Mentiria, se não dissesse que apanhei um tremendo susto. Mas logo o próprio rei Leão me tranquilizou, dizendo que o feiticeiro dos astros (que sempre consulta em casos de relevante importância) o havia aconselhado a não me telefonar e a aparecer de surpresa.

Sentámo-nos bem de frente um para o outro. O rei, sempre a fungar, a espirrar e a tossir, começou por desligar o seu moderníssimo e complicadíssimo telefone celular, para que não houvesse nenhuma inoportuna chamada a interromper-nos a conversa.

Por precaução, fingindo seguir-lhe o exemplo, coloquei o meu telefone celular em toque de silêncio, não fosse o Diabo querer entrar na festa, também – provavelmente à dentada contra mim, anfitrião indefeso de tão imprevisíveis criaturas.

Anossa conversa não se pode dizer que tenha decorrido num clima de absoluta cordialidade. Mas faltaria à verdade, se dissesse que a animosidade fosse de tal grau que a não pudesse ou soubesse contornar a meu favor. Com destemida perseverança, lá consegui levar Sua Majestade a falar-me do historial do seu reinado (completaria dali a poucos dias 85 anos de idade e 70 anos de reinado), das modificações que a vida na selva havia sofrido com a implementação das novas tecnologias digitais e da sua própria dieta alimentar, entre outras questões relacionadas com a sua autoridade e temeridade perante os súbditos.

De tudo me foi falando abertamente, sem rodeios. E revelou-me a sua maior fragilidade:

– Sou terrivelmente supersticioso – asseverou. – Nada me custa admitir, ser um incurável hipocondríaco da superstição, na mais rigorosa acepção do termo.

Não dava um passo na sua vida, um único passo que lhe parecesse importante, conforme sublinhou, sem consultar antes o seu secreto e pessoal feiticeiro dos astros. Seguia os seus conselhos religiosamente: não estava para sofrer um atentado contra a sua majestática figura. Ou morrer envenenado ou doente: ainda se sentia muito jovem e com um radioso futuro ao seu dispor, para dirigir os destinos do seu reino, ou seja, de todos os animais da selva, seus súbditos incondicionais.

Depois, falou-me das novas tecnologias e da sociedade da informação, cada vez mais globalizadas e banais no mundo dos nossos dias, confidenciando-me ser o Jumento o orgulho do seu reino nesse domínio. Era o Campeão Mundial de Jogos Virtuais nas redes sociais, e era o seu conselheiro pessoal para as novas plataformas de comunicação, responsável pelo correio electrónico e pelos conteúdos da página oficial do reino, na *internet*.

Isto, para além de o servir como conselheiro herbívoro, aconselhando-lhe os melhores capins e as folhas tenras de certos arbustos, as mais gostosas e nutritivas.

Revelou-me, ainda, estar a ter certos problemas com o comportamento irreverente e a insubordinação de certos dos seus súbditos, referindo-me os casos do Elefante e do Rinoceronte, que vivamente o preocupavam, e de quem me disse o pior que se pode dizer de alguém.

Não houve um único instante em que a sua postura arrogante se me não fizesse sentir. Porém, por detrás daquela mítica autoridade, notei um ser quase humano – ligeiramente alquebrado pela idade, contraditório e frágil, não raro inseguro e muito temente ao ditame dos astros –, escudando-se na arrogância e no poder discricionário que, por herança genética, detinha para dissimular a sua verdadeira personalidade.

Despedimo-nos cerimoniosamente, não sem antes eu ter que ouvir uma ameaça das suas:

– Veja lá bem o que é que você vai fazer dessa *caçada real*, porque, se a coisa não me agradar, pode ter a certeza de que volto cá e não serei nada meiguinho consigo.

Não resisti, foi mais forte do que eu:

– Vossa Majestade já consultou o seu feiticeiro dos astros sobre o assunto? Seria muito conveniente ouvir primeiro esse seu *guia espiritual*...

Surpreso pela minha resposta, o rei Leão fez um ar de caso, acenou-me com a pata direita no ar e um menear de cabeça vagamente ameaçadores, enquanto voltava a conectar o seu telefone celular.

E lá se foi, certamente magicando na sua festa de aniversário.

Decidi nesse dia jantar fora, beber um bom vinho, e espairecer o mais possível a cabeça e as ideias que a atravessavam em catadupa, sem que alguma se me afigurasse digna de materialização de escrita.

A contagem decrescente entrava na sua fase final, e a única coisa que eu tinha certa e definitiva, agora, era o título, gentilmente oferecido pelo próprio rei Leão: *A Caçada Real*. Nada mais.

*

Sobre a minha mesa de trabalho acumularam-se entretanto dezenas de papéis, de todos os tamanhos e feitios, com as mais variadas anotações, frases, hipóteses e ideias para a escrita da peça. Um caos monumental de papel a submergir-me, ao qual é preciso acrescentar as memórias das minhas conversas com cada um dos personagens. Tudo isto ali em turbilhão – e o prazo para a entrega do texto já quase a decepar-me a cabeça.

Sentei-me, finalmente, decidido a escrever qualquer coisa que fosse capaz de desbloquear o atarantamento mental em que me encontrava. Liguei o computador, abri no computador um novo documento, e escrevi na primeira página o meu nome e, por baixo, o título: *A Caçada Real*, em maiúsculas e num corpo de letra maior.

Na página seguinte, coloquei o nome e as características físicas de cada um dos personagens, com a respectiva idade. Cliquei para a página seguinte, e escrevi: *Acto I*.

E não consegui escrever mais nada.

Fiquei absolutamente catatónico, como sói dizer-se. Há uma espécie de bloqueio em que a cabeça parece que entrou por um buraco, onde as ideias, as imagens, as palavras, a capacidade de atenção e de concentração, a imaginação e a própria memória são sugadas, deixando um vazio e uma leveza muito parentes, e próximos, da imbecilidade.

Quando assim acontece, o que é muito frequente, desligo tudo e vou andar a pé, sozinho. E, quase sempre, a falar sozinho pela rua, que nem um maluco, vocalizando palavras, pedaços de frases ou versos e ideias desconexas (como se estivesse reaprendendo a decifração, a modulação

e utilidade dos signos), à procura de um ritmo na minha cabeça, ou de uma palavra que calhe ou sirva melhor o propósito da escrita, seja ela qual for. Paro em qualquer lugar, pego num papel e na esferográfica e anoto o que me parece ser o achado que faltava. Mas, a maioria das vezes, é uma breve ilusão: nada daquilo serve, e volta tudo ao princípio. Ou seja, ao tenebroso impasse.

Acontece, no caso concreto de *A Caçada Real*, que foi andando a pé e a falar sozinho, que fui visualizando pela primeira vez o lugar de cada personagem na peça. Mas antes, foi-me necessário fazer passarem pelo crivo da memória as mais remotas paisagens da minha infância, o onde e o quando vi, ao vivo e muito próximo, o primeiro leão. E a memória trouxe-me a imagem nítida em que um leão se nos deparou, a menos de um quilómetro da casa de meus pais, sentado no meio da estrada de terra batida, a olhar para nós dentro da velha carrinha, impedindo-nos de seguir viagem. De nada valia o meu pai buzinar, que sua excelência estava ali para ficar. Até que, não sei quanto tempo depois, mas que ainda hoje meço como uma eternidade, sua excelência levantou-se, deu um urro tremendo, e foi lentamente encaminhando-se para o meio do mato. Eu teria uns dois anos de idade, não mais. Mas, tantos anos depois, ao reviver na memória toda essa situação, voltei a sentir a terra estremecer violentamente debaixo dos pés.

Muito próximo desse lugar, coleando e descendo um pequeno morro, existem umas belíssimas quedas de água: as quedas do rio Cutato, de que falo em vários poemas, e a quem chamo a minha pátria inaugural da Poesia. E assim, regressando ao centro do meu pequeno universo pessoal uma vez mais – ou, se se preferir, ao coração do meu imaginário mais íntimo e secreto, ao seu húmus mais fértil –, achei o lugar exacto para situar a acção da peça, muito embora essa indicação não apareça uma única vez no texto que acabei por escrever, por ser desnecessária e irrelevante para o leitor.

Regressei à mesa de trabalho. E tudo estava muito claro na minha cabeça: o palácio real situar-se-ia numa espécie de gruta onde tantas vezes brinquei na infância, e de onde se pode contemplar não só a cascata de água desde o seu começo, como a outra margem do rio e a sua correnteza para sul.

Tomando em linha de conta que o rei Leão iria comemorar as suas 85 primaveras e os seus 70 anos de reinado, decidi que tudo se passasse no dia do seu aniversário. E decidi, também, que ele, se quisesse oferecer a si mesmo um especial presente, este poderia ser a tal «caçada real» de que me falara.

Como a iria concretizar, isso competia-me agora a mim decidir.

Convoquei à memória as brincadeiras que fazia com os meus companheiros de infância, os lugares por onde nos metíamos, e fui fazendo uma espécie de mapa numa folha de papel, com os nomes de cada um e o papel que representava nessas muito aventurosas brincadeiras.

Depois, peguei em todos os apontamentos que tinha tomado, passei-lhes os olhos em diagonal, separei uma ou outra anotação que me pareceram mais pertinentes, e comecei por colocar o Leão fora do palácio. Teria que ser ainda antes de o dia raiar, escapando à vigilância apertada dos seus escudeiros e guarda-costas.

O Jumento imaginei-o um fundamentalista das novas tecnologias, um viciado em jogos virtuais, a quase não dormir com a preocupação e a obsessão que o fanatismo de qualquer causa sempre comporta. E, lembrando a conversa que com ele havia tido, fiz com que todos os dias se levantasse entre as 4 e as 5 horas da madrugada, e se sentasse imediatamente ao computador, lendo, seleccionando e respondendo ao correio electrónico do reino. Para, seguidamente, ter o tempo todo disponível para o exercício dos seus jogos virtuais.

E é assim que o Jumento aparece: trabalhando num enorme computador, lendo e comentando, para a ponta dos seus cascos afiados, os comentários nas redes sociais e as mensagens que diariamente o rei e o reino recebem. Sendo aquele o endereço electrónico oficial do próprio rei Leão, natural será existirem sempre queixas e insultos da parte dos súbditos.

Ao contrário dos internautas humanos, que não assinam quase nunca as suas diatribes em forma de *comentário* ou de *opinião*, escudando-se na mesquinhez e cobardia do anonimato mais sórdido, estes revoltados animais *dão a cara* (salvo seja!) pelas contestações e pelos comentários que fazem, por mais jocosos ou indecorosos que sejam. E essa é uma insolência que a fidelidade do Jumento ao seu senhor não perdoa. Por ele, todos os prevaricadores seriam punidos com a pena máxima, tal é a veneração que por enquanto dedica ao seu rei.

Aqui chegado, duplico-me: sou o homem com a idade biológica que tenho, e sou o menino de cinco ou seis anos desafiando o adulto para que me encante a imaginação, me surpreenda os sentidos e me faça atingir universos ainda não tocados nem sonhados. Mas sem nenhuma mentira, tudo só invenção e poder criador o mais livres possíveis – invenção e poder criador esses, verosímeis apenas pela fantasia mais insólita e absurda, porque a única verdadeiramente justa e perversa, ou seja, na medida perfeita com que a imaginação infantil, na sua afectividade, justeza e crueldade naturais, se defronta, e com a qual confronta e apreende – ou rejeita – o mundo que a rodeia.

Uma criança, lá por ser criança, não é um imbecil, um atrasado mental, um patetinha, mas o contrário absoluto disso tudo: uma criança é um génio que o não sabe, porque não precisa de o saber. E, menos ainda, de o demonstrar. De que lhe serviria saber tamanha inutilidade? O seu mundo é o mundo da acção e da descoberta, da construção de si e da inquirição daquilo e daqueles que a rodeiam, através das questões que a si mesma se coloca, transpostas para a formulação dessas perguntas de tão difícil resposta que faz aos adultos.

À criança – porque naturalmente sábia – não lhe é útil para nada possuir conhecimento, a não ser o das suas brincadeiras, de que rapidamente se cansa, porque já as domina e precisa de continuar a exercitar a sua imaginação noutra aventura. Mas não tolerará nunca cercearem-lhe a capacidade de devaneio e sonho, ou roubarem-lhe os afectos e o dom da sua natural espontaneidade e sagesa, com que a cada nova brincadeira ou conversa vai reinventando os seres e o Universo.

Porque a vida é absurda e bela, e o humor que tanto prezo é uma das formas mais nobres de enfrentar a bizzarria e as contrariedades do quotidiano (aqui, o menino que sou e o adulto que também sou, coincidem no seu mútuo acordo), estabeleci uma conversa telefónica entre o rei Leão e o Jumento. E coloquei uma ênfase muito peculiar na utilização por aqueles dois personagens (teoricamente *irracionais* para o adulto, mas não para a criança), das novas *mídias* e dos novos meios de comunicação, como sejam os telefones celulares e os computadores.

Num tempo de tantos avanços tecnológicos, directamente proporcionais aos retrocessos em direcção à dignidade mais elementar do ser humano; num tempo de novos tipos de analfabetismo, sem contudo se ter erradicado o analfabetismo ancestral do saber ler e escrever; neste tempo em que as crianças e os jovens parecem ter já nascido teclando um aparelho digital (mesmo antes de haverem tocado a pele do ventre de sua mãe), eu quis utilizar esses mesmos meios de comunicação digital, de modo a criar uma forma de empatia com a imaginação implacável do público infantil e juvenil, a quem a peça primeiramente se dirige. Mas essa empatia (que, de mim adulto, para eu criança testei, como sempre faço, quando a escrita se destina a esse público leitor) só poderia estabelecer-se pelo insólito das situações, sustentadas estas pelo absurdo e pelo humor que fui tentando criar no comportamento e nas falas dos personagens.

A escolha das Doninhas fedorentas e dos Morcegos para insultarem o rei Leão foi feita por duas razões: a primeira tem que ver com a sonoridade das palavras, que me parece muito bela; a segunda, e em razão contrária à primeira, pelo facto de serem dois animais repugnantes à maioria das pessoas. Logo, uma tomada de partido por dois dos bichos mais desfavorecidos pela cotação da simpatia humana.

Também a idade atribuída, quer ao rei Leão quer ao Jumento, não é inocente. Se, por um lado, o conflito de gerações é uma inevitabilidade humana (e destas criaturas que da minha imaginação se soltaram, também), por outro lado, pretende-se – neste mundo ocidental e “ocidentalizado” em que vivemos, sempre tão corrido para a morte em obsessiva busca de uma eterna juventude (à qual não escapa o bom do rei Leão, com as suas vitaminas, comprimidos e xaropes!), adulterando e assassinando tudo e todos, sem tempo para nada nem ninguém – pretende-se, dizia eu, que seja também um libelo contra a marginalização, o abandono, o sentimento de inutilidade e a solidão a que os mais-velhos foram e são continuamente votados. E se me atrevo a lembrar esta banalidade quotidiana, é só porque não poderei nunca olvidar-me das minhas origens e da terra onde nasci e me fiz homem, Angola, onde os velhos, as mulheres

e as crianças (a ordem é arbitrária) são seres em quem ninguém toca, maltrata, abandona ou violenta, e se respeitam como valores sagrados da comunidade e da Vida. Isto, naturalmente, nos lugares onde as guerras e o instinto forçado da sobrevivência não dizimaram os valores ancestrais dos seus povos e respectivas culturas.

Acontece, porém, ser o Leão um Rei. E, como rei, um rei poderosíssimo, muito embora já um pouco alquebrado pela idade. Há neste rei Leão, creio eu, a solidão do Poder e a obsessão pelo Poder, a doença do seu exercício despótico. E isso é dado no texto pelo jogo matemático da soma dos insultos por que naquele dia fora brindado, e que logo tomou, seguindo as leituras astrológicas e os augúrios do seu feiticeiro secreto e pessoal, como o seu tempo de vida a viver e os anos que reinaria ainda. Tão humano, afinal, este meu personagem, para quem, tal como para o seu conselheiro informático, a queixa de um Gafanhoto marreco a pedir a mais elementar justiça ao seu amo e senhor, pelo atropelamento de que fora vítima por um Mosquito zarolho, não lhe comove sequer um breve pestanejar!...

Para os medicamentos de um animal carnívoro como o rei Leão, ouvi com a maior atenção as sugestões do menino que sou, e ele tinha razão: todo o medicamento para um Leão terá que ser feito a partir de animais que não entrem vulgarmente na sua dieta mais regular. E assim lhe preparei aquelas vitaminas de pele de jacaré moída, os comprimidos de crista de galo-selvagem, os xaropes de gosma de hipopótamo e rabos de lagartixas saltitões, ou os bífidos activos, de bicos de cegonha com carne de javali, e as pílulas de rabo-de-gato assanhado, a que juntei o semi-vegetariano chocolate de alface e caldos de galinha. Tudo isto, à revelia do feiticeiro dos astros, naturalmente.

Para a construção das falas (ou diálogos), para além de me socorrer das notas entretanto acumuladas, que acima referi, usei e abusei da paciência do menino que sou até ao seu limite. Mas a ele devo também o ter-me lembrado o Posto Secreto n.º 72 (há tantos anos que não o visitava nem dele me lembrava, meu Deus!) e a correcção do dizer de cada frase, para uma oralidade mais ampla, fluida e eficaz, numa linguagem em que a interlocução não descambasse nunca para as sentenciosas pompas inúteis. E foi a seu pedido que tentei criar um texto dramático que se pudesse ler perfeitamente como quem lê uma história.

– Uma história – como ele me disse –, na qual os bichos é que falam, e são os bichos que mandam!

Tentei fazer-lhe a vontade, escrevendo um livro onde o humor aliado à metáfora do mundo em que a superstição, os poderes e as fragilidades, as contradições e as belas surpresas, a tristeza e a euforia (sempre momentânea) não se tornassem moralistas, mas fossem uma pequenina gota de lua na felicidade imaginativa e sensorial de quem eventualmente venha a ler esta *A Caçada Real*. Nem mais.

Mas, ainda hoje, e com toda a honestidade o digo, não sei se o Leão morreu com o potentíssimo par de coices do Jumento, ou não. Para o saber, teria que escrever um outro livro.

*

O texto, sendo basicamente o mesmo, tem duas versões: na versão que foi publicada em Portugal utilizei o tratamento do “tu”: todos os personagens se tratam por “Tu”, não fazendo cerimônia nem distinção. E outra versão (a que foi publicada no Brasil) escrita posteriormente a partir da primeira, na qual os personagens usam o tratamento majestático, como, aliás, deve convir a um rei.

A título de curiosidade, devo dizer que foi debaixo de uma nuvem sufocante de revolta e desencanto (quando não mesmo de ódio latejando por todos os poros) que escrevi *A Caçada Real*, cujo ponto final demorou quatro dias febris e obsessivos de escrita e reescrita, para ser colocado a 21 de Abril de 2007.

Não importa contar aqui as razões desse triste episódio, que tudo tinha que ver com muito do que no texto se trata: a questão da justiça. Mas a sua escrita serviu «como reacção à adversidade, numa busca de reequilíbrio de mim comigo mesmo, e desse lugar mais sereno de mim com o mundo. E o resultado final (independentemente da qualidade literária e estética) é um canto de celebração à Vida e à alegria fundamental de estar vivo e ser feliz. É justamente isso, para mim, aquilo a que poderá chamar-se “uma poética dos afectos”. Não há receitas, nem eu serei capaz de saber explicar tal fenómeno (se é que fenómeno se pode chamar a tão obscura maneira de celebrar o Sol e a Noite). “Mas é esse lado intangível do desconhecido e do mistério que nos faz escrever, criar um poema, uma peça de teatro, um conto, uma história, numa sempre vã tentativa de tocar com a ponta dos dedos o coração da Terra, e querer estar sempre mais próximo dos pássaros que das leis dos homens que nos cerceiam o riso e o espanto”.³

Referências:

GONÇALVES, Zetho Cunha. **A caçada real**. São Paulo: Editora Matrix, 2007.

SABINO, Camila Lima. **A descolonização epistemológica pela morte aos olhos da infância**. Dissertação de Mestrado defendida na Universidade Federal Fluminense. Orientadora: Profa. Dra. Renata Flávia da Silva. Niterói: Instituto de Letras da UFF, 2016.

SECCO, Carmen Lucia Tindó. **Afeto & poesia. Ensaios e entrevistas: Angola e Moçambique**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2014.

Lisboa, 1 a 5 de julho de 2012.

³ Excerto da resposta a um inquérito sobre a “Poética dos Afectos”, de Carmen Lucia Tindó Secco, destinado a um trabalho seu de pós-doutorado, publicado no livro: *Afeto & poesia. Ensaios e entrevistas: Angola e Moçambique*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2014. (N. do A.).



AMÉLIA DALOMBA



SINOPSE BIOGRÁFICA

Maria Amélia Gomes Barros da Lomba do Amaral, “Amélia Dalomba”

Natural de Cabinda - Angola

Dirigente Associativa

Formação em Jornalismo, Psicologia, Ambiente, Gestão de Empresas e Economia Política.

E-mail: adalomba@hotmail.com



A revista Mulemba utiliza uma licença Creative Commons - Atribuição- Não Comercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC).

PUBLICAÇÕES

- *Ânsia*, Poesia. Luanda:UEA,1995.
- *Sacrossanto Refúgio*, Poesia. Luanda: Edipress, 1996.
- *Espigas do Sahel*, Poesia. Luanda: Editora Kilombelombe, 2004.
- *Noites Ditas à Chuva*, Poesia. Luanda: UEA, 2005.
- *Sinal de Mãe nas Estrelas*, Poesia. São Paulo, Brasil: Zian Editora, 2007.
- *Aos teus Pés, Quanto Baloíça o Vento*, Poesia. São Paulo, Brasil: Zian Editora, 2008.
- *Uma mulher ao relento. Belo Horizonte, Brasil*: Ed. Nandyala, 2011.
- *Nsinga, O Mar no Signo do Laço*, Infanto- juvenil. Luanda: Editora Mayamba,2011.
- *Senhor, Há Poetas no Telhado*, Poesia.Luanda: Editora UEA, 2015.
- *Antologia Poética*, de Amélia Dalomba. Luanda: Editora PalancaMedia, 2017.
- *O Mar na Boca*. Luanda: Editora Fundação Arte e Cultura, 2021.
- CD de Música Instrumental “Verso, Prece e Canto”, Amélia da Lomba e Valpai. Luanda: Editora Ngola Música, 2008.

PARTICIPAÇÕES

- *Meu Céu, Céu de Todos, Céu de Cada Um*. São Paulo, Brasil: Zian Editora, 2007.
- *Antologia da Poesia Feminina dos Palop*. Org. Xosé Lois Garcia. Galiza, Espanha: Editora Laiomento, 1998.
- *Antologia do mar na poesia africana de língua portuguesa do século XX: Angola*. [org. Carmen Lucia Tindó Secco]. Luanda: Kilombelombe, 2000.
- *Cacimbo 2000*, Francês-Português-Alliance Française de Luanda: Editora Patrick Houdin, 2000.
- *Caderno Sol*. Colectânea de Poetas e Poesia de Angola, de João Abel. Luanda: Editora Chá de Caxinde, 2002.

- *O Amor Tem Asas de Ouro*, Antologia da União dos Escritores Angolanos. Luanda: UEA, 2006.
- *Antologia da Moderna Poesia Angolana*, de Botelho de Vasconcelos. Luanda: UEA, 2006.
- *Antologia de Poesia Erótica*, de António Panguila. Luanda: UEA, 2015.
- *Geração Poema. Antologia Poética*. Luanda: Fundação Arte e Cultura, 2020.
- Documentário “O Ambiente Somos Nós”. Luanda: Ministério do Ambiente de Angola, 1998.
- Publicações em jornais, revistas, Cds

E-mail: adalomba@hotmail.com

Entrevista

Pergunta: Na sua opinião, qual a importância das literaturas infantil e infanto-juvenil em Angola, na África e no mundo?

Amélia Dalomba: A literatura infantil em Angola não se diferencia das outras realidades humanas universais ao longo dos tempos, a partir da oratura na sua importância para o desenvolvimento cognitivo da criança. Enriquece o imaginário, a afirmação da identidade, a relação com a natureza, suas crenças, fé, sua espiritualidade ancestral. Desde as histórias de *sunguinar*¹, quer dizer, de serão, adivinhas, provérbios filosóficos e as fábulas de uma riqueza inegável continuam, mesmo depois da invenção da escrita, a reunir as famílias à volta das fogueiras, sob o luar e – por que não? – até em frente de um ecrã de televisão, onde os bonecos animados recriam de cores e sons os sonhos e, quem sabe, também os pesadelos dos meninos e meninas da nossa era.

P: Você tem uma obra significativa no campo da poesia. Fale um pouco da sua poesia e diga em que medida suas obras poéticas influenciaram e marcaram seus livros escritos para crianças e jovens?

A.D. : Aristóteles considerou a poesia como a criação de uma super realidade em que o poeta recria o real e o humaniza. Indo ao encontro do filósofo, a poesia encontra-se, indubitavelmente,

¹ É o mesmo que *sunguilar* que significa seroar, passar a noite, quer cavaqueando, quer narrando passatempos, como histórias, adivinhas, quer folgando (as crianças) em rodas e outras diversões aportuguesado do kimbundu.

Em Angola, até mais ou menos na década de 1980, em muitas aldeias e povoações, era costume, todos os dias, ao anoitecer, reunir as crianças e os mais velhos destes lugares para *sunguilar*.

para quem a deixa fluir. Está em todas as formas de expressão da natureza. Daí, a poesia permanecer na literatura infantil, na prosa, na música, na pintura que faço. Ela é o meu refúgio permanente. Nos momentos em que preciso de gritar, escondida entre palavras, melodias, traços e cores, a poesia reconforta-me, na minha solitária solidão consentida.

“A poesia é a única ecologia possível” – escreveu o poeta angolano António Cardoso, no prefácio do meu primeiro livro, *Ânsia*. Os leitores têm sempre uma palavra a dizer, contribuindo com o estímulo de preservar, rasgar ou guardar na gaveta seus poemas, encetando a mudança de percurso, se for o caso disso.

P: Quais as temáticas mais recorrentes nas estórias infantis? Por que razão prioriza essas temáticas?

A.D. : No livro infantil *Nsinga, o Mar, no Signo do Laço*, abordo a fé em Deus, os nossos misticismos, a moral, o amor, a ética, o respeito pela identidade cultural, contra preconceitos de qualquer ordem. Exploro as crenças, as nossas tradições místicas e as regras de conduta ancestrais passadas, de geração em geração, pela literatura oral. Já no livro *O Mar na boca*, retrato os mesmos aspetos didáticos do quotidiano das aldeias, fundamentalmente, os bons costumes passados às crianças e alguns do contexto urbano. Adoro ver crianças a soltarem a sua alegria, principalmente quando já deixaram de sorrir, devido aos maus tratos dos adultos e ao egoísmo de quem não reparte o feijão, nem o funje. Tudo flui naturalmente... O resultado final é quase sempre produto de um imaginário que flui das vivências, memórias experiências de outros e tudo o que me cerca e minha capacidade de observação consegue registar, enfim... Sinto-me muitas vezes, apenas um instrumento de transcrição por onde a mente me tem levado – dizia Picasso: “Todo lo que puedes imaginar es real”.

P.: Nas suas estórias infantis e para jovens está presente a memória das guerras de Angola? E a história de Angola e as tradições angolanas?

A.D. : Das guerras fratricidas, na sua maioria, escrevo para os adultos que as alimentam ao longo de décadas e para as crianças não imitá-los. Apelo ao diálogo sempre pela paz necessária, sob “A sombra da mulemba, o funje de domingo”, como tão bem cantou o músico angolano Teta Lando. Dedico-me a recuperar as tradições do nosso povo, a necessidade de as preservar de cabeça erguida, sem medo dos oceanos de segregação racial, tribal, de gênero...

P.: Como são, em geral, as ilustrações de seus livros? Comente a escolha destas e dos ilustradores em função dos enredos das estórias.

A.D. : As ilustrações são magníficas. A ilustradora espanhola Rosa Cubillo, no meu livro

Nsinga, o Mar, no Signo do Laço, conseguiu com mestria retratar a narrativa, os seus espaços, as paisagens dos personagens que ainda hoje contemplo com imenso respeito. O Fábio da Lomba Gabriel ilustrou o livro *Uma Mulher ao Relento*, agora em segunda edição, com o mesmo pendor estético e identitário africano e outros aportes estéticos necessários, condensado no livro a sair brevemente com o título *O Sabor da Gota D'Água*, com capa de Mustafá Assem, médico, escritor e artista plástico.

A *Antologia Poética*, em que a ilustração é do Dr. Mustafá Assem, escritor e artista plástico, apresenta em cada texto um poema em forma de ilustração. No livro infantil *O Mar na Boca* tenho a felicidade de encontrar em Mustafá Assem a mesma cumplicidade entre a minha narrativa o seu traço perfeito. O romance *O Sabor da Gota D'Água*, com capa de Mustafá Assem, em breve no mercado, traz a figura de uma mulher angolana na sua saga de resiliência e superação.



(Capa de Rosa Cubillo, livro *Nsinga, o Mar, no Signo do Laço*)



(ilustrações de Rosa Cubillo, no livro *Nsinga, o Mar, no Signo do Laço*)



(ilustrações de Rosa Cubillo, no livro *Nsinga, o Mar, no Signo do Laço*)



(ilustrações de Rosa Cubillo, no livro *Nsinga, o Mar, no Signo do Laço*)

P:. Você também escreve poesia para crianças?

A.D. : Tenho estado a dedicar-me a escrever poesia infantil. E, principalmente, a ler e partilhar com as crianças em todas as escolas que tenho ido. A leitura que posso fazer é a de que há maior receptividade por parte delas, fundamentalmente, se musicadas. Por ex: "Comer o que gostamos faz o mar nascer na boca/ Pular, pular, pular sai suor sabendo a sal que se cola à nossa roupa." (Do meu livro *O Mar Na Boca*).



(Capa do livro *O Mar na Boca*, 2021, ilustração de Mustafá Assem)



(ilustração de Mustafá Assem, “O meu Cão é Bom”, no livro *O Mar na Boca*, 2021)



(ilustração de Mustafá Assem, “Zau” no livro *O Mar na Boca*, 2021)



(ilustração de Mustafá Assem, “O Mundo da Professora” no livro *O Mar na Boca*, 2021)



(ilustração de Mustafá Assem, “A Boneca e o Violino”, no livro *O Mar na Boca*, 2021)



(ilustração de Mustafá Assem, no livro *Nsinga, O Mar no Signo do Laço*, 2011)

P:. Que outros autores de Angola escrevem livros infantis e infanto-juvenis? Fale de alguns.

A.D. : Autores angolanos que se dedicam à literatura infantil desde Dario de Melo, , Octaviano Correia, Gabriela Antunes, Celestina Fernandes, Cremilda Lima, John Bela, Kanguimbo Ananaz, Ana Maria Oliveira, Sónia Gomes, Yola Castro, Cátia Carmo. Há uma nova geração de escritores de literatura infantil dignos de registro. Alguns dos citados são premiados e têm um reconhecido trabalho. Neste momento, por exemplo, estou a reler para a minha neta, *Kibala, o Rei Leão*, da saudosa escritora Gabriela Antunes. Os livros de literatura infantil têm mercado. Já fazem parte das prendas que os adultos escolhem para as crianças. Há registro de feiras de livros infantis, visitas às escolas e colégios por parte dos escritores, cujos trabalhos estão publicados nos livros escolares.

P:. Nas escolas, centros culturais e livrarias de Angola há ações para incentivo à leitura? Que deve ser feito para a plena realização desse objetivo?

A.D.: Vai havendo diversas atividades nesse sentido, antes da Covid19, embora não seja o ideal. Ainda temos capitais de províncias sem uma livraria sequer, parques infantis, muitas vezes, precários ou inexistentes. O incentivo da leitura passa pela primeira infância, pelos pais, avós contarem histórias, adivinhas, fazerem serão, rechearem o imaginário da criança de tal forma que o seu desenvolvimento cognitivo esteja ligado referencialmente, apesar da literatura oral, ao livro.

Luanda, 04 de novembro de 2020.