

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO – UNEMAT
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

ELAINE XAVIER LIMA BABINSKI

**OS CAMINHOS DA LITERATURA ANGOLANA PARA CRIANÇAS E
JOVENS: OLHARES SOBRE AS OBRAS DE DARIO DE MELO E
MARIA CELESTINA FERNANDES**

TANGARÁ DA SERRA – MT

2020

ELAINE XAVIER LIMA BABINSKI

**OS CAMINHOS DA LITERATURA ANGOLANA PARA CRIANÇAS E
JOVENS: OLHARES SOBRE AS OBRAS DE DARIO DE MELO E
MARIA CELESTINA FERNANDES**

Trabalho apresentado ao programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Estudos Literários da Universidade do Estado de Mato Grosso como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários (PPGEL), sob orientação do Prof. Dr. Aroldo José Abreu Pinto.

Tangará da Serra/MT

2020

B114o BABINSKI, Elaine Xavier Lima.
Os Caminhos da Literatura Angolana para Crianças e Jovens: Olhares Sobre as Obras de Dario de Melo e Maria Celestina Fernandes / Elaine Xavier Lima Babinski - Tangará da Serra, 2020.
312 f.; 30 cm. (ilustrações) Il. color. (sim)

Trabalho de Conclusão de Curso (Tese/Doutorado) - Curso de Pós-graduação Stricto Sensu (Doutorado) Estudos Literários, Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas e Linguagem, Câmpus de Tangara da Serra, Universidade do Estado de Mato Grosso, 2020.

Orientador: Aroldo José Abreu Pinto

1. Literatura Angolana. 2. Literatura para Infância e Juventude. 3. Sistema Literário Angolano. 4. Maria Celestina Fernandes. 5. Dario de Melo. I. Elaine Xavier Lima Babinski. II. Os Caminhos da Literatura Angolana para Crianças e Jovens:: Olhares Sobre as Obras de Dario de Melo e Maria Celestina Fernandes.

CDU 821.134.3(673)

OS CAMINHOS DA LITERATURA ANGOLANA PARA CRIANÇAS E JOVENS: OLHARES SOBRE AS OBRAS DE DARIO DE MELO E MARIA CELESTINA FERNANDES

Elaine Xavier Lima Babinski

Orientador: Prof. Dr. Aroldo José Abreu Pinto.

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Estudos Literários da Universidade do Estado de Mato Grosso como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Estudos Literário (PPGEL).

Examinado por:

Prof. Dr. Aroldo José Abreu Pinto.
(Orientador-Presidente)
(Universidade do Estado de Mato Grosso-UNEMAT)

Profa. Dra. Vera Lúcia da Rocha Maquêa
(Universidade do Estado de Mato Grosso-UNEMAT)

Prof. Dr. Alexandre Mariotto Botton
(Universidade do Estado de Mato Grosso-UNEMAT)

Prof. Dr. João Luis Cardoso Tápias Ceccantini
(Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - UNESP)

Prof. Dr. Rosemar Eurico Coenga
(Centro Universitário Cândido Rondon- UNIRONDON)

Prof. Dr. Epaminondas de Matos Magalhães
(Universidade do Estado de Mato Grosso-UNEMAT)
(Suplente)

Tangará da Serra/MT

2020

**Dedico a Alice, sinônimo de força e amor...
Sinto-me abençoada por ser sua filha.
Mãe, tu és minha inspiração.**

AGRADECIMENTOS

Quando ingressei no programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, eu tinha muitas expectativas. Eu acreditava que sabia um pouquinho de alguma coisa, citando Guimarães Rosa, “Eu quase que nada não sei. Mas desconfio de muita coisa”. Hoje, avalio que concluí o doutorado com mais perguntas do que quando entrei, pois quanto mais lemos e pesquisamos mais temos a descobrir. Desse modo, a pesquisa não resolveu algumas das indagações que ela mesma suscitou no decorrer dos quatro anos, porém que graça teria se tudo fosse pronto e acabado. Na incompletude pelo menos se abrem novos trabalhos, novas perspectivas, outros caminhos que possivelmente virão.

Durante minha jornada na pós-graduação, tive anjos que me ajudaram a concluir o doutorado, motivando-me a enxergar o lado bom das dificuldades que me abateram nesses últimos anos.

Primeiramente agradeço ao Deus Supremo que rege e orchestra a minha vida.

Com todo carinho e amor, eu agradeço àquela que sempre, sempre e sempre está comigo, minha mãe Alice. Agradeço suas palavras, seu conforto, seu amor incondicional que me faz sentir muito orgulho de tê-la como MÃE. Obrigada por tudo minha mãezinha.

Agradeço ao meu esposo Adriano, pelo amor, a paciência e o cuidado que me dedica diariamente. Houve momentos que sem sua ajuda eu não conseguiria levantar da cama para enfrentar a VIDA. Obrigada por fazer parte da minha vida e amar-me do jeito que sou, com todas as minhas imperfeições. Obrigada meu amor!

De forma muito especial, agradeço aos meus irmãos, Edneia e Eliziel, por colaborarem direta e indiretamente com meus estudos, amo incondicionalmente vocês. Não importa se perto ou longe de mim fisicamente, vocês vivem nos meus pensamentos e no meu coração.

Muito obrigada também aos meus familiares que sempre me motivam a continuar lutando. Obrigada às famílias: Pereira, Andrade, Santos, Babinski, especialmente aos meus avós.

Agradeço aos meus queridos amigos pelo apoio, pelas conversas e pela compreensão das minhas ausências nos últimos anos. Obrigada Wallace, Aldinei, Suellen, Vanessa, Thais, Ademir, Salete e Karol.

Agradeço também a Dra. Thais e a Dra. Adriana, não tenho palavras para expressar o que vocês fizeram e ainda fazem por mim. Muito Obrigada!

Um agradecimento muito especial e carinhoso a minha prima Elizan, que me recebeu tão bem em sua casa. Mesmo estando longe do meu lar eu não me senti desamparada, muito pelo contrário, senti-me acolhida com o tratamento carinhoso e afetuoso que ganhei quando estive hospedada em sua casa. Pude, mesmo com os árduos estudos por cursar as disciplinas, divertir e rir muito com as nossas conversas, saídas para jantar e desbravar uma cidade que até então era desconhecida para mim.

Agradeço aos meus colegas das disciplinas cursadas que me ajudaram muito, ampararam-me com caronas, conversas agradáveis enquanto dividíamos e compartilhávamos almoços, lanches. Além também das reflexões e conhecimentos que tanto aprendi, por meio dos diálogos proveitosos sobre teorias e arte. Obrigada: Danielle, Jesuíno, Vanilda, Celiomar, Thaina, Erenil, Marluci, Cristina, Luana, Cláudia, Bernadete, enfim, todos que direta ou indiretamente estavam presentes nas aulas e nos encontros acadêmicos e que marcaram de alguma forma minha vida.

Agradeço à Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT por oportunizar a continuidade dos meus estudos. Tenho muito orgulho de ter cursado a

graduação, o mestrado e o doutorado na Unemat, passando pelo campus de Cáceres, Sinop e Tangará da Serra.

Agradeço ao André Luz, sempre presente e atencioso, solucionando os inúmeros contratempos e dúvidas que foram surgindo ao longo do curso.

Aos meus professores do programa de Mestrado e Doutorado em Estudos Literários da UNEMAT. Muito obrigada a todos pelos momentos de aprendizado, reflexões teóricas e leituras literárias.

Agradeço em especial ao meu orientador, Prof. Dr. Aroldo José Abreu Pinto, pela contribuição e a atenção que me dedicou tornando possível este trabalho. Obrigada pela sua paciência e compreensão.

Meus sinceros agradecimentos à banca de qualificação que tanto contribuiu com esta pesquisa: Profa. Dra Vera Maquêa e Prof. Dr João Luis Ceccantini.

Agradeço por tornar possível a conclusão do doutorado à Secretaria Estadual de Educação, Esporte e Lazer – SEDUC, à equipe de Qualificação Profissional e à Escola Estadual José Domingos Fraga – Sorriso/MT.

“A senhora dos passarinhos”

*“E a propósito: você acha que há anjos pretos no céu?
Não sabe. Pois olhe: que se lixe, se não há,
Pior para Deus que não sabe o que é que perde.”*
(MELO, 2010, p. 38)

RESUMO

Esta Tese de Doutorado, dentre seus objetivos, busca apresentar os caminhos trilhados da literatura angolana quando se focaliza especialmente os leitores crianças e jovens de Angola. Para isso, foram analisadas as obras dos escritores: Dario de Melo com *Quitubo, a terra do arco-íris* e *No país da Brincaria*; e Maria Celestina Fernandes com *Kalimba* e *A árvore dos Gingongos*, observando as contribuições do autor e da obra, em particular desses dois escritores, para o fortalecimento de um sistema literário angolano para a infância e a juventude de Angola. Analisou-se de que modo/forma a valorização da língua e da cultura, tão presentes nas obras para a infância e a juventude aqui estudadas, reafirmam as identidades angolanas, promovendo a valorização e o protagonismo da criança e do jovem angolano. Para analisar as obras citadas, foi necessário primeiramente compreender o contexto histórico da literatura angolana, observando e refletindo sobre outros escritores e suas narrativas, disponíveis no mercado editorial de Angola, observando a formação do sistema literário. Com isso buscou-se chegar a uma interpretação estética, levando em consideração a dimensão social como fator de arte, avaliando se a literatura publicada atende ao principal papel da literatura enquanto arte, que Antonio Candido (1995) define como sendo o papel humanizador. Contribuíram para esta pesquisa: Zilberman (1981;2007; 2008), Lajolo (2000; 2007), Macêdo (2007), Santilli (2007), Chaves (1999; 2000; 2007), Secco (2007), Bourdieu (1996), Candido (1995; 2004; 2006), entre outros. Dessa forma, esta pesquisa possui relevância nas discussões sobre a estética da literatura para a infância e a juventude, na compreensão do sistema literário de Angola, na divulgação de obras cujo interesse de leitura se configura nas crianças e nos jovens, além de valorizar e promover as literaturas africanas de língua portuguesa. Estudar a literatura angolana para crianças e jovens torna-a mais acessível aos leitores, principalmente à juventude das escolas brasileiras, ampliando/ressignificando a imaginação, a fabulação, os horizontes de expectativas e a visão de mundo desses leitores, promovendo um encontro imerso em pluralidades e significações.

Palavras-chave: Literatura angolana. Literatura para Infância e juventude. Sistema literário Angolano. Maria Celestina Fernandes. Dario de Melo.

ABSTRACT

This Doctoral Thesis, among its objectives, seeks to present the paths taken by Angolan literature when it focuses especially on children and youth in Angola. For this, the writers' works were analyzed: Dario de Melo with *Quitubo, a terra do arco-íris* and *No país da Brincaria*; and Maria Celestina Fernandes with *Kalimba* and *A árvore dos Gingongos*, observing the contributions of the author and the work, in particular of these two writers, to the strengthening of an Angolan literary system for the childhood and youth of Angola. It was also analyzed in what way / way the valorization of the language and culture, so present in the works for children and youth studied here, reaffirm the Angolan identities, promoting the valorization and the protagonism of the Angolan child and youth. To analyze the works cited, it was necessary to first understand the historical context of Angolan literature, observing and reflecting on other writers and their narratives, available in the Angolan publishing Market, observing the formation of the literary system. With this, we sought to arrive at an aesthetic interpretation, taking into account the social dimension as an art factor, evaluating whether the published literature meets the main role of literature as art, which Antonio Candido (1995) defines as the humanizing role. Contributors to this research: Zilberman (1981; 2007; 2008), Lajolo (2000; 2007); Macêdo (2007), Santilli (2007), Chaves (1999; 2000; 2007), Secco (2007), Bourdieu (1996), Candido (1995; 2004; 2006), among others. Thus, this research has relevance in discussions about the aesthetics of literature for children and youth, in understanding the literary system of Angola, in the dissemination of works whose interest in reading is configured in children and young people, in addition to valuing and promoting Portuguese-speaking African literature. Studying Angolan literature for children and young people makes it more accessible to readers, especially the youth of Brazilian schools, expanding / re-signifying the imagination, the fabulation, the horizons of expectations and the world view of these readers, promoting a meeting immersed in pluralities and meanings.

Keywords: Angolan literature. Literature for Children and Youth. Angolan literary system. Maria Celestina Fernandes. Dario de Melo.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AA. VV.	Autores Vários
Ed.	Edição
FNLA	Frente Nacional de Libertação de Angola
Lda.	Limitada
MPLA	Movimento Popular de Libertação de Angola
Nº	Número
Org.	Organização
Op. cit.	Opus citatum (obra citada)
p.	Página
Pp.	Páginas
S/a	Sem ano de publicação
S/d	Sem data, obra sem data ou [s.d.] não se sabe a data
UEA	União dos Escritores Angolanos
UNITA	União Nacional para a Independência Total de Angola
Vol.	Volume
Vs	Versus

LISTAS DE ILUSTRAÇÕES

Figura: <i>Missosso</i> Capa	84
Figura: A Baco;	84
Figura: Coletânea	84
Figura: Protesto	84
Figura: <i>As aventuras de Ngunga</i>	89
Figura: <i>As nossas mãos constroem a liberdade</i>	91
Figura: <i>A formação de uma estrela</i>	91
Figura : Capa <i>E nas florestas</i>	93
Figuras: Homens / Homem e pássaro	94
Figura: Voo	96
Figuras: Capa <i>A Caixa/ Rua/ Personagens</i>	98
Quadro PARTE I: OBRAS PUBLICADAS POR ANO	109
Quadro PARTE II: OBRAS PUBLICADAS POR ANO	111
Figura: Capa <i>A Escola e a Dona Lata</i>	115
Quadro PARTE III: OBRAS PUBLICADAS POR ANO	116
Figura: <i>Boneca de Pano</i>	120
Figuras: Capa: <i>A vassoura / Compartilhar histórias</i>	122
Figuras: <i>Era uma vez... / Duas velhas senhoras</i>	123
Figura: Capa <i>Contos inéditos</i>	126
Figura: Yola Castro	126
Figura: Família Real	127
Figura: Página UEA	145
Figura: Chá de Caxinde	147
Figura: LeYa- Catálogo	148
Figura: Dario de Melo	178
Figura: <i>Estórias Infantis</i>	178
Figura: Capa <i>No país da Brincaria</i>	183
Figura: Sol	184
Figura: Palhaço	184
Figura: Bonecos	193
Figura: Sol- 2	196
Figura: Bandeira JMPLA (Juventude do Movimento Popular de Libertação de Angola)	197
Figura: Bandeira UNITA	198
Figura: Sol vermelho	201
Figuras: <i>A árvore dos Gingongos</i>	222
Figura: Capa <i>Árvore</i>	223
Figura: Musseque	225
Figuras: Casal dançando / <i>Sô Manuel</i>	226
Figura: Ritual dos gingongos	228
Figura: Batizado dos gingongos	229
Figura: Santo Antônio	230
Figura: <i>Gingongos – final</i>	231
Figura: Capa <i>Kalimba</i>	232
Figura: Mapa	233
Figura: Floresta	235
Figuras: <i>Pulseiras / Cestos</i>	236
Figura: Mãe	238
Figura: Soba Kababo	239
Figura: Três heróis	240
Figura: Homem e Kalimba	241
Figura: Soba Kababo - 2	244
Figura: Glossário, <i>Gingongos</i>	263
Figura: Glossário, <i>Kalimba</i>	263

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	15
1- CONSIDERAÇÕES INICIAIS: A ARTE DA PALAVRA PARA CRIANÇAS/JOVENS E A FORMAÇÃO DA LITERATURA ANGOLANA.....	24
1.1- O surgimento da literatura para novos leitores: crianças e jovens.....	24
1.2- A importância social da literatura para a infância e a juventude leitora.....	33
1.3- Breve percurso histórico de Angola.....	46
1.4- O jornalismo e a divulgação de textos literários em Angola.....	53
1.5- As manifestações literárias no processo de independência.....	65
2- O PERCURSO DA LITERATURA ANGOLANA PARA A INFÂNCIA E A JUVENTUDE.....	78
2.1- As narrativas para crianças e jovens no período de independência.....	78
2.2- Narrativas pós-independência: apontamentos e reflexões.....	104
3- O SISTEMA LITERÁRIO ANGOLANO E A ESTÉTICA PARA A INFÂNCIA E A JUVENTUDE.....	132
3.1- O Sistema literário da literatura para crianças e jovens em Angola.....	132
3.2- Autor-obra-leitor: uma relação de dependência.....	140
3.3- O fenômeno estético na arte literária para crianças e jovens angolanos....	159
4- DARIO DE MELO E MARIA CELESTINA FERNANDES: A LITERATURA PARA VALORIZAÇÃO DE ANGOLA.....	174
4.1- Algumas considerações.....	174
4.1.1- Dario de Melo.....	177
4.1.2- Maria Celestina Fernandes.....	180
4.2- Dario de Melo: No país da Brincaria.....	182
4.3- Dario de Melo: Quitubo, a terra do arco-íris.....	203
4.4- Maria Celestina Fernandes: A árvore dos Gingongos.....	221
4.5- Maria Celestina Fernandes: Kalimba.....	232
4.6- Um modo de representação e um conteúdo representado nas narrativas dos escritores angolanos Dario de Melo e Maria Celestina Fernandes.....	246

4.6.1- Brincaria, Quitubo, Kalimba e Gingongos: ressignificações das marcas culturais angolanas.....	246
4.6.2- A valorização das línguas locais angolanas nas narrativas de Dario de Melo e Maria Celestina Fernandes.....	256
CONCLUSÃO	279
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	285
ANEXOS	297
APÊNDICE	309

INTRODUÇÃO

Sou um angolano capaz de sentir o Brasil, capaz de recitar de cor um poema de Manuel Bandeira, capaz de sambar com intenção ao som de uma marchinha de Luiz Gonzaga, ouvindo o bater ritmado dum tambor com acompanhamento de reco-reco.

Ernesto Lara Filho¹

A literatura para a infância e a juventude no Brasil, atualmente, encontra-se liberta das normas fixas e redutores que esteve confinada no início do século XX, hoje é reconhecida por suas contribuições, enquanto arte, e pelo valor estético que possui. Contudo, há muito que se pesquisar devido às inúmeras publicações literárias já existentes e das obras que não param de chegar às livrarias. Sabe-se que no Brasil a literatura para crianças e jovens, depois de muitos estudos e reflexões compreende uma produção literária de valor indiscutível, assim como possui uma crítica altamente especializada. Atualmente há um número considerável de escritores que se dedicaram ou se dedicam a escrita qualificada de textos para a infância e juventude como Monteiro Lobato, Sylvia Orthof, Ricardo Ramos, Maria Clara Machado, Ricardo Azevedo, Marina Colasanti, Ana Maria Machado, Lygia Bojunga, Ruth Rocha, Pedro Bandeira, entre outros. Desse modo, há interesse nesse campo de estudo por parte de muitos pesquisadores de literatura em analisar as publicações dos escritores que destinam seu trabalho a escrita para crianças e jovens. Compreender essas publicações reflete diretamente na qualidade das aulas dos professores, especialmente na área de língua portuguesa, pois necessitamos conhecer as obras para indicá-las ou para fruição/deleite ou para trabalhar com nossos alunos em sala de aula.

Neste sentido, ocorreu o interesse de se pesquisar e investigar, dentro do campo da literatura, textos literários voltados para a infância e para a juventude, porém não direcionando aos escritores brasileiros, mas sim, aos escritores e às obras publicadas nos países africanos de língua oficial portuguesa: Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, São Tomé e Príncipe. Contudo, sem esquecer-se dos possíveis leitores

¹ Ernesto Lara Filho Nasceu em Bengela, em 1932, onde fez os estudos primários e secundários. Era irmão da poetisa Alda Lara. Na Escola Nacional de Coimbra concluiu em 1952 o curso de regente agrícola. Foi jornalista, poeta, obras *Picada de Marimbondo* (1961); *O Canto do Martrindinde* (1963); *Seripipi na Gaiola* (1970). Em Luanda, exerceu o jornalismo, em paralelo com a sua função de quadro especializado dos Serviços de Agricultura e Florestas de Angola. Entre finais da década de 1950 e a primeira metade dos anos 1960, assinou crónicas e reportagens na imprensa portuguesa.

das obras publicadas nesses países, formando um sistema literário conforme nos aponta Antonio Candido.

Além do mais, percebe-se que há entre o Brasil e os países africanos de língua oficial portuguesa algo que vai muito além do processo e período de colonização e sim, uma conexão cultural, histórica e social, como destacou o poeta Ernesto Lara Filho na epígrafe aqui citada. Esta afirmação também se faz presente nas pesquisas desenvolvidas por estudiosos das literaturas africanas, entre eles José Carlos Venâncio (1998 *apud* CUNHA, 2011, p.12), que apresenta o período de reafirmação da escrita angolana marcada nas revistas publicadas no país, assim o pesquisador afirma que:

O processo de consciencialização literária e cultural em Angola ocorreu nos anos 1940 e princípios de 1950. Este processo, iniciado em Luanda, foi protagonizado por intelectuais angolanos da chamada “Geração de 50”, cujas obras demonstravam o carácter modernista que se começava a criar na literatura angolana. Estas obras literárias foram espelhadas nas revistas angolanas *Cultura* e *Mensagem*, que marcaram o início de uma nova fase literária. Com o surgimento da “Geração de 50”, podemos falar de uma literatura essencialmente angolana, marcada, sobretudo, pela influência literária do nordeste brasileiro. Este grupo composto por indivíduos negros, mestiços e brancos, que além de se identificarem de certa forma com o nordeste brasileiro, sentiram a mesma angústia dos intelectuais nordestinos e viram espelhadas na experiência nordestina a sua experiência.

Vê-se nesta tese o termo “influência”, referido pelo pesquisador, contrário ao sentido de prestigiar/privilegiar a literatura brasileira em detrimento às produções literárias dos países africanos de língua portuguesa. Acredita-se que o termo equivale ao sentido de diálogos existentes entre as diferentes culturas, no entendimento que nenhuma é melhor que a outra. Cada país africano de língua oficial portuguesa possui diferentes formas de produzir suas literaturas e devido à complexidade e as especificidades de cada país, optou-se por estudar as obras apenas de Angola. Observou-se que Angola possui um significativo número de publicações de obras destinadas às crianças e aos jovens, o que tornou as obras mais acessíveis para aquisição no mercado editorial brasileiro. Optou-se também por obras angolanas por estas terem sido nos anos anteriores objeto de estudo de nossa dissertação de mestrado, defendida em agosto de 2015.

Pensar a literatura angolana para crianças e jovens angolanos leva-nos a refletir, mediante o entendimento que a literatura enquanto criação artística concretiza-se com a leitura, a figura do leitor. Portanto, a leitura está intrinsecamente relacionada aos leitores. Contudo, não há como delimitar, definir precisamente, quem são os possíveis

leitores das obras publicadas em Angola, pois tratar a respeito da literatura implica compreender que esta não possui limites nem rótulos definitivos, não sendo possível dividi-la e afirmar que este ou aquele pode ou não ler esta ou aquela publicação literária. Nesse sentido, mesmo que para fins de pesquisa se queira delimitar os possíveis leitores – crianças e jovens – há inúmeras formas de se contestar a delimitação deles. Embora o mercado editorial defina a faixa etária de muitos livros disponíveis no mercado, sabe-se que o livro pode ser lido por quem assim o quiser, não sendo possível determinar, ou mesmo, controlar quem, onde, como e quando o livro será lido.

No entanto, essa problematização se faz necessário devido esta pesquisa ter se voltado especialmente para obras literárias dirigidas ao público correspondente às crianças e jovens, ou seja, para possíveis leitores que frequentam a educação básica, jovens que possuem um nível de leitura qualificada e competente podendo se aventurar nos múltiplos sentidos e efeitos estéticos elaborados pelo autor. Essa delimitação é porque se acredita que esta tese contribuirá (in)diretamente nas discussões sobre o acesso à leitura literária dos escritores africanos de língua portuguesa nas escolas brasileiras. Entretanto, ao longo dos estudos não se separou os dois públicos (criança e jovens), assim as obras aqui destacadas tanto podem ser direcionadas às crianças, aos jovens e por que não aos adultos, uma vez que a literatura é aqui entendida como uma necessidade do ser humano pela arte (CANDIDO, 1995). Dessa forma, buscou-se desenvolver uma pesquisa que colaborasse com a disseminação das produções literárias dos países africanos de língua portuguesa para os jovens da educação básica, pois, acredita-se que é de suma importância que professores, especialmente de língua portuguesa, tenham acesso e interesse aos estudos sobre as literaturas para crianças e jovens e, mais que isso, de promover, em sala de aula, a leitura, a reflexão e o contato das obras literárias aqui destacadas aos estudantes da educação básica.

Quando se fala em estudos sobre as literaturas africanas aqui no Brasil, é de relevância destacar a Lei 10.639/03 e a consequente alteração da LDB 9.394/96, que estabelece a obrigatoriedade do ensino de história da África e cultura afro-brasileira e africana na Educação Básica. Observa-se que as literaturas africanas ainda são pouco apresentadas de fato aos estudantes e que, muitas vezes, os temas trabalhados nas escolas na tentativa de contemplar a lei se resumem basicamente a discussão a respeito da discriminação racial, da escravidão ou de reforçar estereótipos enxergando o outro como exótico. Destaca-se que até existem outras formas de se conhecer a cultura e a história de um povo, no caso os países africanos de língua portuguesa, mas a literatura

definitivamente é a melhor estratégia para refletir, compreender, dialogar, imaginar e perceber o outro, com suas particularidades, suas identidades e suas diferenças.

Dessa forma, é preciso produzir e divulgar mais pesquisas no Brasil alusivas às literaturas africanas, tornando-as mais acessível e presente nas instituições de ensino, pois ainda há um número muito reduzido de trabalhos acadêmicos referentes a esse tema. Com mais pesquisas, as obras são mais divulgadas e podem, com isso, fazer parte do repertório de leituras dos estudantes nas escolas. Dessa forma, esta tese se justifica, entre outros motivos, por se inserir conscientemente na discussão a respeito da literatura para juventude, despertando e provocando a discussão para as múltiplas identidades angolanas que se constroem nos textos narrativos para a infância e a juventude. Além de promover, por meio da análise e da reflexão, o acesso às obras literárias de dois escritores angolanos, Maria Celestina Fernandes e Dario de Melo, na pesquisa acadêmica quando se estuda a respeito das literaturas africanas de língua portuguesa.

Porém, justifica-se esta pesquisa em termos que vão além do estritamente acadêmico, uma vez que contribui, mesmo que indiretamente, para tornar acessível aos leitores brasileiros, especificamente crianças e jovens, o conhecimento das obras de escritores africanos de língua portuguesa. Acredita-se que promover o contato com autores africanos de expressão portuguesa, os professores poderão mediar e estabelecer ainda mais os diálogos entre a literatura brasileira e outras literaturas, outras culturas, promovendo a quebra de preconceitos e paradigmas. Desse modo, esta tese tem como um dos objetivos proporcionar aos professores de literatura e/ou pesquisadores um pouco mais de conhecimento a respeito da literatura para a juventude angolana, indagando sobre – como/onde/por que/quando – os caminhos percorridos pelos escritores e suas produções de obras literárias, sem nos esquecermos dos leitores crianças e jovens.

Como se sabe, é importante estudar a literatura, uma vez que a leitura e o contato com textos literários colaboram para a ampliação do horizonte de expectativas dos leitores, promovendo, por intermédio desse repertório literário, um encontro singular imerso em pluralidades. Assim, “não há povo e não há homem que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação” (CANDIDO, 1995, p. 242). Ler outros autores, especificamente angolanos, corrobora com a ideia de que a literatura transcende fronteiras geográficas e linguísticas, permitindo diálogos, reflexões e buscas identitárias para compreendermos quem somos

por meio da leitura literária, assim a literatura evidencia raízes similares e marcas identitárias da cultura aproximando ainda mais o Brasil de Angola.

Ressalta-se que pesquisar as literaturas africanas de língua portuguesa não constitui atualmente interesses isolados, há no Brasil excelentes pesquisadores que trabalham as manifestações literárias africanas de expressão portuguesa. Contudo, para se estudar as obras é preciso ter acesso a elas, no Brasil, no final da década de 1970, a editoria brasileira Ática publicou um total de 27 volumes de obras de escritores africanos, entre os títulos publicados destaca-se a novela *A vida verdadeira de Domingos Xavier* e o romance *Nós, o do makulusu* do angolano José Luandino Vieira (SAMPAIO, 2008, p.49). De lá para cá, foram surgindo coleções, antologias, entre outros incentivos, que tornaram possível conhecermos uma parte das obras criadas em Angola. Nesse ritmo, também foram surgindo no Brasil trabalhos acadêmicos a respeito das manifestações literárias nos países africanos de língua oficial portuguesa, divulgando e reconhecendo tanto os escritores quanto a estética dos textos literários por eles produzidos.

Reforçando os diálogos existentes entre Brasil e Angola, destaca-se o elo estabelecido entre a prosa regionalista brasileira representada por Jorge Amado, Graciliano Ramos, Rachel de Queirós e Jose Lins do Rego, com os escritores angolanos: Mário António, Mário Pinto de Andrade, Arlindo Barbeitos, Óscar Ribas, entre outros, conforme Ervedosa (1974); Venâncio (1998); Cunha (2011) e Secco (2016). Sabe-se que esses escritores tinham plena consciência do movimento modernista literário e do regionalismo nordestino brasileiro e preferiam a literatura brasileira à literatura portuguesa, por exemplo. Para a pesquisadora Rita Chaves (1999), as obras literárias produzidas pelos escritores modernistas no Brasil tiveram um papel fundamental no projeto literário criado nos países africanos de língua portuguesa, principalmente com relação à temática das obras, a denúncia da desigualdade social. De acordo com Rita Chaves (1999, p. 157), “A denúncia das desigualdades sociais que caracteriza o repertório brasileiro funcionou como espécie de senha para que recaísse sobre eles a preferência não só dos moçambicanos, mas também dos angolanos e caboverdianos”. Desse modo, há pesquisas que atestam os diálogos existentes entre a literatura angolana produzidas nas décadas de 1950 e 1960 pelos escritores António Jacinto, Viriato da Cruz, Agostinho Neto, Luandino Vieira, Mário António, entre outros, modificando, principalmente na poesia, os rumos da literatura angolana.

Este trabalho não se aterá em traçar uma comparação entre as literaturas brasileira e angolana, entretanto não se pode esquecer o merecido lugar que ocupa hoje a literatura brasileira para a infância e juventude. Assim, acredita-se que contribuições teóricas e literárias a respeito da literatura para infância e juventude brasileira poderão contribuir para a compreensão do sistema literário em Angola. Ao estudar a literatura produzida em Angola é possível ter outras perspectivas e reflexões sobre a própria literatura brasileira, pois ao olhar o outro é possível conhecer e compreender ainda mais a si mesmo. Diante disso, é imprescindível abordar e trabalhar as literaturas africanas no ensino básico, porquanto, o contato do leitor com o universo literário reflete nas percepções e na autonomia do indivíduo, contribuindo para a sua formação e atuação na sociedade em que vive.

Contudo, estudar literaturas africanas aqui no Brasil não é uma tarefa fácil, porque se enfrentam grandes dificuldades na aquisição de obras publicadas em Angola. Além do mais, há muitos relatos de escritores e estudiosos da área afirmando sobre a dificuldade que os próprios angolanos possuem em ter acesso a livros, pois ainda há muitos obstáculos tanto no que diz respeito ao mercado editorial quanto à falta de escritores que se dedicam a produzir textos para o público jovem, mas isto não é uma realidade somente de Angola, estende-se a outros países africanos. Alguns escritores angolanos utilizam, entre outras formas, a publicação de seus textos em Portugal, numa tentativa de vencer os obstáculos de edição e publicação em seu próprio país. Assim, para esta pesquisa ocorreu impossibilidades de se encontrar no Brasil muitas obras citadas em jornais, revistas e trabalhos acadêmicos de Angola quando se referem à literatura para infância e juventude.

Para discutir a literatura angolana destinada às crianças e jovens, foi necessário, portanto, conhecer os escritores que publicam em Angola e as pesquisas acadêmicas relacionadas aos escritores e suas obras. Em sites de venda de livros, livrarias brasileiras, foi possível encontrar alguns títulos dos escritores angolanos: Pepetela, Luandino Vieira, Dario de Melo, Maria Celestina Fernandes, Zetho Gonçalves, Ondjaki, José Eduardo Agualusa. Contudo, escritores como Jonh Bella, Yola Castro, Kanguimbo Ananás, Octaviano Correia, Antonio Jacinto, Maria João Chipalavela, Maria João, Rosalina Pombal, entre outros, não foram possíveis adquirir suas obras em tempo hábil para desenvolver a pesquisa. Tal situação prejudicou no momento de selecionar o corpus da pesquisa. Desse modo, optou-se por investigar os escritores que se teve acesso no Brasil e que ainda não foram muito estudados academicamente no país.

Assim, chegou-se aos escritores Dario de Melo e Maria Celestina Fernandes. Ambos possuem inúmeros livros dirigidos às crianças e aos jovens, e atualmente ainda produzem literatura em Angola. Entretanto, também não foi possível encontrar todas as obras publicadas pelos dois escritores angolanos. Conseguiu-se adquirir as obras: *Quitubo, a terra do arco-íris* (1990), indisponível para compra, porém tivemos um exemplar gentilmente cedido pela professora Tania Macêdo; *No país da Brincaria* (1988); *A senhora dos passarinhos*² (2010); *Aqui, mas do outro lado* (2000); esses últimos foram adquiridos em livrarias eletrônicas e são obras do escritor Dario de Melo. As obras *A árvore dos Gingongos* (2009), *Kalimba* (2015) e *Kambas para sempre* (2017) da escritora Maria Celestina Fernandes foram adquiridas em sites de compras na internet. Muitos dos contos, poemas, fragmentos de obras, foram encontrados em páginas da internet, especificamente em trabalhos acadêmicos. Desse modo, foi possível conhecer uma parte das literaturas produzidas em Angola dirigidas às crianças e aos jovens, uma vez que a totalidade dificilmente se consegue contemplar, abarcar numa só pesquisa acadêmica.

De modo geral, por meio desta pesquisa buscou-se situar historicamente os caminhos percorridos pela literatura voltada à infância e à juventude angolana até a atualidade, assim traçou-se de forma breve um panorama dos escritores e as temáticas abordadas em suas obras, na tentativa de se compreender as narrativas produzidas pela geração pós-independência, partindo dos escritores Pepetela, Manuel Rui, Maria Eugénia Neto para se chegar a Yola Castro, Ondjaki, Dario de Melo, Maria Celestina Fernandes, entre outros.

É de suma importância conhecer as narrativas para a juventude buscando compreender seu efeito estético, afinal, segundo Candido (2002), a literatura promove no leitor a autonomia de significado, não tirando desse leitor o seu elo com o real ou mesmo sua capacidade de atuar sobre a sua realidade. A leitura ficcional provoca no leitor um estranhamento, fazendo-o refletir sobre a vida e a sociedade de que faz parte. Dessa forma, a leitura literária, entre outras capacidades, consegue deslocar o leitor, no caso aqui o jovem, num tempo e num espaço diferente daquele em que está inserido, levando-o a imaginação, fabulação e percepções.

² Esse conto faz parte do livro *Contos do mar sem fim: antologia afro-brasileira* (2010). Há textos de escritores do Brasil, de Angola e de Guiné-Bissau, entre eles, destaca-se Luandino Vieira, João Melo, Andrea Fernandes, Tambá Mbotoh, Olonkó, Uri Sissé, Maria Firmino dos Reis, Machado de Assis, Lima Barreto, Conceição Evaristo, Cuti.

Quando a literatura causa isso no leitor promove a ampliação do horizonte de expectativas desse leitor. O ato de ler faz com que o leitor se identifique ou não com personagens, histórias, sentimentos e situações presentes nas obras que leu. O jovem leitor, por intermédio da leitura literária, consegue viver experiências que estão muitas vezes distantes das suas. Experiências que vão muito além das que vive, fazendo-o retomá-las e refletir sobre si mesmo. Por isso, ao mesmo tempo em que vive algo tão distante da sua realidade, ao ler os textos literários, tais experiências podem tornar-se próximas das suas vivências. Assim, o leitor da obra ficcional quando volta desse encontro leitor/obra já não é mais o mesmo, pois é capaz de ressignificar, ou melhor, reconfigurar o seu modo de ver o mundo e a si mesmo.

É de fundamental importância saber a respeito do outro, conhecer sua cultura, porque se ler o outro e sobre o outro colabora na formação literária do ser humano, então o contato dos jovens leitores com obras literárias de escritores de diferentes contextos permite ampliar/ressignificar a visão de mundo do jovem leitor presente na educação básica. Antonio Candido (2002, p. 92) em seu ensaio *A literatura e a formação do homem*, aponta que “O leitor, nivelado ao personagem pela comunidade do meio expressivo, se sente participante de uma humanidade que é sua e, deste modo, pronto para incorporar à sua experiência humana mais profunda o que o escritor lhe oferece como visão de realidade”. O leitor passa a compreender a realidade que lhe é oferecida na ficção bem como amplia sua reflexão sobre a realidade que o cerca.

Desse modo, há alguns questionamentos que se pretende responder com esta pesquisa, como, por exemplo, verificar como se apresenta o caráter estético nas obras selecionadas para análise e o modo como são apresentados os temas, as temáticas, pelos autores estudados. Ademais, visa-se discutir sobre o sistema literário angolano para infância e juventude, observando os autores, suas obras e os possíveis leitores que compõem o sistema conforme Candido (2006). Entre outras discussões, busca-se observar se como se apresentam as narrativas produzidas para crianças e jovens, verificando entre outros aspectos, se são usadas como pretexto para ensinar algo ou se trazem uma proposta com qualidade estética. Nesse sentido, indaga-se se as narrativas possuem um caráter estético ou se prendem a algum discurso pedagógico, moralizante e autoritário. Há nesta pesquisa também uma discussão apresentada brevemente a respeito do mercado editorial e da educação em Angola.

Dessa forma, esta pesquisa traz um olhar analítico e crítico de narrativas produzidas para crianças e jovens, destacando principalmente as obras de Dario de Melo

e Maria Celestina Fernandes, com a finalidade de observar a importância/relevância dessas obras para o cenário literário de Angola. Busca-se analisar as particularidades dessas narrativas e o papel que desempenham no sistema literário angolano. Investiga-se saber se a forma permitiu que o conteúdo, par indissociável, ultrapassa os limites do texto/imagem adquirindo maiores significados, aumentando a capacidade do leitor em sentir de acordo com a afirmação de Candido, quando este salienta que a arte literária é capaz de humanizar o leitor por meio de sua qualidade estética (1995).

Tendo em vista essas informações iniciais, este trabalho está dividido em quatro capítulos. O primeiro destina-se a tratar das origens das narrativas destinadas às crianças e jovens e sua íntima ligação com a sala de aula, a escola, a família e os valores sociais, econômicos e históricos de uma sociedade. Apresenta também, de forma breve, o contexto histórico de Angola, destacando o período da colonização portuguesa, o processo de independência, a criação e formação da imprensa e o surgimento dos primeiros textos literários de escritores angolanos. Durante o processo pela independência e os acontecimentos que se sucederam pós-independência surgiram, segundo muitos pesquisadores, as primeiras publicações de textos literários para crianças e jovens angolanos. Posteriormente, o segundo capítulo trata a respeito desse contexto histórico da literatura para a juventude, apresentando brevemente as narrativas de Manuel Rui, Pepetela, Maria Eugênia Neto, entre outros. No terceiro capítulo aborda-se o sistema literário angolano voltado para a infância e a juventude, observando toda a complexidade do tema como mercado editorial, o sistema educacional, além de discutir os autores, as obras e os leitores que compõem o sistema. Já o quarto capítulo apresenta análises das obras de Dario de Melo, com os livros: *No país da Brincaria* (1988) e *Quitubo, a terra do arco-íris* (1990), e Maria Celestina Fernandes com *A árvore dos Gingongos* (2009) e *Kalimbá* (2015), abordando algumas considerações sobre as obras, destacando as temáticas, os efeitos de sentido, os lugares que ocupam no sistema literário de Angola, observando os projetos estéticos propostos pelos dois escritores ao apresentar em suas escritas marcas que revelam traços culturais e as identidades angolanas aqui analisadas. Dessa forma, busca-se com esta pesquisa contribuir para a crítica literária de obras dirigidas à infância e à juventude, avançando com as discussões sobre os projetos estéticos dos países de língua oficial portuguesa, uma vez que a formação leitora e o acesso a literatura correspondem aspectos basilares para se pensar a educação.

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS: A ARTE DA PALAVRA PARA CRIANÇAS/JOVENS E A FORMAÇÃO DA LITERATURA ANGOLANA

Ora, se ninguém pode passar vinte e quatro horas sem mergulhar no universo da ficção e da poesia, a literatura parece corresponder a uma necessidade universal, que precisa ser satisfeita e cuja satisfação constitui um direito (CANDIDO, 1995).

1.1 O surgimento da literatura para novos leitores: crianças e jovens

Para iniciar os estudos aqui propostos, destacaremos os caminhos percorridos da literatura para chegar aos leitores na fase da infância. Sabe-se que a literatura para crianças e jovens está entrelaçada ao dia a dia das escolas, também faz parte, mesmo que timidamente, dos lares das famílias, tanto nas leituras para as crianças dormirem quanto para entretenimento/ fruição/deleite, sendo utilizada, muitas vezes, como base/pretexto para se aplicar lições das aulas de português. Contudo, ainda há na atualidade inúmeras barreiras que impedem todas as crianças terem acesso aos textos literários.

Lajolo e Zilberman (2007, p. 12) discutem que há sérios problemas enfrentados por teóricos e historiadores quando analisam obras literárias destinadas às crianças e aos jovens, uma vez que há um consumo muito específico de um determinado público quando se direciona exclusivamente o livro a um limitado grupo. O que eleva ainda mais essa problemática é o fato de que esse leitor só possui acesso ao livro após a aprovação de instituições sociais como, por exemplo, a escola e os pais (família). Vale ressaltar, segundo Lajolo (2000), que a literatura é um importante auxílio no processo de ensino e possibilita a formação intelectual, social dos jovens. Além do mais, a literatura proporciona uma profunda transformação do sujeito leitor, por meio das sensações e das múltiplas perspectivas de mundo que a leitura é capaz de produzir. Uma das estratégias de se analisar os textos para a infância se distanciando das problemáticas apresentadas pelas pesquisadoras, é compreender que a literatura “talvez se defina pela natureza peculiar de sua circulação e não por determinados procedimentos internos e estruturais alojados nas obras ditas para crianças” (LAJOLO; ZILBERMAN, 2007, p.

12). O que significa dizer que a literatura é definida socialmente como sendo para crianças e jovens pelo modo como chega a esses leitores, e não pela forma como a escrita e/ou ilustração são apresentadas internamente.

Refletir sobre o mundo da criança e do jovem, contextualizando com as implicações mais contemporâneas desse universo da leitura, exige olhar para o surgimento da literatura destinada a esse público leitor, refletindo de forma breve a respeito das primeiras narrativas e do contexto histórico que cercavam o mundo da criança. De acordo com os estudos de Álvaro (2017, p. 15), conhecer a história pela qual percorreu a literatura para crianças e jovens nos faz entender a evolução do conceito de infância na sociedade, uma vez que o surgimento e o desenvolvimento dessa fase da vida caminham junto às transformações da realidade da criança. Segundo Álvaro (2017, p. 15) “se a infância é um conceito tão heterogêneo e oscilante, também a literatura para a infância, em cada momento, apresentará determinadas particularidades, impossibilitando uma designação universal”. Nesse sentido, pensar a literatura para infância e juventude torna-se matéria complexa e exige entendimento e compreensão das concepções sobre literatura.

Pensando na origem dos primeiros textos escritos para a fase da infância, estudiosos afirmam que surgiram por volta do século XVII. Sabe-se que as primeiras narrativas escritas na Europa surgiram após a tomada de consciência dos burgueses sobre a importância e o papel da criança na sociedade. Além da necessidade de instrução que o ser humano compreendeu precisar já desde cedo. Desse modo, houve a necessidade de olhar de maneira diferente para o mundo da criança e do jovem, e assim surgiram os primeiros textos destinados ao público infantil. Compreende-se que a valorização da juventude leitora europeia não ocorreu de uma hora para outra, foi um longo processo principiado durante os primórdios do classicismo francês ocorrido no século XVII. O que se sabe é que havia publicações, ainda que limitadas, de obras literárias que posteriormente foram definidas como sendo literatura para criança e jovens. Desse modo, naquela época não se considerava a fase da infância como “especial”, um momento mágico e que deve ser respeitado. A criança compartilhava das mesmas experiências que os adultos, não havia separação, ou mesmo, um laço afetivo, amoroso, especial se comparado ao que hoje se dedica de atenção ao universo da criança. Portanto, as crianças eram vistas como adultos em miniaturas, não havia um elo sublime que as ligavam aos adultos, se comparado aos cuidados presentes na sociedade contemporânea ao tratar sobre a infância. Desse modo, somente a partir do século

XVIII, a criança foi considerada como sendo diferente do adulto, passou-se a entender a infância como uma fase de inocência, alegria e preparação para a vida adulta.

Quando se pensa nos clássicos da literatura infantil, associa-se aos contos de fadas, intitulado Perrault, La Fontaine, os irmãos Grimm, entre outros, como sendo os autores que deram início a literatura para crianças. Contudo, atualmente há a percepção dos estudiosos sobre o fato da tradição oral revelar-se como sendo as primeiras formas literárias, e que a partir delas surgiram obras literárias consagradas na literatura mundial. Sabe-se que os escritores tinham interesse nas histórias contadas pelo povo, que vinham sendo transmitidas de geração para geração. Assim, se considerar as produções orais como sendo as primeiras manifestações literárias, a literatura para criança é anterior ao século XVII, conforme consta em muitos estudos. Nesse sentido, parte-se do princípio que “Literatura são todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade”, conforme ressalta Candido (1995, p. 242). Ainda segundo o crítico, em todas as culturas, a literatura existe desde manifestações populares, como as lendas, até produções mais complexas de escrita que exigem níveis mais difíceis para serem desenvolvidas.

Atualmente há certo amadurecimento teórico e crítico dos especialistas da literatura para infância em saber identificar ou mesmo problematizar se os textos literários possuem ou não qualidade estética, e assim conseguem identificar os clássicos para crianças e jovens. Contudo, quando os primeiros textos literários para os jovens leitores surgiram não havia muita compreensão teórica a respeito dessas obras que foram surgindo. Nesse sentido, Lajolo e Zilberman (2007) apontam que *Robinson Crusóé* e *Viagens de Gulliver* são exemplos de obras que são considerados na atualidade como clássicos na história da literatura para infância, porém, não foram escritas com/para essa finalidade.

A origem da literatura direcionada às crianças e aos jovens, da maneira como é percebida atualmente, está associada ao surgimento dos estados-nação burgueses da Europa, a partir do século XVIII. A sociedade mudou profundamente, valorizando os ideais capitalistas, que estavam em ascensão. Houve uma ruptura de ideais, legitimado pela profunda alteração social e cultural que a sociedade passou, porquanto a experiência política transformou, posteriormente, o pensamento em diversas partes do mundo.

Entende-se o importante papel que Antoine Galland e Jean de La Fontaine tiveram para o surgimento de uma literatura dirigida a crianças e jovens. Como se sabe,

no século XVII é traduzido os textos de Esopo, fábulas que apresentam animais que falam e que há sempre uma moral no final da história. Não há como não se lembrar de clássicos como “A cigarra e a formiga” e “A raposa e as uvas”, entre outros. Galland, que ficou muito conhecido por ter traduzido *As Mil e Uma Noites*, destacou-se, assim como La Fontaine, por sua contribuição de textos dirigidos às crianças, atualizando, traduzindo, dando novas roupagens aos textos já existentes, ou mesmo, criando novas narrativas.

Nota-se em muitos textos literários desses escritores citados a clara, ou melhor, explícita, intenção de ensinar e/ou doutrinar as crianças por meio de histórias recheadas de valores morais e éticos, visando moldar os comportamentos das crianças pela perspectiva dos adultos. Assim as narrativas, fábulas, apresentam, muitas vezes, no final do texto uma moral de cunho pedagógico, no sentido de ensinar às crianças os valores maniqueístas, o bem e o mal, o certo e o errado.

Sabe-se que a edição dos contos de Charles Perrault (1628 – 1703) na França no início do século XVII; Jacob Grimm (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859) na Alemanha; Hans Christian Andersen (1805-1875) na Dinamarca e Carlo Collodi (1826-1890) na Itália, no século XIX, marcaram profundamente a história da literatura mundial para a infância e a juventude. Para compreender a força e a dimensão dessas histórias a nível mundial, o pesquisador Hélder Simbad (2017) salienta em seu artigo “A adulta questão da literatura infantil em Angola”, a popularidade dos contos dos irmãos Grimm entre os angolanos. Porém, ele destaca que isso não se deve tanto pela obra escrita, mas sim pelas adaptações dos contos para o cinema e a televisão. Simbad destaca também o papel da Televisão Pública de Angola em transmitir para a população as adaptações e cita *A bela adormecida*, *Branca de Neve e os sete anões*, entre outros. Percebe-se nas adaptações dos títulos citados, referentes aos contos de fadas, uma oportunidade que as crianças e os jovens possuem em ter acesso a literatura em países cuja dificuldade de adquirir livros torna-se um impedimento para a leitura literária.

De acordo com os estudos de Lajolo e Zilberman (2007), ao contrário do que muitos acreditam, os primeiros textos narrativos para a infância não são exclusivos dos escritores franceses. As autoras destacam que a Inglaterra, “país onde foi mais evidente sua associação a acontecimentos de fundo econômico e social que influíram na determinação das características adotadas” (LAJOLO; ZILBERMAN, 2007, p. 15), produziu literatura para a infância simultaneamente com as publicações da França.

Para muitos estudiosos a industrialização, que marcou o século XVIII, é considerada revolucionária na medida em que modificou de maneira renovadora os setores: econômico, político, social e ideológico. No decorrer do tempo, as transformações sobre o modo de produção em larga escala do setor industrial fizeram surgir invenções, tecnologias inovadoras, mudando significativamente o rumo da história da humanidade. Ocorre que as mudanças nas fabricações, antes feitas artesanalmente em baixa produtividade, originaram grandes indústrias que multiplicaram as produções. Pelo fato das fábricas estarem localizadas nos centros urbanos “atraíram trabalhadores do campo, que vinham em busca de melhores oportunidades de serviço” e ocasionaram, assim, o êxodo rural que fez “inchar as cidades”, contudo, as fábricas não conseguiam suprir as ofertas de mão-de-obra, conforme apontam Lajolo e Zilberman (2007, p. 17). Tudo isso elevou os índices de desemprego nas grandes cidades, obrigando a população morar nas periferias. Consequentemente, com o aglomerado de pessoas sem qualquer infraestrutura, os lugares tornaram-se insalubres e sem condições mínimas de dignidade. Para agravar ainda mais, o poder público não amparou a população com políticas públicas eficientes e com isso, muitos sofreram com a miséria e a fome. Conforme Marina Lajolo e Regina Zilberman (2007, p. 15),

A revolução industrial, deflagrada no século XVIII e, desde então, não mais sustada, se associam tanto o crescimento político e financeiro das cidades, como a decadência paulatina do poder rural e do feudalismo remanescente desde a Idade Média. A urbanização, por seu turno, se faz de modo desigual, refletindo as diferenças sociais: do lado de fora localiza-se o proletariado, constituído inicialmente pelas pessoas que haviam se mudado do campo para a cidade; no coração do perímetro urbano, a burguesia, que financia, com os capitais excedentes da exploração das riquezas minerais das colônias americanas ou do comércio marítimo, as novas plantas industriais que se instalam e a tecnologia necessária a seu florescimento.

Nesse sentido, a burguesia enquanto classe social, possuindo um poder de capital financeiro, “reivindica um poder político que conquista paulatinamente, procurando evitar confrontos diretos e sangrentos (...). Entretanto, é uma camada social pacifista, em princípio” (LAJOLO; ZILBERMAN, 2007, p. 15). Tudo isso é importante para se compreender como a criança era vista naquela época, pois isso influencia na visão que se tem hoje a respeito delas.

Lajolo e Zilberman (2007, p. 16) fizeram um estudo apresentando a família, a escola, e o modo como a literatura para a infância modificou a percepção do conceito de criança que temos hoje na sociedade. A primeira instância é a da família, “cuja

consolidação depende, em alguns casos, da interferência do Estado absolutista que, interessado em fraturar a unidade do poder feudal, ainda atuante, estimula um modo de vida mais doméstico e menos participativo publicamente” (LAJOLO; ZILBERMAN, 2007, p. 16). Houve uma mudança na concepção da criança a partir de um novo entendimento sobre a família, para Zilberman (1981, p.13):

(...) a concepção de uma faixa etária diferenciada, com interesses próprios e necessitando de uma formação específica, só acontece em meio à Idade Moderna. Esta mudança se deveu a outro acontecimento da época: a emergência de uma nova noção de família, centrada não mais em amplas relações de parentesco, mas num núcleo unicelular, preocupado em manter sua privacidade (impedindo a intervenção dos parentes em seus negócios internos) e estimular o afeto entre seus membros.

Sabe-se que antes da ascensão social da burguesia, não havia uma atenção, consideração especial com a fase da infância e adolescência. A infância não era “não era percebida como um tempo diferente, nem o mundo da criança como um espaço separado. Pequenos e grandes compartilhavam dos mesmos eventos, porém nenhum laço amoroso especial os aproximava” (ZILBERMAN, 1981, p. 15).

Dessa forma, com a ascensão da burguesia, a criança passou a ser vista de forma diferente, desempenhando um novo papel na sociedade e a preservação da infância tornou-se uma meta social. Consequentemente, isso provou o surgimento de um nicho de consumidores para o setor comercial, “motivando o aparecimento de objetos industrializados (o brinquedo) e culturais (o livro) ou novos ramos da ciência (a psicologia infantil, a pedagogia ou a pediatria) de que ela é destinatária” (LAJOLO; ZILBERMAN, 2007, p.16). As autoras chamam a atenção para um problema que se originou com a mudança de concepção de infância ocorrida com a ascensão burguesa. Pelo fato da criança não desempenhar socialmente uma atividade econômica, política ou mesmo reivindicatória na sociedade, ou melhor, devido às crianças não exercerem com autonomia e independência algum poder na sociedade, elas passaram a ser qualificadas coletivamente como frágeis, dependentes, necessitando de proteção. Assim determinou-se que não cabem às crianças decidirem sobre suas vidas, cabendo apenas aos adultos as decisões a respeito do que é bom ou não para elas. Atualmente ainda há resquícios desse pensamento, ou seja, muitos ainda veem as crianças como frágeis, ingênuas e dependentes dos adultos. Tal perspectiva interfere diretamente nas produções literárias, pois compete, muitas vezes, aos adultos produzirem textos para as crianças, além de escolherem os livros que elas devem ou não ler.

Outra importante instituição que desempenhou colaborativamente a solidificação política e ideológica da burguesia foi a escola:

Tendo sido facultativa, e mesmo dispensável até o século XVIII, a escolarização converte-se aos poucos na atividade compulsória das crianças, bem como a frequência às salas de aula, seu destino natural. Essa obrigatoriedade se justificava com uma lógica digna de nota: postulados a fragilidade e o despreparo dos pequenos, urgia equipá-los para o enfrentamento maduro do mundo. Como a família, a escola se qualifica como espaço de mediação entre a criança e a sociedade, o que mostra a complementaridade entre essas instituições e a neutralização do conflito possível entre elas (LAJOLO; ZILBERMAN, 2007, p. 16).

A escola, em parceria com a família, transformou-se num ambiente capaz de reforçar os princípios sociais da época, passando a moldar o comportamento das crianças, ensinando-as como conviver na sociedade. Diante disso, a escola reforçou a visão de que a criança necessita ser preparada e equipada para enfrentar as dificuldades, isso refletiu de certa forma negativamente na maneira como a criança é entendida, percebida, muitas vezes, na sociedade atual. Inclusive é possível observar em muitos textos literários, histórias que se desenvolvem com o pretexto de ensinar, preparar a criança para os desafios do mundo, quando na realidade, é necessário também levar em consideração que são os próprios “adultos” que muitas vezes aprendem sobre a vida com as crianças.

A segunda instituição, escola, muito contribuiu para a vida social, desempenhando um importante papel na vida das pessoas. Nesse sentido, a instituição escolar possui um *status* consagrado, cristalizado na sociedade, pois se tornou por “força de dispositivos legais, (...) obrigatória para crianças de todos os segmentos da sociedade, e não apenas para as da burguesia. Ajuda, assim, a enxugar do mercado um contingente respeitável de operários mirins, ocupantes, nas fábricas, dos lugares dos adultos” (LAJOLO; ZILBERMAN, 2007, p. 17). A escola ocupou ao longo da história um lugar de destaque e prestígio na sociedade, constituindo um ambiente obrigatório para as crianças e jovens.

Com relação ao texto literário, Marisa Lajolo e Regina Zilberman (2007, p. 17) dizem que:

A literatura infantil traz marcas inequívocas desse período. Embora as primeiras obras tenham surgido na aristocrática sociedade do classicismo francês, sua difusão aconteceu na Inglaterra, país que, de potência comercial e marítima, salta para a industrialização, porque tem acesso às matérias-primas necessárias (carvão, existente nas ilhas britânicas, e algodão, importado das colônias americanas), conta com um mercado consumidor em expansão na Europa e no Novo Mundo e dispõe da marinha mais respeitada

da época. Numa sociedade que cresce por meio da industrialização e se moderniza em decorrência dos novos recursos tecnológicos disponíveis, a literatura infantil assume, desde o começo, a condição de mercadoria. No século XVIII, aperfeiçoa-se a tipografia e expande-se a produção de livros, facultando a proliferação dos gêneros literários que, com ela, se adequam à situação recente. Por outro lado, porque a literatura infantil trabalha sobre a língua escrita, ela depende da capacidade de leitura das crianças, ou seja, supõe terem estas passado pelo crivo da escola.

Pensar a literatura e a escola implica em divergentes pontos a serem problematizados, pois quando se capacitou a criança para ler os livros, criou-se um sistema que coloca “a literatura, de um lado, como intermediária entre a criança e a sociedade de consumo que se impõe aos poucos; e, de outro, como caudatária da ação da escola, a quem cabe promover e estimular como condição de viabilizar sua própria circulação” (LAJOLO; ZILBERMAN, 2007, p. 17). Para Eliane Debus, na dissertação “Entre vozes e leituras: a recepção da literatura infantil e juvenil”, a ascensão da ideologia burguesa ao poder, no século XVIII, modificou as relações sociais. Retirou-se “o homem da sociabilidade anônima — a rua, a praça — para uma sociabilidade restrita: o lar, a família acentuando a definição das esferas pública e privadas, valorizando a família e suas relações afetivas, separando a infância da idade adulta” (DEBUS, 1996, p.09). Assim, foram estabelecidas novas regras para moldar o comportamento das crianças e jovens por meio da educação.

Sabe-se que até por volta do século XIX, os textos escritos para a juventude consistiam em tratar de temas de caráter moralizante e puritano, as histórias traziam uma visão dividida de um lado com atitudes e comportamentos certos e do outro lado atitudes julgadas como erradas pelos adultos. Assim, a literatura para crianças e jovens, quando surgiu, havia a necessidade de se repassar os valores morais, bem como modelos de comportamento aos filhos da recente burguesia. Naquela época, o processo criativo da escrita era moldado pelo que era adequado ou não ser transmitido por intermédio das histórias às crianças, ou seja, as obras possuíam na maioria das vezes um caráter didático-pedagógico. Dessa forma, a literatura foi transformada num recurso pedagógico, possuindo como objetivo principal ensinar os valores, a moral e o bem/mal para crianças e jovens. De acordo com Lajolo e Zilberman (2007, pp. 20-21):

O século XIX inicia-se pela repetição dos caminhos bem-sucedidos: os irmãos Grimm, em 1812, editam a coleção de contos de fadas que, dado o êxito obtido, converte-se, de certo modo, em sinônimo de literatura para crianças. A partir de então, esta define com maior segurança os tipos de livros que agradam mais aos pequenos leitores e determina melhor suas

principais linhas de ação: em primeiro lugar, a predileção por histórias fantásticas, modelo adotado sucessivamente por Hans Christian Andersen, nos seus *Contos* (1833), Lewis Carroll, em *Alice no país das maravilhas* (1863), Collodi, em *Pinóquio* (1883), e James Barrie, em *Peter Pan* (1911), entre os mais célebres. Ou então por histórias de aventuras, transcorridas em espaços exóticos, de preferência, e comandadas por jovens audazes; eis a fórmula de James Fenimore Cooper, em *O último dos moicanos* (1826), Jules Verne, nos vários livros publicados a partir de 1863, ano de *Cinco semanas num balão*, Mark Twain, em *As aventuras de Tom Sawyer* (1876), ou Robert Louis Stevenson, em *A ilha do tesouro* (1882). Por último, a apresentação do cotidiano da criança, evitando a recorrência a acontecimentos fantásticos e procurando apresentar a vida diária como motivadora de ação e interesse, conforme procedem o Cônego von Schmid, em *Os ovos de Páscoa* (1816), a Condessa de Ségur, em *As meninas exemplares* (1857), Louise M. Allcott, em *Mulherzinhas* (1869), Johanna Spiry, em *Heidi* (1881), e Edmond De Amicis, em *Coração* (1886).

Com o passar do tempo, a escrita dos textos literários para crianças e jovens foi amadurecendo, surgindo a necessidade de compreender que para se constituir como arte literária, os textos devem se afastar da função didática, pedagógica e moralizante. E sendo a literatura uma arte, ela proporciona a ampliação dos horizontes dos leitores, abre possibilidades de desenvolver no leitor a habilidade interpretativa. No texto literário há “o estatuto de arte, não de obra paradidática, (...) é um espaço textual plurissignificativo do ser humano diante do mundo” (TURCHI, 2004, p. 38). Assim, a transmissão de verdade sob uma única perspectiva amparada num comportamento maniqueísta, frases feitas que apenas reforçam estereótipos e estigmatizam pessoas, não fazem parte do texto literário que possui qualidade estética. Desse modo, de acordo com Queirós (2005, p. 171) “quanto mais diversificadas as considerações, quanto mais individuais as emoções, mais rico se torna o texto”.

Percebe-se com isso que os escritores que produziram a partir da segunda metade do século XIX, colocaram a literatura para crianças e jovens num lugar de destaque na “produção literária burguesa e capitalista” (LAJOLO; ZILBERMAN, 2007, p. 21), garantindo um lugar no mercado editorial, definindo um perfil de leitores, por meio de suas características semelhantes, além de possibilitar a multiplicação de reproduções de obras, tornando-as um acervo sólido e respeitável no campo da literatura mundial.

1.2 - A importância social da literatura para a infância e a juventude leitora

Neste subtítulo partiremos para a discussão sobre o papel da literatura para a infância e a juventude na sociedade, bem como a importância que a literatura possui para a formação de um leitor crítico, reflexivo e atuante no meio em que vive.

Antes de iniciar as discussões, é preciso primeiramente observar os sintagmas: *literatura infantil/juvenil*, que possuem semanticamente definições que podem sugerir tratar-se de uma literatura de menor valor. Percebe-se que a nomenclatura *Literatura Infantil*, constituída por um substantivo, *literatura*, e por um adjetivo, *infantil*, apresentam, ao isolá-los num contexto semântico, alguns questionamentos. Partindo do termo *infantil*, derivado do latim *infantilis*, tem-se os seguintes significados: 1. De criança; próprio de criança; 2. Inocente, pueril, ingênuo, pouco complicado, fácil (AULETE DIGITAL, *on-line*, grifos nossos). Segundo consta no dicionário Houaiss (2004, p. 414, grifos nossos), “*infantil* (...) 3 próprio de alguém que se comporta como criança; tolo”. Tais significados ocasionaram ao longo dos anos um equívoco/crença de se tratar de uma literatura/produção de qualidade inferior ao que se espera de um texto literário com qualidade estética. Há semanticamente muitos significados na língua portuguesa para o lexema “infantil”, um deles agrega ao termo um caráter pejorativo, afinal, quando se diz que um adulto é infantil, significa qualificá-lo como imaturo e instável. Infere-se que o uso do termo pode ter acarretado um desprestígio por parte de alguns ao se referir a literatura dirigida ao público infantil.

Contudo, Gregorin (2009, p. 10) ressalta que a opção pelo adjetivo “infantil” não deve ser visto como uma forma de diminuir o valor estético da literatura voltada para as crianças. De acordo com o autor, muitos escritores e estudiosos são levados a criar terminologias para designar a literatura infantil devido aos questionamentos com os termos. Para Gregorin (2009, p. 10), a terminologia “apenas indica o público virtual de certo tipo de texto literário construído na atualidade por uma linguagem híbrida formada em grande parte pela adição de texto verbal com textos visuais”.

Com relação ao termo “juvenil”, segundo o dicionário Aurélio Buarque de Holanda (2010, p. 450) “do latim *juvenile*, adjetivo de dois gêneros, 1- Da, ou próprio da juventude; jovem. 2- Jovem.” Já o Dicionário Aulete Digital, diz daquele: “Relativo ao jovem ou à juventude; jovem: música juvenil. Destinado aos jovens, às crianças ou aos adolescentes: literatura juvenil. Próprio da juventude, entre a infância e a idade adulta: ardor juvenil. [Esporte] Composto por atletas com idades entre 14 e 17 anos”.

Há, desse modo, um entendimento semântico da palavra como sendo uma referência tanto do período da infância quanto da adolescência e/ou juventude. Do mesmo modo que o termo “infantil” pode semanticamente ser usado no discurso como palavra pejorativa, a palavra “juvenil” também pode exercer este sentido. Assim, utilizado no discurso na forma de gíria, “juvenil” pode significar dizer que alguém é ainda fraco ou ruim no que faz, que ainda não sabe, entende ou não tem habilidade suficiente de realizar algo.

Nesse sentido, refletindo sobre alguns pontos relativos às nomenclaturas usadas por estudiosos, percebe-se que, ao optar pelo uso desses termos para tratar a literatura direcionada à criança e ao jovem, adentra-se num campo contraditório em relação aos significados desses vocábulos. Uma vez que escrever para criança, por exemplo, exige-se ter uma consciência estética apurada, demandando conhecimentos relacionados ao mundo da criança, da psicologia infantil, e da consciência artística que o texto literário requer do escritor ou da escritora. Outro ponto a se pensar, diz respeito ao significado das palavras “infantil” e “juvenil”, podendo remeter para aquilo que é específico da criança ou do jovem/adolescente, subentendendo-se a exclusividade desta literatura para um leitor delimitado por um intervalo de idades e quando se pensa em literatura torna-se inviável tal delimitação. Uma vez que nesta pesquisa entende-se que a literatura destinada às crianças e aos jovens não é exclusiva a determinados leitores. Enquanto arte, a literatura pode ser lida por diferentes pessoas, de diferentes lugares e diferentes idades. Ademais, a arte não pode ser colocada em caixinhas ou mesmo possuir barreiras, limites ou divisões.

Para discutir a literatura para a juventude é necessário fazer alguns apontamentos referentes aos conceitos que serão utilizados nesta pesquisa, destacando o perfil e as concepções deste público leitor especificamente, que muitas vezes está inserido na terminologia utilizada por alguns pesquisadores, “literatura infanto-juvenil”, apresenta-se dois grupos diferentes como sendo uníssimo. Muitos utilizam a forma infanto-juvenil para se referirem tanto a literatura para crianças quanto para jovens, ou mesmo para tratar dos livros que podem ser lidos pelos dois grupos: literatura infantil e a juvenil. Ressalta-se que nosso objetivo aqui não é propor uma solução para as terminologias “infantil, juvenil, infanto-juvenil”, mas levantar questionamentos a respeito dos sentidos dessas nomenclaturas ao tratarmos de uma literatura voltada à infância e à juventude, uma vez que faz parte do nosso objeto de estudo. Diante disso, o termo infanto-juvenil apresenta certos pontos que inquietam, como o fato de unir implicitamente um grupo de

indivíduos de identidades completamente diferentes, afinal compreende uma fase que vai desde a primeira infância até o início da vida adulta. Mas, torna-se muito problemático separar ou não separar os textos literários por nomenclaturas, divisões por idades, classificações.

Diante dessas inúmeras problemáticas, optou-se nesta pesquisa seguir numa perspectiva que compreende a literatura infantil e literatura juvenil como correspondendo a textos literários que despertam/possuem maior interesse de leitura nas crianças e nos jovens e que possuem o mesmo valor, qualidade, fruição, que a literatura “dita para adultos”. Em virtude da quantidade de informação estético-semântica dos termos, optou-se por utilizar *literatura para crianças e literatura para jovens*. Contudo, já antecipando a problematização do termo “para”, ressalta-se que este não deve ser entendido como uma finalidade da literatura, sendo destinado/exclusivo do público infantil e juvenil. Portanto, foi utilizado nesta pesquisa apenas para indicar as obras que despertam um interesse maior nos leitores crianças e jovens, podendo ser lidas por qualquer público independente da faixa etária.

Para reafirmar a aproximação da literatura para infância e juventude dos outros textos, Gregorin (2009) afirma que não há tanto distanciamento como se pensa em relação à literatura para criança das outras manifestações literárias, ditas para “adultos”. De acordo com o autor, a diferença se nota somente no nível de manifestação textual:

No nível do texto em que o leitor entra em contato com os personagens, tempo, espaço. Percebe-se que os temas não são tão diferentes das temáticas encontradas em outros tipos de textos que circulam na sociedade, como na literatura para adultos e o texto jornalístico (GREGORIN, 2009, p. 51).

Perceber dessa forma a literatura voltada para a infância e a juventude equivale valorizá-la, atribuindo um status de arte tão merecido às obras esteticamente elaboradas. Em um artigo publicado no informativo da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil - FNLIJ, João Luís Ceccantini (2010, p. 02) afirma que:

(...) Cada vez mais, são quebradas as fronteiras rígidas entre a boa literatura para crianças e jovens e a literatura para adultos, como nos demonstram os especialistas ao analisar a produção nacional, ao conceder prêmios específicos do gênero (ou não) ou ao selecionar obras para compras governamentais. Tem sabido, de forma astuta, conciliar a percepção da especificidade própria do infantil ou do juvenil com a visada mais larga que pode alcançar certa produção de excelência, capaz de transitar livremente entre faixas etárias, níveis de escolaridade e grupos sociais.

Diante disso, o que se observa na literatura para crianças são produções de histórias que refletem verdadeiramente os valores humanos, produzidas ao longo das vivências e experiências humanas e que faz parte não apenas do universo exclusivamente infantil, mas que está presente nos diversos grupos sociais.

Dessa forma, uma das possibilidades de entendimento sobre o que faz com que os textos literários para crianças e jovens sejam denominados arte é o fato de revelarem as vivências humanas, suas sensações, angústias, medos, sonhos, entre outros, por meio dos planos textuais e visuais a seus leitores. Desse modo, a literatura para crianças e jovens corresponde a arte da palavra, capaz de proporcionar a fruição e a possibilidade de os leitores vivenciarem as sensações humanas. É na literatura que os leitores podem vivenciar os mais diferentes sentimentos e sensações.

A literatura voltada para o leitor jovem abrange, conforme o nicho do mercado editorial, a um grupo que diz respeito aos adolescentes, com idades variadas, contudo estão em idade escolar, frequentam entre o sexto ano do ensino fundamental ao ensino médio. Segundo a OMS (Organização Mundial da Saúde) a juventude, percebida socialmente como uma etapa da vida que prepara os indivíduos para a “vida adulta”, é uma categoria que vai dos 15 anos até os 24 anos. Ainda de acordo com a OMS, a fase da adolescência corresponde dos 10 aos 19 anos, há as etapas da “pré-adolescência”, seguindo dos 10 aos 14 anos e da “adolescência”, dos 15 aos 19 anos. Desse modo, observa-se um grupo múltiplo e heterogêneo ao se pensar nas distinções culturais, sociais, econômicas, contudo formam uma faixa etária de grande valor ao mercado editorial.

Corresponde uma difícil tarefa definir ou conceituar tanto as nomenclaturas referentes ao amplo grupo de leitores, muitas vezes divididos por faixa etária, quanto as respectivas obras dirigidas a eles. Percebe-se certa subjetividade na classificação dos livros, ou mesmo, uma arbitrariedade, sendo definida ora pelos escritores ora pelas editoras, visando ao mercado editorial, às vendas, aos nichos, entre outras questões. Os critérios mudam conforme a época, a cultura, a economia, enfim, há muito que se discutir e pesquisar sobre este campo recente, se pensarmos que o “adolescente” passou a ser percebido e estudado, assim como a literatura para a juventude, mais contemporaneamente, já na segunda metade do século XX.

Entende-se que a juventude é também uma fase de transição, mudanças na vida dos adolescentes. Afinal, não se é nem criança nem adulto, ou seja, é um sujeito que se situa no entre-lugar, lugar de indefinições. Compreende-se que a juventude é plural,

múltipla, dinâmica, diversificada, ou seja, amplia-se o entendimento do que é ser “jovem”, uma vez que este atua, participa ativamente do seu processo de formação literária, refletindo sobre o mundo em que vive e o seu papel social, cultural na sociedade. Contudo, não iremos nos aprofundar nessa discussão, uma vez que nosso objeto de estudo é a literatura angolana voltada às crianças e aos jovens.

Aponta-se alguns estudos de pesquisadores referente às delimitações das fases ou das idades da criança e do adolescente a respeito das capacidades de leitura, seguindo uma perspectiva pedagógica. Assim, a literatura para criança é entendida como sendo aquela constituída pelo universo de livros destinados às crianças e que despertam interesse a esse público leitor. As primeiras fases da criança, ou melhor, esse primeiro momento, é nomeado como “pré-leitor”, definição apresentada por Gregorin a partir dos estudos da classificação de leitores proposta por Nelly Novaes Coelho (2000). Dessa forma, são indivíduos que ainda não possuem a “competência de decodificar a linguagem verbal escrita; ele inicia o reconhecimento da realidade que o rodeia principalmente pelos contatos afetivos e pelo tato, a imagem tem predomínio absoluto” (GREGORIN, 2009, p. 45).

Para Ricardo Azevedo (1999), há uma falsa ideia de que os livros de imagem são exclusivamente para crianças não alfabetizadas. O autor apresenta que:

Livros de imagem: são aqueles que contam histórias através de imagens, abdicando do texto verbal. Na verdade, podem ser didáticos ou não. Muita gente, curiosamente, acredita que os livros de imagens foram concebidos tendo em vista, exclusivamente, crianças pequenas, não alfabetizadas. Ora, vivemos num tempo onde a linguagem visual é extremamente representativa e faz parte da nossa vida cotidiana, vide o cinema, a televisão, vídeos, CD-roms, clips, publicidade etc. Não há nada que impeça um livro de imagens de ser dirigido, por exemplo, ao público adulto. Em outras palavras, os livros de imagem correspondem a uma linguagem que pode ser empregada de diversas maneiras (AZEVEDO, 1999, p.04).

Azevedo reforça nossa concepção de que o livro não possui rótulos, sendo assim, o livro de imagem pode sim fazer parte do repertório de leitura dos adultos. Destaca-se que a imagem quando bem produzida possui, como os textos verbais, abertura para múltiplas interpretações, podendo o leitor fruir, vivenciar, experienciar por meio da leitura dessa imagem as possibilidades que a arte proporciona.

Gregorin apresenta a fase seguinte denominada “leitor iniciante”. Essa fase corresponde ao leitor que já “começa a tomar contato com a expressão escrita da linguagem verbal, ou seja, começa o letramento; a curiosidade sobre esse universo

cultural e o mundo que se descortina por meio da produção (...) da palavra escrita” (GREGORIN, 2009, p. 46). As fases aqui citadas vão dos quinze meses até os cinco/seis anos, dependendo das características psicofísicas das crianças. Os livros quase sempre se apresentam com poucas/nenhumas palavras, possuindo imagens ou grafias com fonte grande e muito coloridas.

Já a literatura para os jovens serão os textos literários que exigem o “leitor crítico”, que segundo Gregorin (2009, p. 46) é a “fase de total domínio do processo de leitura, pois o indivíduo já estabelece relações entre micro e macro universos textuais, além de entender os processos de semioses especiais presentes no texto; fase do desenvolvimento do pensamento reflexivo crítico”. Essa fase geralmente constitui-se a partir dos doze anos e, segundo o autor, nunca estará totalmente pronta, pois o criticismo é construído ao longo de toda a vida, podendo, inclusive, sofrer mudanças conforme o tempo, o lugar e as diferentes culturas que o indivíduo está inserido. Embora se pense nesta pesquisa a literatura fora de caixinhas/delimitações, não se pode desprezar outras perspectivas, como essa aqui citada, que divide os leitores pelas suas capacidades leitoras e idades.

Ao definir os grupos leitores, precisamente ao “leitor crítico”, ressalta-se que esta pesquisa volta-se mais especificamente à juventude leitora, uma vez que estes estão inseridos na educação básica, objeto de formação de conhecimento e promoção de pesquisa nesta tese. Assim, defende-se a importância de tratar sobre a literatura dirigida à juventude leitora, uma vez que se compreende o papel social que os textos literários possuem para a formação crítica e cultural dos jovens. Por meio da leitura literária abrem-se oportunidades para que os leitores possam refletir e/ou se sensibilizar sobre as temáticas inseridas, muitas vezes, no cotidiano deles. Entende-se que sem a literatura tais temas poderiam não ser discutidos, vistos ou despertados do imaginário desses jovens leitores. Assim, a literatura é capaz de provocar no ser humano a sensibilidade de ir além das histórias contidas nos livros, despertando uma profunda reflexão sobre os acontecimentos que afetam a sociedade.

Nesse sentido, a literatura para infância e juventude disponibilizada nas escolas precisa atender as diferentes identidades étnicas, pensando numa forma de integrar os diferentes leitores que estão presentes no ambiente escolar. Ademais, a escola deve considerar o direito que toda criança e adolescente possui de ter acesso às diferentes literaturas. Diante disso, vê-se no acesso à literatura a oportunidade que crianças e jovens possuem para compreender e interrogar a si mesmo e perceber a partir de novos

olhares o mundo que os cercam. Aprender a ler o outro contribui significativamente para as “trocas culturais e para as mudanças sociais” que a sociedade tanto necessita, mas para isso “a literatura deve ocupar um lugar de destaque, um lugar político por excelência” conforme Gregorin (2012, p. 05).

Por outro lado, aponta-se os pressupostos de Antonio Candido (1995) quando diz que a literatura constitui um direito de todo ser humano. Segundo o crítico, a definição dos direitos humanos deve ser entendida como elementos indispensáveis na vida de um indivíduo, logo, são essenciais para a formação cultural, política e social. Nesse sentido, compreendendo a literatura como um direito do cidadão, conseqüentemente, passa-se a olhá-la como algo indispensável ao ser humano, tornando-nos mais sensíveis, por meio das sensações, experiências que a leitura literária nos permite vivenciar. Candido (1995, p. 249) vê a humanização como um método que confirma no ser humano qualidades como “o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso de beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor”. Assim, a literatura transforma, modifica aos poucos o modo como compreendemos a vida, faz-nos mais atentos sobre o que acontece a nossa volta, faz-nos sensíveis para entender o próximo, o mundo, ou seja, conviver em sociedade. Nesse sentido, a arte da palavra transforma/reconfigura profundamente o modo como entendemos a vida em sociedade.

Entender o contato com a literatura como direito do indivíduo, não significa apenas obedecer a leis educacionais e as propostas pedagógicas do governo, é olhar numa perspectiva que percebe/enxerga a literatura saberes essenciais para a vida da criança e do jovem, “num universo social que se apresenta cada vez mais diverso e múltiplo e que se (re)fazem no e pelo fazer estético, num movimento dialógico constante” (ROLON, 2011, p. 134).

Antonio Candido (1995, p. 262) destaca a importância de se ter acesso à cultura no ensaio “O direito à literatura”:

Portanto, a luta pelos direitos humanos abrange a luta por um estado de coisas em que todos possam ter acesso aos diferentes níveis da cultura. A distinção entre cultura popular e cultura erudita não deve servir para justificar e manter uma separação iníqua, como se do ponto de vista cultural a sociedade fosse dividida em esferas in comunicáveis, dando lugar a dois tipos in comunicáveis de fruidores. Uma sociedade justa pressupõe o respeito dos direitos humanos, e a fruição da arte e da literatura em todas as modalidades e em todos os níveis é um direito inalienável.

Dessa forma, o crítico pressupõe que para existir uma sociedade justa é necessário garantir a unificação e o respeito à diversidade cultural presente na sociedade. Um lugar que precisa oportunizar a comunicação/diálogo dos diferentes níveis culturais é a escola, lugar múltiplo e plural imerso na vida das crianças e dos jovens. Mas que, muitas vezes, reproduz o que se passa fora de seus muros, ou seja, a separação entre a cultura popular e a erudita, apagando as manifestações culturais ou silenciando as vozes dos excluídos ao longo da história do currículo escolar.

Diante dessa definição feita por Candido, observa-se que a literatura não delimita ou exclui as diversas manifestações literárias presentes em todas as formas culturais, inclusive, as menos prestigiadas. A definição de literatura feita por Candido (2004, p. 174) é universal, sendo a mais ampla possível, afirma que pode ser “todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações.”. Desse modo, não há nesta definição uma delimitação dos limites literários, e sim a reafirmação de que a arte literária contempla a diversidade cultural, social, intelectual presente na sociedade. Contudo, é preciso ter a criticidade quanto à qualidade do que está sendo publicado. Algo importante de se observar quando se está diante de uma obra literária é a forma como a linguagem foi utilizada no texto, ou mesmo, a forma como o narrador conduz a trama e envolve os personagens. Nesse sentido, Marisa Lajolo (1984, p. 38) trata da natureza literária de um texto afirmando que:

É a relação que as palavras estabelecem com o contexto, com a situação de produção da leitura que instaura a natureza literária de um texto (...). A linguagem parece tornar-se literária quando seu uso instaura um universo, um espaço de interação de subjetividade (autor e leitor) que escapa ao imediatismo, à predictibilidade e ao estereótipo das situações e usos da linguagem que configuram a vida cotidiana.

Percebe-se, portanto, que a linguagem e a função que ela exerce são de suma importância para que uma obra seja considerada, validada, como obra de arte. Contudo, Gregorin chama a atenção para o fato de que nem sempre tais aspectos, destacados pelos críticos Antonio Candido e Marisa Lajolo, são apresentados ou contemplados nos textos literários propostos nas aulas de literatura das escolas de educação básica.

Segundo Gregorin (2016, p. 114), a própria instituição escolar, incumbida de trabalhar os aspectos formais da educação, “construiu-se como depositária de uma tradição que pensava apenas na reprodução de padrões hegemônicos, basicamente

européus, quer sejam padrões de educação ou mesmo de literatura”. De acordo com Gregorin (2012, p. 04), as crianças e os jovens necessitam aprender a ler o outro, ou seja, compreender e se fazer atuante numa sociedade múltipla tanto nas relações humanas quanto na atualização dessas “relações humanas que se processam nos meandros da vida social, vida essa que se modifica numa constante produção histórica”, pois constantemente a sociedade reconfigura seus padrões e conceitos, num movimento constante e mutável.

Dessa forma, o acesso à literatura permite a comunicação, a interação e a reflexão sobre a diversidade cultural, ela pode promover mudanças, afinal a literatura para a juventude, “como toda e qualquer literatura, espelha não só o espírito de uma época, mas o pensamento, as atitudes e tendências”, segundo as pesquisadoras Zilberman e Lajolo (1986, p. 336).

Sabe-se que a literatura proporciona ao leitor conhecer e imaginar, por meio das palavras, o mundo. Não há diferença entre o leitor jovem e outros grupos de leitores. Contudo, nota-se uma particularidade no modo como o leitor jovem se entrelaça a história, como entra em contato com os personagens, o tempo, o espaço e pela forma como percebem o narrador. Observa-se algo que chama a atenção nessa fase leitora, pelo fato de o jovem ainda possuir aquele olhar curioso, muito semelhante ao da criança, diante de personagens e histórias como, por exemplo, a série *Harry Potter*, febre mundial entre os jovens, estendendo também aos adultos. Percebe-se nos jovens um vislumbre apaixonado pelos personagens e o universo da magia, contudo, verifica-se um posicionamento de um leitor-crítico, adquirido pela maturidade leitora, em refletir sobre conflitos presentes nas obras como morte, traições, ganância, poder, amores, amizades, etc.

Pode-se dizer, então, que nos textos narrativos dirigidos aos jovens há temáticas que os interessam por tratarem de enfrentamentos sobre a identidade e a realidade, aceitação e questionamentos sobre o corpo, o gostar do outro, ou mesmo, o início do amor, o primeiro beijo, reflexões sobre a escola, amizades, os questionamentos a respeito da morte, as intrigas nos relacionamentos, entre outras temáticas. Observa-se que há obras dirigidas aos jovens que exploram ambientes que fazem parte da rotina dele, como a escola, por exemplo. Há histórias que representam a sociedade conforme o leitor gostaria que fosse, assim idealizam e reforçam padrões sociais forçando o leitor a uma única perspectiva, interpretação. Porém, existem livros que fogem de tais normas e limitações, apresentando temas considerados “polêmicos” para serem abordados com o

leitor jovem, contudo fazem parte do meio social que vivemos, como a morte, as violências física, sexual e psicológica, as guerras, os crimes, a desigualdade social, a miséria, a fome, entre outros. Sabe-se que esta discussão é mais complexa, mas ao trazer tais temáticas às histórias para a juventude, percebe-se que essas obras não são diferentes das consideradas da literatura rotulada como “adulta”. Dessa forma, os textos literários dirigidos à juventude apresentam assuntos que fazem parte da sociedade, sociedade esta que o jovem também integra.

Desse modo, a literatura promove discussões e reflexões sobre os valores humanos e aos conflitos que permeiam a sociedade, oportunizando ao jovem ser mais atuante e participativo, proporcionando sentir, perceber, imaginar e vivenciar situações que a arte é capaz de oportunizar. Interessante pensar que a literatura para a infância e a juventude está vinculada totalmente à vida do estudante, uma vez que é na escola que muitos jovens têm contato com os livros literários. A leitura de textos literários na escola precisa ser pensada de forma a atender as pluralidades de leitores, ser diversificada, possibilitando ao estudante conhecer e interagir com o mundo da linguagem verbal e visual. Afinal por meio da leitura, o leitor fica “frente a frente a dois imaginários e dois a tipos de vivência interior; mas suscita um posicionamento intelectual, uma vez que o mundo representado no texto, mesmo afastado no tempo ou diferenciado enquanto invenção produz uma modalidade de reconhecimento de quem lê” (ZILBERMAN, 2008, p. 17).

Nota-se também que a literatura voltada para crianças e jovens possibilita a sua formação crítica, proporcionando o profundo conhecimento da essência humana, contribuindo para uma reflexão de valores fundamentais para a convivência na sociedade. A literatura faz com que o jovem mergulhe no autoconhecimento, oportunizando que esse jovem leitor dialogue com outras possibilidades e manifestações artísticas, construindo desta forma relações dialógicas com outros tipos de texto, com outras experiências e saberes.

Nesta pesquisa aponta-se a relevância da formação crítica dos leitores. Uma das formas de se conseguir dos jovens um posicionamento crítico e intelectual é entendendo os diálogos que a literatura estabelece com outras áreas do conhecimento, além do mundo tecnológico em que o jovem está inserido. A respeito das publicações para crianças e jovens, percebe-se que para alguns pesquisadores, existe uma disputa de lugar entre a literatura e as produções cinematográficas, televisivas e os vídeos disponíveis em plataforma digital como o *YouTube*. Contudo, Gregorin (2009, p. 12) diz que:

Se o mundo mudou, se hoje convivemos com novas tecnologias e um sem-fim de imagens que dialogam conosco na vida diária, seja em grandes painéis luminosos pelas avenidas, seja nos hipertextos da internet, é bastante natural que a postura das crianças perante o mundo que as rodeia seja também outra. Não podemos esperar leitores como aqueles do século XX, devemos mudar a maneira de ver as necessidades dessa criança leitora de mundo, leitora de múltiplos códigos e até mais competente com essas tecnologias do que nós mesmos.

Nesse sentido, acredita-se que o texto literário dialoga com as evoluções tecnológicas presentes na sociedade, atualmente a literatura faz parte desse universo digital e desse jovem leitor de “múltiplos códigos”, conforme Gregorin.

Corroborando com essa discussão, Chartier faz um apontamento sobre a mudança revolucionária que os textos eletrônicos trouxeram para o mundo da leitura, transformando ao mesmo tempo o nível da técnica, da forma de suporte e da prática. Assim,

a textualidade eletrônica é, evidentemente, uma revolução tecnológica, que transforma totalmente a forma de inscrição da cultura escrita, substituindo pela tela do computador todos os objetos e a cultura impressa: o livro, o jornal, a revista, etc. E isso implica, ou permite, uma transformação da relação com o texto escrito pelo leitor (CHARTIER, entrevista TveBrasil, junho de 2004).

Essa discussão evidencia que a literatura perdura na medida em que estabelece elos com as mudanças sofridas na sociedade, dialogando e contribuindo com as diversas áreas de conhecimento, como artes, filosofia, história, sociologia, entre outras. Desse modo, é a partir da percepção de que a literatura não está isolada, e que há uma intrínseca relação entre o texto literário e a humanidade, é que se valorizará a leitura enquanto experiência artística para pensar a respeito dos conflitos existentes em diferentes contextos sociais e que tanto afetam o ser humano.

Dessa forma, compreende-se que a literatura proporciona aos leitores pensar criticamente e intelectualmente os conflitos presentes na sociedade, bem como as relações culturais que marcam as identidades e particularidades de um povo. Nesse caminho, não há como se desfazer das obras literárias consideradas não canônicas. Sabe-se que a história foi, muitas vezes, escrita por pessoas que detinham o poder e é impossível não estabelecer relação desse fato com a escrita das obras literárias. Pensa-se ser necessário pesquisar, olhar sob outra perspectiva, as obras publicadas por escritores à margem da sociedade ou fora dos grandes centros, que não são dos lugares considerados privilegiados mundialmente, como a Europa. É importante analisar a escrita de povos como os angolanos, por exemplo, observando seus movimentos,

concepções, percepções do mundo e da humanidade. Percebe-se a necessidade dos pesquisadores repensar constantemente os textos literários considerados canônicos, e nesta pesquisa torna-se imprescindível refletir sobre as produções literárias para crianças e jovens em Angola.

Pensando no conceito mais plural de literatura, é preciso ressaltar que nesta pesquisa o posicionamento frente à literatura para crianças e jovens é a de que não há textos literários que devem ou não devem ser lidos por qualquer que seja o público. Parte-se do entendimento de que mesmo que uma obra, em princípio, seja destinada às crianças, isso não impede que adultos possam ler e se deleitar com sua leitura, da mesma forma como fariam diante de qualquer outro texto literário.

Desse modo, entende-se que literatura para jovens são obras literárias, prosa e/ou poema, que utilizando a linguagem verbal e/ou não verbal exploram assuntos intrínsecos ao ser humano, possibilitando a reflexão e a sensibilização das experiências de vida, além de serem textos cuja leitura interessa ao nosso leitor, o jovem.

Diante dos aspectos expostos até aqui, compreende-se que a literatura para crianças e jovens na contemporaneidade conseguiu superar o olhar desconfiado dos críticos e dos leitores a respeito de sua esteticidade, quando eram comparadas a outras obras literárias de públicos leitores de faixa etária não definida. Os estudos caminham para um entendimento de que não há uma delimitação de idade nos textos assim definidos pelo mercado editorial como sendo exclusivos para crianças e jovens, uma vez que o adulto ao ler esses textos pré-definidos encontra as mesmas sensações, vivências, sentimentos como em qualquer outro texto literário.

Nesse sentido, esta modalidade de literatura elaborada principalmente para o público jovem discute a sociedade por meio de textos que se aproximam da expressão linguística dos jovens, assim como deve ocorrer com os textos para a criança. Contudo, o texto literário deve possuir qualidade para que os leitores, crianças e jovens, tenham contato com a arte já nas suas primeiras leituras, ou seja, para que possam ler um texto com qualidade estética. Evidente que há muitos títulos lançados todos os anos pelas editoras, entretanto nem tudo que se publica é bom, assim a avaliação criteriosa é de fundamental importância, pois a qualidade do texto deve estar presente de maneira marcante nesses primeiros contatos da criança e do jovem com a arte literária, assim a competência crítica se formará mais naturalmente.

Buscou-se neste capítulo primeiramente discutir de modo geral o surgimento da literatura para crianças e jovens no cenário mundial. A proposta de discussão não teve

intenção de solucionar as problemáticas que permeiam esse campo da literatura, mas de abrir possíveis caminhos para se pensar a literatura para a juventude de países africanos de língua portuguesa, como veremos nos próximos capítulos. Acredita-se que os fatos ocorridos com outros povos afetam direta ou indiretamente a nossa cultura. Nesse sentido, a forma como surgiu a literatura dirigida para crianças e jovens possivelmente interfere (in)diretamente no processo criativo e na forma como os escritores angolanos pensam suas literaturas e a juventude leitora de seu país. Por isso se justificou abrir esta pesquisa apresentando um panorama sobre o percurso histórico que passou a literatura para crianças e jovens, além de discutir a importância da literatura para a juventude leitora. Para encerrarmos a discussão neste subtítulo, espera-se que a forma como abordamos a literatura para crianças e jovens nesta pesquisa amplie ou pelo menos provoque nos possíveis leitores deste trabalho a reflexão sobre as manifestações literárias não conhecidas pelo grande público. Mas, são obras que dialogam com os fatos sociais, políticos, culturais e identitários de uma nação. E refletir sobre as literaturas inseridas fora dos grandes centros oportuniza repensar as concepções, muitas vezes já cristalizada em nós, a respeito da infância, da juventude, da educação e da leitura literária. O próximo subtítulo iniciará por meio de uma breve apresentação o percurso histórico de Angola, prosseguindo para a formação da literatura escrita.

1.3. Breve percurso histórico de Angola

Sabe-se que a formação de uma literatura nacional em Angola, bem como a consolidação de seu sistema literário, foi um complexo processo que envolveu, entre outras questões, a valorização das múltiplas identidades do povo angolano ao longo da história, destacando nos textos literários, as marcas culturais, políticas, econômicas e sociais. Há entre a formação literária angolana e os acontecimentos históricos uma relação indissociável, de modo que a literatura muito contribuiu para os eventos que culminaram na independência de Angola. Assim, a literatura direta ou indiretamente participa da formação intelectual e cultural de um povo, de uma nação. Entender todo o processo histórico de Angola proporcionou para esta pesquisa analisar e refletir como se constitui contemporaneamente a literatura para crianças e jovens, além de compreender o projeto estético dos escritores Dario de Melo e Maria Celestina Fernandes.

Ao tratar sobre o caminho pelo qual trilhou a literatura para crianças e jovens africanos até se chegar à atualidade, primeiramente foi preciso compreender, no sentido de legitimar/valorizar, a literatura desenvolvida oralmente pelos povos desde os tempos mais remotos. Também em Angola, assim como em outras culturas, os gêneros narrativos orais são considerados a base da literatura. Tem-se nos contos tradicionais, aqueles passados de geração para geração nas comunidades étnicas, uma marca cultural, ou seja, contar histórias faz parte do dia a dia de diversos povos africanos. Conforme o antropólogo Amadou Hampaté Bâ³:

Quando falamos de tradição em relação à história africana, referimo-nos à tradição oral, e nenhuma tentativa de penetrar a história e o espírito dos povos africanos terá validade a menos que se apoie nessa herança de conhecimentos de toda espécie, pacientemente transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos. Essa herança ainda não se perdeu e reside na memória da última geração de grandes depositários, de quem se pode dizer são a memória viva da África (BÂ, 2010, p.167).

Nesse sentido, Antonio Candido (2006, p. 02) salienta que o ser humano possui “uma espécie de necessidade universal de ficção e fantasia”, percebido em diferentes grupos étnicos. Desse modo, as narrativas africanas foram passadas oralmente por meio

³ Escritor e etnólogo maliense (Mali, 1900 - Costa do Marfim, 1991), considerado o mestre da tradição oral africana. Entre outras obras, escreveu *Amkoullel, o menino fula*, autobiografia das memórias da infância e juventude do menino fula, mostrando a força da palavra na tradição oral africana. Destaca-se que o autor foi estudado na disciplina de *Literatura infantil/juvenil: história, formas e perspectivas* do Programa de Doutorado em Estudos Literários/UNEMAT em 2017.

de canções, muitas vezes acompanhadas de danças, declamações, contação de histórias, geralmente desenvolvidas pelos anciãos das comunidades. Enfim, transmitem-se as histórias nos mais diversos gêneros narrativos a partir de lendas, provérbios, adivinhas, contos, fábulas, poesias, entre outros. Há de se destacar que a literatura apresentada na oralidade e na escrita promovem a afirmação da identidade do povo angolano, além de recuperar a memória e suscitar aqueles que sofreram a opressão colonial e tiveram suas vozes silenciadas.

Assim, há a necessidade do ser humano estar imerso às manifestações artísticas como uma forma de se expressar e buscar ser ouvido pelo outro, se fazer presente no mundo. Na tradição angolana percebe-se a valorização ancestral e a forte presença da contação de histórias, “os povos ouviam os mais velhos contadores de estórias, sentados a sombra das árvores sagradas e se embeveciam com as narrativas, cujos enredos e temáticas não separavam os homens da natureza”, conforme destaca Secco (2007, p. 09).

Nesse sentido, este capítulo trata brevemente de obras literárias que fizeram parte da construção histórica de Angola. Contudo, vale ressaltar que não foi possível expor todos os escritores e todas as obras, de modo que destacamos apenas algumas que tiveram mais expressividade no cenário nacional, ora pelas reedições ora por se fazer presente nas pesquisas acadêmicas, nas bibliotecas e/ou livrarias. Para compor a história da literatura escrita, buscou-se nas pesquisas e estudos discutidos em artigos, dissertações e teses, destacando informações relevantes a respeito das obras literárias publicadas em Angola. Observou-se a dificuldade de se ter acesso a dados oficiais e informações como tiragens e consumo dos leitores angolanos, de forma que se optou por apresentar referências literárias e teóricas obtidas por meio de resultados de pesquisas acadêmicas e dados obtidos por meio de páginas eletrônicas de jornais de Angola. Assim, foi possível desenvolver esta pesquisa traçando um panorama histórico da literatura angolana para crianças e jovens e compreender o papel dos jornais e revistas criados em Angola para a divulgação dos textos literários no país.

Sabe-se historicamente que Angola, assim como o Brasil, foi colônia de Portugal. Contudo, Angola passou cinco séculos como colônia portuguesa, e enfrentou, igualmente a outros povos pertencentes a países colonizados, uma trajetória marcada por momentos difíceis devido à exploração e ao regime autoritário do colonizador. O povo angolano passou por inúmeros conflitos, guerras e lutas contra o domínio estrangeiro, mas no decorrer da história revelaram-se ser uma população forte e

guerreira buscando a independência do país e não permitindo o total apagamento cultural do seu povo diante da imposição do opressor. Como exemplo, tem-se as inúmeras manifestações literárias que legitimam o saber, a essência, os valores, entre outros, da população angolana.

Estudos históricos apresentam Angola pertencendo ao reino do Congo, isso muito antes da chegada dos portugueses. Sabe-se que Angola naquele tempo já possuía comércio e uma agricultura avançada. De acordo com os estudos de Justes Axel Samba Tomba (2016), o reino do Congo remete ao ano de 690, aproximadamente. Segundo Tomba, a primeira capital do reino do Congo foi fundada acima duma montanha. De acordo com as tradições, Lukeni dividiu a capital do reino aos seus companheiros, e posteriormente passou a ser o primeiro Mani Kongo, Rei do Kongo, por volta de 690. Samba Tomba (2016, *on-line*) cita fontes que ratificam seu estudo, apresentando a historiadora inglesa Anne Hilton em seu livro *O Reino de Kongo*, (1985, pp.86-132), e os historiadores alemães Peter Truhart e Saur Munich num livro escrito coletivamente intitulado *Regents of Nations* (1984-1988, pp.23-24). Tomba também cita o pesquisador em tradições Ne Mansueki, que afirma ser o ano de 690 a fundação do reino de Kongo. Tais informações são válidas diante da problemática envolvendo pesquisadores contrários ao ano de 1425-1439, como sendo os anos de fundação do reino.

Em consonância, Pacheco, Costa e Tavares (2018, p. 84) afirmam no texto *História económico-social de Angola: do período pré-colonial à independência* que “não existe hoje ainda um consenso ou opinião unânime entre os historiadores angolanos relativamente a um tema tão importante como é a periodização da evolução do seu processo histórico”. Verifica-se a problemática com relação às datas pelo fato que alguns estados do litoral, como o Congo e Ndongo, terem tido contado com o mundo europeu, ou seja, “foram vítimas nos séculos XVI e XVII do mercantilismo depredador e da acumulação de capital, enquanto certas regiões do interior não conheceram a ocupação colonial efetiva senão no século XIX” (PACHECO; COSTA; TAVARES, 2018, p. 84). Há desse modo, datas que são significativas para determinados lugares, mas que não representam acontecimentos importantes em outros. Assim, o ano de 1482, “tão significativo para o Congo não tem o mesmo valor, por exemplo, na Luanda”. Outro ponto para se destacar refere-se ao ano de “1575 que marca o ponto de partida da fundação de um dos centros de irradiação do mercantilismo em Angola (Luanda), (...) data simbólica para certas populações do atual território de Angola”, por significar a fundação de alguns Estados. Entretanto, essa data em outros

Estados representa a fase de migração ou de mudanças políticas (PACHECO; COSTA; TAVARES, 2018, p. 84).

Estudos realizados sobre a História de Angola apontam uma divisão dos períodos históricos, Pacheco, Costa e Tavares (2018) citam a divisão apresentada por Isabel Henriques (2004):

Perante esta dificuldade compreender-se-á que as datas que se fixarem para a História de Angola serão apenas convencionais. Deste modo, pode-se dividir a História de Angola da seguinte forma:

- Civilizações Pré-Históricas e Proto-Históricas (Comunidade Primitiva);
- Período Pré-Colonial (com o desenvolvimento de novos modos de produção précapitalista, semi-esclavagista e semi-tributária). Pode-se convencionalmente admitir 1575 como marco cronológico do fim deste período;
- Período do Mercantilismo Colonial (acumulação primitiva e posterior de capital). Começa antes de 1575 e desenvolve-se até 1885;
- Período do Capitalismo Colonial (de 1885 a 1975);
- Período da Independência (desde 1975 aos nossos dias) (HENRIQUES, 2004 *apud* PACHECO; COSTA; TAVARES, 2018, p.84).

Desse modo, percebe-se que as datas são utilizadas para fins didáticos, uma vez que não há consenso dos historiadores diante da diversidade de eventos tanto em localidades diferentes quanto em momentos diferentes. Conforme Siqueira (2014, p. 63), a partir de 1484, iniciou-se a colonização portuguesa em solo africano. Liderados por Diogo Cão, os portugueses chegaram ao Congo, e posteriormente se espalharam por todo território. Estudiosos afirmam que não houve conflitos inicialmente entre o rei do Congo e o rei de Portugal, a relação que tinham era permeada de interesses. Segundo Antonio Hohlfeldt e Caroline Carvalho (2012, p. 87) no artigo “A imprensa angolana no âmbito da história da imprensa colonial de expressão portuguesa”:

A chegada dos europeus colonizadores ocorreu por meio da expedição de Diogo Cão, em 1482, a mando do rei Dom João II, de quem ele era escudeiro. Diogo Cão desembarcou na foz do rio Congo, atual Zaire. Por volta de 1400, organizara-se o Reino do Congo, ao mesmo tempo em que, ao sul, estruturava-se o Reino do Ndongo. O rei do Congo era chamado de Mani, enquanto o rei de Ndongo denominava-se Ngola. Embora os portugueses tenham se estabelecido originalmente na região do Congo, de etnia kumbundi, foi do reino de Ngola que a região herdou sua denominação geográfica de Angola.

Posteriormente a chegada dos portugueses, houve um acordo estabelecido, o rei de Portugal fornecia armas de fogo para conter as revoltas da população e o rei do Congo enviava e traficava os escravizados para Portugal. Na época o Congo se tornou o único reino no comércio e tráfico de escravizados. Com aproximadamente 75 anos após

o início da colonização portuguesa surgiu o Reino de Angola, conseqüentemente houve a necessidade de fundar uma cidade capital para o reino e assim surgiu Luanda, isso no ano de 1559, no período correspondente ao Pré-Colonial, conforme Pacheco; Costa e Tavares (2018, p. 84).

Nota-se que havia diversos conflitos na época da colonização que datam o ano de 1575, entre os angolanos e os colonizadores estrangeiros, conforme Elvira Cazombo:

Ngola Kiluange lutou contra os portugueses, porque o seu povo não queria ser invadido e dominado pelos estrangeiros; *Njinga Mbandi* reformou a luta...; *Ngola Kanine* aperfeiçoou a tática de ataque aos centros econômicos do colonialista; os povos da *Kisama* fizeram pela primeira vez a experiência de revolução armada contra os ocupantes; os *Dembos* aperfeiçoaram a tática; os *Jagas* fizeram guerrilha; *Ekuikui II* do *Bailundo* criou bases econômicas para assegurar a independência de seu povo; *Mandume* soube explorar as contradições entre os imperialistas e soube praticar uma mobilização popular sem igual; o povo de *Humbe* aprendeu a conhecer as mentiras do colonialista, acabando de impor no reino uma política claramente anticolonialista (AA. VV. História de Angola, 1976, p. 172, *apud* CAZOMBO, 2009, p.80, grifos da autora).

Os conflitos e a indignação da população foram evoluindo ao ponto de se tornarem uma luta nacional de retomada da pátria angolana do opressor estrangeiro. Mas, pensando os momentos anteriores a independência, observa-se que ser um país colonizado, e principalmente por Portugal, trouxe conseqüências que devastaram e marcaram profundamente os povos africanos. Ao longo do tempo, os portugueses foram explorando os recursos naturais, transformaram o modo de viver, o cotidiano das inúmeras etnias que viviam em Angola. Impuseram mudanças culturais, religiosas e sociais, ignorando ou mesmo tentando apagar seus valores, particularidades e identidades, de acordo com Pinto na dissertação “A identidade nacional angolana: definição, construção e uso político” ao citar Gilberto Freyre (1980, p. 326 *apud* PINTO, 2016, p.42). Também houve uso da força e violência para submeter o outro ao papel desumano de escravizado. Ademais, a imposição da língua oficial para o português alterou definitivamente as relações sociais, políticas e culturais do povo angolano.

Pensando na dimensão que a imposição linguística sofrida pelos angolanos, destaca-se a obrigação do ensino de língua portuguesa nas escolas e também nos documentos oficiais da administração e na imprensa. De acordo com a estudiosa Inocência Mata (2009, p. 16) no artigo intitulado “No fluxo da resistência: A literatura, (ainda) universo da reinvenção da diferença”:

Língua do colonizador e, como tal, da administração e da imprensa, do ensino e da socialização, a língua portuguesa funcionou, durante o período colonial, como língua de assimilação cultural e, por isso, de alienação psicocultural, com eficácia glotofágica reforçada pelas medidas proibitivas em relação à utilização das línguas africanas (autóctones e crioulas). Tais medidas não apenas afectaram o desenvolvimento dessas línguas como também o funcionamento simbólico que qualquer língua tem, a de realizar interpretações culturais da realidade, para além da função comunicativa. E não obstante as profundas alterações culturais que esta imposição arrastou em África, ela, a língua portuguesa, foi apropriada e nativizada e foi através dela que, sob a punção da aspiração emancipatória, se traçou o itinerário do despertar das consciências visando a afirmação identitária.

Dessa forma, a língua portuguesa oriunda do colonizador passou a ter prestígio socialmente falando, uma vez que era utilizada pela administração pública e pela imprensa, ou seja, o uso do idioma tornou-se status de poder. Nesse sentido, o ensino de português nas escolas fazia-se necessário, para que o cidadão angolano pudesse requerer direito e posicionar-se diante das mazelas em que estava submetido como ocorreu no processo de independência posteriormente.

Segundo os estudos de Ermelinda Liberato, da Universidade Agostinho Neto em Luanda, no seu artigo intitulado “Avanços e retrocessos da educação em Angola”, a respeito da educação, ela afirma que:

(...) no intuito de desenvolver o território e atrair a imigração de famílias portuguesas, tornou-se essencial a criação de um sistema de ensino naquele território. Assim, apenas em 1845 foi instituída em Angola uma estrutura oficial do ensino, pelo decreto de 14 de agosto de 1845, criado por Joaquim José Falcão, ministro do Estado, da Marinha e do Ultramar, e assinado pela rainha D. Maria II. Falcão criou algumas escolas, tal como a Escola Principal de Instrução Primária, e constituiu um Conselho Inspector de Instrução Pública. Esse primeiro passo (...) não foi suficiente, uma vez que as populações não estavam motivadas nem tão pouco preparadas para a frequência escolar (...). Para dar novo impulso à educação, dez anos depois, Sá da Bandeira, ministro da Guerra e dos Negócios Estrangeiros (...) determinou que “os filhos dos régulos, sobas e outros potentes indígenas deveriam ser educados em Luanda, sob a orientação e vigilância das autoridades portuguesas, a expensas do Estado” (Santos, 1970, p. 134). Aprendendo a língua e a cultura portuguesa, eles iriam transmitir, posteriormente, os conhecimentos adquiridos ao seu povo, consolidando assim o “saber português”. (...) No campo educativo, Norton de Matos defendeu a instrução em Angola como meio de civilização dos angolanos, utilizando para o efeito a língua portuguesa, ou seja, ficando proibido o uso de qualquer língua africana naquele território (LIBERATO, 2014, pp. 1006-1007).

Observa-se que a imposição linguística e o apagamento da cultura angolana se escondiam por traz da ideia de “civilizar” o povo, desconsiderando seus “saberes”, como se fossem “selvagens” e/ou “incivilizados” na perspectiva do português. Assim, a educação escolar constituiu-se de uma missão portuguesa de civilizar os africanos, por meio de um processo de assimilação, pois aprender a “ler, escrever e falar português, ter

meios suficientes para sustentar a família, ter bom comportamento, ter a necessária educação e hábitos individuais e sociais”, significava “poder viver sob a lei pública e privada de Portugal”, conforme Mazula (1995, p. 97 *apud* LIBERATO, 2014, p. 1009).

A respeito disso, Álvaro (2017) afirma que a língua ocupa um lugar importante, sendo a base cultural de um povo, percebe-se que a imposição da língua portuguesa, por meio das medidas proibitivas desencadeou efeitos contrastantes diante das consequências das políticas de assimilação, ocorrendo:

a apropriação da língua do colonizador – e a perda das culturas linguísticas territoriais. Neste ponto identificam-se disparidades entre gerações e entre o meio urbano e o rural. Nos centros urbanos a língua adotada pelas novas gerações é maioritariamente o português, ao contrário das gerações mais velhas, que foram vítimas dos movimentos migratórios e que mantêm as suas línguas maternas (Kikongo, Kimbundo, Tchokwe, Umbundo, Mbunda, Kwanyama, Nhaneca, Fiote, Nganguela, etc.). Nas comunidades rurais das várias províncias, as diferentes línguas nacionais ocupam um espaço mais vincado, garantindo o debate aceso no que concerne às políticas linguísticas (ÁLVARO, 2017, p. 20).

Conforme Álvaro, um grupo se apropriou da língua portuguesa, mas outros mantiveram suas línguas maternas, no quarto capítulo desta tese será possível compreender o que esse fato desencadeou/ecoou nas narrativas de Maria Celestina Fernandes e Dario de Melo. Maria da Conceição Neto (1997, p. 342 *apud* LIBERATO, 2014, p. 1030) em relação à figura do “assimilado”, aponta que foi concebida “para ser um tipo intermédio entre os brancos e os indígenas (...), o processo de assimilação consistia na eficaz barreira linguística e cultural à ascensão social da maioria da população negra, já que os brancos eram automaticamente considerados civilizados”. Contudo, o que os dominantes não se deram conta, talvez por desconhecer, ou mesmo subjugar, o outro, foi a capacidade dos angolanos em apropriar-se das marcas culturais, principalmente da língua, dos colonizadores para transformá-las em elementos-símbolos de resistência e luta pela libertação e independência do país, como veremos posteriormente ao tratarmos da formação literária de Angola. A língua do opressor serviu como forma de resistência, dando voz aos oprimidos e legitimando o discurso dos que reivindicavam melhorias e qualidade dignas de vida e igualdade social, política e econômica.

1.4. O jornalismo e a divulgação de textos literários em Angola

Em relação ao território africano, sabe-se que sempre houve diversos conflitos devido às diferenças étnicas que foram intensificadas após as mudanças geográficas no mapa africano, dividindo as fronteiras conforme os interesses econômicos e políticos. Segundo Carballo Coello (2018, p. 07), Angola é um país multiétnico com cerca de 1.246.700 km², e sofreu diversos conflitos porque seus “limites fronteiriços não coincidem com as fronteiras étnicas”, pelo fato de existirem diversas identidades culturais. Em contrapartida, a estratégia para minimizar tais conflitos foi criar elementos que unissem a população, assim:

O poder político apostou desde a independência do país por elaborar essa identidade nacional angolana comum e para isso criou elementos simbólicos como a bandeira, o hino nacional, monumentos, *slogans*, até elementos materiais como instituições ou a própria constituição. A unicidade do estado, do ponto de vista político, foi e é vista como um dos instrumentos estratégicos fundamentais tendo em conta que em África as diferenças étnicas são fator de conflito (COELLO, 2018, p.07, grifos da autora).

A manifestação literária, ou melhor, a formação de uma literatura nacional também possibilita a união dos povos e a (re)afirmação de uma identidade nacional por meio da produção escrita desenvolvida *pelos e para* os angolanos. Utilizando as pesquisas de Carlos Ervedosa (1974) para compreender as primeiras manifestações escritas, literárias, de Angola, buscou-se no trabalho do pesquisador a fundamentação para conhecer o início da escrita literária do país. Segundo o pesquisador, o seu estudo parte somente da literatura denominada por ele como sendo “erudita”. Ervedosa salienta e demonstra compreender a importância dos povos autóctones de Angola, que desde os tempos mais remotos se fazem presentes na cultura popular. Os autóctones, de acordo com o pesquisador possuem uma grandiosa e riquíssima literatura tradicional, e esta foi sendo transmitida oralmente por avôs/pais aos filhos e netos, por meio de contos, canções, lendas, fábulas e poemas criados pelas diversas etnias oriundas da população africana nas inúmeras línguas faladas por eles. Contudo, nos estudos de Ervedosa (1974) tais manifestações não foram abordadas, sendo destacadas as produções que foram publicadas e divulgadas em Angola na forma escrita.

Entretanto, alguns estudiosos discutem sobre considerar ou não as narrativas orais como sendo as primeiras manifestações literárias angolanas. De acordo com o pesquisador António de Oliveira de Cadornega, na sua obra *História geral das guerras angolanas* (1972), as primeiras produções que se tem conhecimento de um autor

angolano é o do capitão António Dias de Macedo que datam o séc. XVII. Contudo, é provável que existam outros textos literários, mas não há registros. Muitos consideram as primeiras publicações contidas nos primeiros jornais angolanos como sendo os textos inaugurais da escrita nacional, isso corresponde a segunda metade do séc. XIX.

Nesse sentido, Margarida Calafate Ribeiro no artigo “Um desafio a partir do sul: reescrever as histórias da literatura?” (2008) publicado na *Revista Veredas*, diz que:

trata-se portanto de conceber a literatura angolana como uma literatura com quatrocentos anos, cujo certificado de nascimento, para voltar às palavras de Ana Paula Tavares seria, a História Geral das Guerras Angolanas, de Cadornega, ou até, como sugere Luandino Vieira, o texto anónimo inscrito junto com as cruces em Ielala, anunciando a chegada das naus do Rei D. Joao II ou ainda as conhecidas cartas do Rei Afonso do Congo, também anteriores a Cadornega, considerando-se assim fundador, e portanto constitutivo da historiografia literária angolana, o período de encontro com os europeus, a ocupação litoral, o tráfico escravagista e a colonização europeia moderna; ou, de outro modo, e como até aqui se tem procurado fazer, considerar a literatura angolana como uma literatura com mais ou menos um século, o tempo em que se começa a esboçar uma identidade literária, de matriz europeia e africana, conectável com um desejo de autonomia proto-nacionalista e depois nacionalista, retrospectivamente percebido (RIBEIRO, 2008, p. 121).

Desse modo, afirmar se este ou aquele texto é o primeiro implica discussões que vão além da periodização do antes ou depois da colonização portuguesa, diz respeito a identidade do povo, além da concepção de literatura que se tem. Enfim, há inúmeros apontamentos teóricos sobre o início da literatura angolana. O escritor José Luandino Vieira de forma humorada apresenta algumas considerações a respeito dos primeiros textos angolanos conforme Ribeiro também destacou em seu artigo. Para Luandino Vieira:

a história da literatura angolana, deve começar pelo primeiro texto escrito. E o primeiro texto escrito, não sei quem foi, ninguém sabe, mas alguém escreveu numa pedra: “Aqui chegaram as naus do esclarecido rei Dom João”, e puseram as cruces, e fizeram-nos nos rápidos de Yalala. E começou a aventura com o reino do Congo. E quando Paulo Dias Novais, um século depois, chegou a Luanda, estava convencido que era o primeiro, e como sucede quase sempre a quem pensa que é o primeiro, vai e encontra lá outro (VIEIRA, 2008, p.37 *apud* ÁLVARO, 2017, p. 27).

Nas palavras de Vieira, aquele que foi chegando acreditou ser o primeiro, ignorando o outro que lá já se encontrava. De acordo com as pesquisas de Lima Capita (2011, p. 14), mesmo existindo notícias da publicação de um texto poético no século XVII “atribuído a um militar, filho da então colônia, os estudiosos da Literatura apontam como marco inicial da produção literária angolana o livro de poemas,

Esportaneidades da minha alma: às senhoras africanas (1849), do escritor José da Silva Maia Ferreira”.

De acordo com Pepetela (2003, *on-line*), alguns pesquisadores lançam a hipótese de ter existido outros patrícios a escrever antes de 1849, ano em que foi editado o livro de poemas *Esportaneidades da minha alma* de Maia Ferreira, iniciando a edição de obras de autores angolanos. Contudo, segundo o escritor até hoje ainda não conseguiram apresentar as evidências desses escritos e por isso se tem considerado ser 1849 o ano do início. Álvaro (2017, p. 21) aponta que as discussões a respeito dos primeiros textos angolanos fomentadas pela história da literatura trazem elementos contrastantes, pois de um lado há estudiosos que apresentam a possibilidade de se ter textos datados no século XVII, por outro há pesquisadores como António de Oliveira Cadornega que afirmam que a obra *Esportaneidades da minha alma*, do escritor José da Silva Maia Ferreira (Luanda, Angola, 1827 – Rio de Janeiro, Brasil, 1881), publicado em Luanda no ano de 1849, constitui-se da primeira escrita angolana.

Portanto, considerando ou não o livro como sendo o primeiro, percebe-se que a publicação de *Esportaneidades da minha alma* culminou com outros lançamentos escritos em Angola. A respeito desse livro, destaca-se que este possui 54 poemas e foi publicado pela Imprensa do Governo, considerado por alguns como o primeiro volume de poesias publicado em toda África de expressão portuguesa. Embora alguns teóricos não concordem em tratar essa obra como sendo o primeiro livro, verifica-se que realmente foi o primeiro a ser impresso em Angola, logo após a implantação da prensa no país. Contudo, estudiosos reforçam que Maia Ferreira não pode ser apontado como um precursor, mas sim como um antecessor dos precursores devido ao que observa Carlos Ervedosa (1974, p. 21) quando diz que o escritor “é um dos casos típicos da assimilação cultural que se registrava nos primórdios do século XIX”.

Sobre *Esportaneidades da minha alma*, Lima Capita (2011) afirma existir um diálogo do texto com o poema *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias. Assim como ocorre no poema de Dias, há uma exaltação a terra no poema de José da Silva Maia Ferreira. Desse modo, o poeta valoriza as belezas naturais da terra africana, idealizando a natureza e os povos que nela habitam, conforme o trecho da obra:

Tem palmeiras de sombra copada
Onde o soba de tribo selvagem,
Em c’ravana de gente cansada,
Adormece sequioso de aragem.
Empinado alcantil dos desertos

Lá se aninha sedento Leão
 Em covis de espinhais entr'abertos,
 Onde altivo repousa no chão.
 Nesses montes percorre afanoso,
 A zagaia com força vibrando,
 O Africano guerreiro e famoso
 A seus pés a pantera prostrando.
 Não tem virgens com faces de neve
 Por que lanças enriste Donzel,
 Tem donzelas de planta mui breve,
 Mui airosas, de peito fiel.
 (FERREIRA, 2002, p. 27).

Em discordância com Lima Capita (2011), Daiana Santos Machado (2013) no artigo “Uma visão de pátria por Gonçalves Dias e José da Silva Maia Ferreira”, afirma existir nos poemas de Ferreira Maia uma exaltação maior às pátrias brasileira e portuguesa do que a sua própria terra, Angola. Para Machado (2013, p. 04) é possível inferir que nos poemas de *Espontaneidades da minha alma* não se faz presente o sentimento ufanista direcionado ao país angolano, pois “na tentativa de compará-la a Portugal, ele não a exalta, como faz o poeta brasileiro na sua comparação entre Brasil e a pátria do colonizador. E, ao não exaltá-la, acaba menosprezando-a”, conforme o fragmento a seguir:

Vi as belezas da terra,
 Da tua terra sem igual,
 Mirei muito do que encerra
 O teu lindo Portugal,
 E se invejo a lindeza,
 Da tua terra a beleza,
 Também é bem portuguesa
 A minha terra natal.
 (FERREIRA, 2002, p. 31).

De qualquer modo, percebe-se nos poemas de Ferreira Maia um diálogo com a poesia brasileira, reafirmando a existência de uma profunda relação entre as literaturas angolana e brasileira que datam há muito tempo. Como pontua Carmen Lucia Tindó Secco (2016, *on-line*) no texto “As Literaturas Africanas de Língua Portuguesa: diálogos com o Brasil”, ressaltando os diálogos existentes entre a literatura brasileira e dos países africanos de língua portuguesa, argumentando que é preciso “enfatizar o estudo dessas literaturas que deve ser sempre orientado no sentido de afirmar a liberdade, seja no campo social, político, existencial, étnico, filosófico, literário e humano”. A pesquisadora destaca os diálogos entre a poesia de Arlindo Barbeitos e a poética de João Cabral de Melo Neto, a proximidade entre o romance *Maio, mês de Maria* de Boaventura Cardoso e o romance *A hora dos ruminantes*, do escritor

brasileiro J.J.Veiga. Secco (2016, *on-line*) também analisa Luandino Vieira, Mia Couto e Guimarães Rosa, apresentando que os três autores captam as realidades que os cercam de forma semelhante, “Guimarães focaliza o sertão de Minas, repleto de jagunços, de lendas (...); Luandino ficcionaliza a vida nos “musseques” (...), onde a língua portuguesa, pela influência do quimbundo, se encontra africanizada; Mia Couto, (...) traz para sua prosa os sonhos e crenças do povo moçambicano (...)”. Além das análises que fazem as pesquisadoras Macêdo e Chaves (2007, pp.53-54) sobre os diálogos “encetados nos fins dos anos 1940 entre a literatura brasileira e o jovem sistema literário de Angola”, há também outros trabalhos desenvolvidos como o livro *Brasil/África: como se o mar fosse mentira*, em que as pesquisadoras Rita Chaves, Carmen Lúcia Tindó Secco e Tania Macêdo, em outra obra de Macêdo e Maquêa (2007, p.07) também há essa afirmação. Assim há juntamente com outros pesquisadores muitos textos que reforçam o cruzamento entre a cultura, a literatura e o modo de ser e viver existentes entre os países africanos de língua portuguesa e o Brasil. Conforme o poema citado pelas autoras:

Ribeiro Couto e Manuel Bandeira,
Poetas do Brasil,
Do Brasil, nosso irmão,
Disseram:
“- É preciso criar a poesia brasileira,
De versos quentes, fortes, como o Brasil,
Sem macaquear a literatura lusíada”.
Angola grita pela minha voz
Pedindo a seus filhos nova poesia!
Maurício Gomes

Há na voz poética angolana de Gomes, um “grito” para novas aspirações, fortalecendo o fazer artístico e a liberdade de criar uma literatura autenticamente angolana. Destaca-se que a imprensa constituiu-se de um importante aliado para a formação de um sistema literário em Angola, conforme Cunha (2011, p. 08) “em Angola, a literatura esteve estreitamente ligada à imprensa; logo, não se pode falar de literatura sem se falar também da imprensa e vice-versa. Estas (literatura e a imprensa) caminharam juntas até ao século XX”. Corroborando com essa afirmação, Tania Macêdo e Rita Chaves (2007, p. 38) destacam que “as manifestações literárias dos países africanos estão extremamente vinculadas à imprensa, na medida em que os periódicos foram os primeiros veículos em que os textos produzidos pelos africanos ou europeus identificados com a terra seriam estampados”. Assim, as pesquisadoras reiteram que “a relação entre jornalismo, literatura e reivindicação da autonomia frente

a Portugal caminham juntos nos países africanos e especialmente em Angola” (MACÊDO; CHAVES, 2007, p. 39).

Naquela época os jornais começaram a proporcionar as condições para a manifestação do fenómeno literário, surgiram angolanos burgueses que escreviam em jornais criticando a economia, o governo, o autoritarismo, entre outros. Para o escritor Roderick Nehone (2011, *on-line*), no artigo “Literatura Angolana: Literatura e Poder Político”, a literatura escrita de Angola é muito jovem, pois “as suas sementes foram lançadas apenas no século XIX, mas já desde essa altura se afirma comprometida com a existência social do angolano, intervindo no processo de edificação da consciência e do sentimento nacional”. No mesmo sentido, o escritor angolano Pepetela (2003, *on-line*), em um ensaio para a União dos Escritores Angolanos com o texto “Algumas Questões Sobre A Literatura Angolana”, reafirma que as primeiras obras literárias escritas por angolanos e publicadas em Angola datam da segunda metade do século XIX. Dessa forma, a literatura angolana surgiu a partir da abertura e criação de jornais e revistas no país, sendo possível aos escritores-jornalistas publicarem tanto textos literários quanto textos polêmicos sobre as mazelas sofridas pelo povo angolano diante da colonização portuguesa.

Pensando sobre o jornalismo e a literatura, o pesquisador Castro Lopo (1964) fez um levantamento cronológico do Jornalismo em Angola que muito se mescla com o percurso da literatura produzida no país. Segundo Júlio Castro Lopo o jornalismo angolano se divide em três fases: a) fase da imprensa oficial; b) fase da imprensa independente; e c) fase da imprensa industrial ou profissional. O pesquisador Hohlfeldt (2009 apud HOHLFELDT; CARVALHO, 2012, p. 91) defende em sua pesquisa a necessidade de se ter “uma quarta etapa, posterior aos acontecimentos de 25 de abril de 1974, que se desdobraram e se concretizaram em projetos independentistas das colônias, com consequências mais do que evidentes”. Tania Macêdo e Rita Chaves também fazem essa periodização no livro *Literaturas de língua portuguesa: marcos e marcas. Angola*, apresentando as seguintes divisões:

- a) Momentos iniciais – fase iniciada com o *Boletim Oficial* em 1845;
- b) Imprensa Livre, a partir de 6 de Dezembro de 1866 com a publicação do periódico *A Civilização da Africa Portuguesa*, fundado por António Urbano Monteiro de Castro e Alfredo Júlio Cortês Mântua;
- c) Jornalismo Industrial e Profissional, com o surgimento em 16 de Agosto de 1923 do jornal *A Província de Angola*, fundado por Adolfo Pina (MACÊDO; CHAVES, 2007, p.41, grifos das autoras).

Os primeiros passos do jornalismo datam 13 de Setembro de 1845, constitui a fase da imprensa oficial, com a divulgação da primeira edição do jornal *Boletim Oficial*. O escritor Nehone (2011, *on-line*) conta que no ano de “1845, o Governador Pedro Alexandre da Cunha” fundou o jornal *Boletim Oficial*, conforme Hohlfeldt e Carvalho (2012, p.92) “a partir de um decreto datado em 7 de setembro de 1836” , houve a necessidade de se publicar nas províncias portuguesas boletins oficiais fiscalizados e de responsabilidade de cada governo local. Nesse jornal foram publicados documentos pastorais, crónicas de viagens de portugueses pelas terras de Angola, alguns fragmentos literários em prosa e poesia, “reportagens e anúncios, artigos e estudos tratando da política colonial ou religiosa, da economia da colónia, descrições das viagens dos exploradores”, além de artigos de cunho doutrinário do sistema colonialista (PEPETELA, 2010, p. 207).

A segunda fase, que corresponde a Imprensa independente ocorreu a partir de 1852, com a publicação do *Almanak Estatístico da Província d’Angola e suas Dependências* (LOPO, 1964). Contudo, muitos atribuem ao jornal denominado *A Aurora*, de breve duração e publicado semanalmente entre maio e junho de 1856, ter sido o primeiro a abordar um conteúdo fundamentalmente de textos literários. De acordo com Hohlfeldt e Carvalho, “tanto *A aurora* quanto *A Civilização africana*, *Jornal de Luanda* como *O mercantil*, todos incluem poemas, textos curtos literários, suplementos e páginas literárias em suas edições pequenas – não mais de quatro páginas, raramente seis” (HOHLFELDT; CARVALHO, 2012, p.91, grifos dos autores).

Observa-se que em Angola havia dificuldades para manter a periodicidade dos jornais, pois poucas pessoas eram alfabetizadas e inexistiam condições da população receber as informações (MICAS, 2017, p.39). Nesse contexto surgiu o primeiro jornal político de combate ao colonialismo denominado *A civilização da África portuguesa*, editado entre 1866 e 1869, pelos advogados António Urbano Monteiro de Castro e Alfredo Júlio Côrtes Mântua, começou a circular no dia 6 de dezembro de 1866. A importância desse jornal se dá pelo fato de ser o primeiro jornal de periodicidade regular, que defendeu o papel social da imprensa. De acordo com Hohlfeldt e Carvalho:

(...) ao longo de mais de 20 anos, o Boletim Oficial foi a única publicação periódica que circulou com regularidade em Angola. Por isso, os colonos começaram a designar por imprensa livre os periódicos saídos de tipografias particulares, distinguindo-os da folha impressa do governo (HOHLFELDT; CARVALHO, 2012, p.93).

Dessa forma, foi caracterizado como imprensa livre um tipo de Jornalismo episódico, desenvolvido por pessoas que geralmente não possuíam formação da área jornalística, desempenhando outras profissões e pertencendo a classes sociais mais prestigiadas (HOHLFELDT; CARVALHO, 2012). Segundo Jurema José de Oliveira, por volta de 1874 começaram a aparecer as primeiras matérias jornalísticas de pessoas engajadas em utilizar a escrita para revelar as realidades de Angola, desse modo “verifica-se o aparecimento da *Imprensa Livre* angolana, publicação de registros de experiências literárias e artigos, cujo mérito era levantar a bandeira da democracia republicana almejada pelos intelectuais africanos e portugueses”(OLIVEIRA, 2007, p.02, grifos da autora). Entende-se a importância da imprensa por esta promover a quebra do silenciamento oriundo da estrutura colonial, pois não era respeitada a livre expressão dos angolanos, que tendo sua voz silenciada via nas publicações jornalísticas uma oportunidade de tratar diversos temas de interesse da população local. A exemplo, o jornal *A civilização da África portuguesa* que foi tido na época em que surgiu como subversivo pelo então governador, pois denunciava os abusos das autoridades portuguesas, defendia os interesses dos angolanos e reafirmava a necessidade de acabar com a escravidão (HOHLFELDT; CARVALHO, 2012).

Estudiosos apontam que a imprensa angolana era centralizada em dois polos urbanos de Angola, Luanda e Benguela, conforme Pepetela (2003, *on-line*) umas das particularidades da imprensa “era ter uma forte carga social e política, aproveitando a relativa liberdade de expressão existente num momento de grandes lutas em Portugal, potência colonizadora, entre a monarquia dando nítidos sinais de esgotamento e um sentimento republicano crescentemente reforçado”. Contudo, o escritor destaca que a liberdade de expressão era relativa, porque o poder político fechava arbitrariamente os jornais, sendo estes abertos novamente, mas com “nova roupagem”. Desse modo, os jornais que surgiam não possuíam vida longa, fechavam após dois ou três números. Isso se dava pelo fato de produzirem textos criticando a colonização portuguesa e o descaso do governo diante da precariedade do serviço público prestado a população. Assim, um grupo de intelectuais fundava um jornal e logo em seguida o jornal era proibido de continuar as publicações, sofrendo censura, porém o mesmo grupo fundava após um ou dois meses um novo jornal com nome diferente, até este ser proibido novamente, num ciclo sem fim (PEPETELA, 2003).

Sendo assim, o trabalho jornalístico desenvolvido em Angola aproximava os intelectuais que buscavam uma forma de publicar seus textos ficcionais, poéticos e de

cunho político-ideológico, iniciando a formação literária no país. Nesse sentido, Pepetela (2003, *on-line*) diz que em 1880 surgiu a primeira obra de ficção publicada em Angola, o título do romance era *Scenas d'África* de Pedro Félix Machado. Em consonância as pesquisadoras Macêdo e Chaves (2007, p. 42) também atestam o primeiro romance angolano sendo de autoria de “Pedro Felix Machado, intitulado: *Cenas de África? – Romance íntimo*. A ação do texto se desenvolve em Luanda e tem como personagens os membros da família de um negreiro, focalizados a partir de um estilo realista”. O romance foi publicado no jornal *O Angolense*⁴, de propriedade de Eusébio Velasco Galiano, posteriormente citado aqui pela participação no livro *Voz de Angola clamando no deserto* publicado em 1901. A respeito do jornal, Macêdo e Chaves (2007, pp. 41-42) afirmam que

(...)Os textos de criação tiveram lugar de destaque em Angola: O angolense, de propriedade de Eusébio Velasco Galiano. Esse periódico, publicado em Luanda, como a maioria dos jornais, tinha poucas páginas; com circulação às segundas-feiras, durou cerca de um ano. Nosso interesse prende-se ao romance nele publicado, na forma de folhetim, durante o ano de 1907 (tratava-se, na verdade, de uma reedição, já que entre 1892 e 1893 fora publicado nos jornais, *Gazeta de Portugal e Tarde*). Referimo-nos ao primeiro romance angolano, de autoria Pedro Felix Machado (...).

Mesmo com uma curta duração, percebe-se que o jornal teve grande importância para o campo literário angolano. Macêdo e Chaves, ao tratar sobre o romance, citam Mário Antonio F. de Oliveira, que possui um trabalho de relevância sobre *Scenas d'África* de Pedro Félix Machado. Oliveira destaca alguns elementos na obra, afirmando que esta possui:

(...) um painel realista da sociedade angolana posterior à abolição da escravatura por disposição legal de 1875, quando os objetos da mesma passaram à situação de libertos, com larga crítica social aos vícios do sistema. Além desse plano social, é de recorte realista, por vezes naturalista, o traçado das personagens do romance, a justificação do seu comportamento não sendo o menor contributo para o realismo que procura, do ponto de vista as sua isenção social, seguindo a regra do escritor onisciente e onividente que narra tudo com a posição de alteridade conveniente, uma leitura mais atenta deixa ver a sua posição de mestiço, cujos julgamentos pendem sempre para a condenação da violência do homem branco e para ao abençoar da mulher negra, uma e outro identificados ao pai e à mãe (OLIVEIRA, 1997, p. 113, *apud* MACÊDO; CHAVES, 2007, p. 42).

⁴ “Um ambiente de suspeita rodeou sempre estas organizações, que por vezes se julgava estarem ligadas a revoltas indígenas e acalentarem ideias de autonomia e separatismo de Angola. Norton de Matos rompeu violentamente com a organização, ilegalizando-a e suspendendo o seu jornal *O Angolense*” (NORTON, 2016 *apud* CUNHA, 2011). Assim, o general suspendeu a publicação do jornal *O Angolense*, em 21 de Fevereiro de 1922.

Nota-se que a narrativa desenvolvida em Luanda a respeito de “membros da família de um negreiro”, revela as posições sociais, marcando “uma linha de força de produções literárias (...) de denúncia das condições dos marginalizados” (MACÊDO; CHAVES, 2007, pp. 42-3). Cabe destacar que os escritores que foram surgindo na segunda metade do século XIX produziram diversos gêneros como poemas, textos ficcionais e relatos de viagens.

No período de junho a agosto do ano de 1882, o escritor português Alfredo Troni⁵ publicou a obra *Nga Mutúri* em Angola e no *Diário da Manhã*, de Portugal. A obra foi publicada em forma de folhetim (FONSECA; MOREIRA, 2004, p.14). Para Santilli (1985, p.10), o texto de Troni constitui-se como sendo o “precursor da prosa moderna em Angola”. Conforme destacam os pesquisadores Cestari e Crosariol (2011, p. 87) apontando que a obra possui o mérito de ser precursora pela “apurada consciência em não apenas se deter na ínfima sondagem de aspectos do cotidiano angolano, mas por vasculhar as camadas mais íntimas e profundas das problemáticas que aliciavam o angolano desde os primeiros tempos da colonização portuguesa”. A publicação do livro veio anos mais tarde, em 1973. Fonseca e Moreira (2004, p. 14) destacam que “embora seja de fato considerado a primeira narrativa de motivação angolana, pois retrata a ascensão de uma africana negra à sociedade de Angola, não pode ser visto como um “texto precursor”, pois não criou uma tendência literária”.

Pepetela (2003, *on-line*) afirma que o destaque da época foram os textos jornalísticos “com periódicos de vida efêmera, sobretudo em língua portuguesa, mas também utilizando alguns deles as línguas kikongo, kimbundu e umbundu, da grande família das línguas banto do centro e sul de África”. A respeito da importância de se ter diferentes línguas utilizadas nos textos, Pires Laranjeira diz que

Africanos, portugueses e brasileiros publicavam nos espaços comuns dos almanaques, boletins, jornais, revistas e folhetos. Não tinham surgido ainda as designações de literatura angolana, moçambicana ou são-tomense com caráter de sistema nacional, mas a escrita já deixara de ser espaço de europeidade absoluta para se tornar contaminação relativa de línguas. De facto, poetas portugueses e angolanos intercalavam no texto em português, mais extenso, frases, diálogos, versos, lexemas em língua banta, quase que exclusivamente o quimbundo. A integração é perfeita, na coerência do sentido e da sonoridade e na coesão dos segmentos e dos ritmos (LARANJEIRA, 1992, p. 11-12).

⁵ Destacou-se como jornalista na consolidação da Imprensa angolana, atuou nos jornais: *Jornal de Angola*, *Mukuarimi* e *Os Concelhos do Leste*.

Aponta-se que usar as línguas nacionais nos textos publicados num momento histórico que se desenhava para a construção de um sentimento de liberdade e independência da colonização portuguesa nos povos pertencentes aos países africanos de língua portuguesa, revelou a valorização, ou mesmo, a reafirmação das marcas culturais intrínsecas da identidade angolana. Observa-se que a utilização das línguas maternas angolanas nos textos literários também se destaca na literatura para crianças e jovens na atualidade, especialmente em Fernandes e Melo, e que posteriormente, no quarto capítulo desta tese, traremos mais a respeito desse assunto.

A estudiosa Ligia Helena Micas (2017, p. 38) nota a intensa atividade jornalística em Angola entre a segunda metade do século XIX e as cinco primeiras décadas do século XX:

Entre 1860 e 1900 surgem cerca de 50 diferentes jornais que contribuíram para a atividade intelectual e literária e que possuíam relativa liberdade de expressão. É o caso de *A civilização de África Portuguesa*, de 1886, que pedia o fim da escravidão, e do *Jornal de Luanda*, de 1878, liderado pelo escritor Alfredo Troni e que, de acordo com Pires Laranjeira marca a transição de um jornalismo de tinta colonial para um tipo de publicação que acalenta os primeiros desejos nacionalistas. Merece ainda destaque neste cenário de periódicos *Ecos de Angola*, criado em 1881 e publicada por 20 anos, considerado o primeiro jornal de africanos no país (MICAS, 2017, p. 38, grifos da autora).

Percebe-se a intensa atividade jornalista em Angola. Nesse sentido, as pesquisadoras Santilli (1985), Macêdo e Chaves (2007) e Cunha (2011) apontam em seus estudos o surgimento dos primeiros periódicos e jornais em Angola, organizados aqui por ano, destacam entre eles: *A Aurora* (1856), *A Civilização da África Portuguesa* (1866), *O Mercantil* (1870), *O Progresso* (1870); *O Eco de Angola* (1881), *Gazeta de Angola* (1881), *O Futuro de Angola* (1882), *A Verdade* (1882), *O Brado Africano*, *O farol do Povo* (1883), *O Direito*, *O Serão* (1886), *O Arauto Africano* (1889), *Ensaaios Literários* (1891), *A Semana* (1893); *Revista de Loanda* (1896), *Luz e Crença* (1902 - 1903). Sobre a importância da geração do jornalismo literário angolano, Rita Chaves e Tania Macêdo (2007, p. 37) pontuam que “o jornalista e o literato não apenas conviviam, como muitas vezes eram a mesma pessoa e, a partir de algumas de suas práticas escrita, cremos que se pode flagrar um primeiro momento de fratura do imaginário imperial”. Para Rita Chaves:

num mundo que a contaminação colonial povoou de colisões e desacertos, a literatura será uma das vias escolhidas para a formação de um mosaico capaz, ao menos, de sugerir alguma noção de unidade. Como um processo de auto-

indagação, o seu exercício será um caminho para a construção da identidade de uma nação que mal começava a ser imaginada (CHAVES, 1999, p. 20).

Nesse sentido, entende-se que o espaço oportunizado nos jornais para a divulgação dos textos literários fomentou a reivindicação de um lugar para a escrita por parte dos escritores que iam surgindo e assim, o processo de formação e consolidação de uma literatura nacional angolana foi se construindo no país.

1.5. As manifestações literárias no processo de independência

Sabe-se que em 1899, oficializou-se o fim da escravidão, entretanto “estar livre” não solucionou a desigualdade social dos africanos submetidos às crueldades impostas pelo tráfico humano. As leis não garantiram condições dignas de trabalho e sobrevivência, assim, pós-abolição, os africanos tinham longas jornadas de trabalho, além da precariedade das políticas públicas do governo português. A indignação e as revoltas foram surgindo e isso tudo foi sendo estampado nos textos literários publicados em Angola. Porém, cabe ressaltar que se de um lado havia indignação, do outro havia autoridades da colônia portuguesa que utilizavam dos poderes que possuíam para reprimir a atividade jornalística, tornando-as ilegais, além de limitar a criação de grupos e associações dos naturais da terra. Conforme trecho citado por Lima Capita (2011, p. 16) em seu trabalho:

Em 1901, um artigo preconceituoso, “Contra a lei, pela Grey”, foi publicado no 4º número do Gazeta de Luanda, apontando o negro como preguiçoso, afirmando não ser ele “perfeitamente homem” e que colocá-lo na cadeia é “dar-lhe prêmio”, pois ele vai gostar de “comer sem trabalhar”. Como não poderia deixar de ser, esse artigo provocou uma profunda indignação entre os africanos que contra-atacaram com uma série de artigos que reuniram em um volume intitulado *Voz de Angola clamando no deserto*, ressaltando os valores do homem negro e mostrando que o seu atraso é consequência da ação perniciososa do colonizador. Assim diz um desses artigos: “Acusam a raça preta de incapaz de civilização e desenvolvimento, quando se lhe não tem ministrado os meios de elevação, procurando conservá-la no estado de rudez e embrutecimento, explorando-a assaz os escravagistas, para, à custa do seu suor e trabalho, não remunerado, medrarem enriquecerem!” (VOZ DE ANGOLA CLAMANDO NO DESERTO, 1984, p. 83 *apud* CAPITA, 2011, p. 16) (sic).

A respeito de *Voz d’Angola – clamando no deserto* de 1901, Micas (2017, pp.38-39) ressalta que essas publicações de artigos não assinados revelaram aos angolanos “a importância da emancipação política em relação a Portugal”, ela destaca que foram publicados na época mil exemplares da coletânea e que a “tiragem foi paga de próprio bolso pelos autores, que permaneceram anônimos”. Percebe-se que nesse período surgiam escritores, jornalistas e intelectuais que defendiam a população que tanto sofria o processo de colonização, assim, muitos autores angolanos estiveram sempre à frente no combate pela libertação de Angola, uma das formas que utilizavam era a produção literária num projeto direcionado às transformações sociais, política, cultural e econômica do país.

Macêdo e Chaves (2007, p. 44) corroboram destacando que “se o jornalismo, a literatura e a política foram frentes de oposição ao colonialismo português (...) a palavra escrita firmou-se como espaço de confronto e luta pela autonomia”, para exemplificar as autoras pontuam a importância da publicação de um volume de textos, intitulado *Voz de Angola clamando no deserto* de 1901. Obra coletiva de crítica a crescente discriminação racial, que serviu como reforço na resistência política, foi publicado sob anonimato, mas a participação de intelectuais da época foi comprovada, assim há “Antonio do Nascimento, Paschoal Martins, Francisco Castelbranco, Mário Nunes, Carlos Saturnino, Augusto Ferreira, Carlos Vasconcelos, José Nunes, Eusébio Velasco Júnior, João Campos e Apolinário Van-Dúnen” (MACÊDO; CHAVES, 2007, p.44). Verifica-se que a literatura se configurou numa importante ferramenta social para denunciar o sofrimento e a opressão vivida pela população angolana em decorrência da opressão do colonizador. Por meio da literatura se desenvolveu nas gerações seguintes um pensamento e, posteriormente, ações revolucionárias, que provocou uma ruptura do silenciamento dos oprimidos, fortalecendo e encorajando a população na busca pela libertação do país.

Seguindo as fases do jornalismo por Júlio Castro Lopo (1964), a terceira fase, denominada Jornalismo industrial e profissional, iniciou em 16 de Agosto de 1923, com a publicação do jornal *A Província de Angola*, fundado por Adolfo Pina. Conforme Cunha (2011) o jornal *A Província de Angola* “destacou-se pela grande publicação (de princípio) de páginas literárias dominicais. Mais tarde (...) o “Suplemento de Domingo”, onde se revelaram vários artistas plásticos e escritores” (CUNHA, 2011, p. 130).

A respeito dos escritores considerados precursores da literatura angolana tem-se Antônio de Assis⁶ (Luanda, 1887 – Lisboa, 1960) com o romance *O segredo da morta* (1935). De acordo com Rita Chaves (1999, p. 65) o romance “incorpora marcas do momento em que o desenvolvimento socioeconômico provoca fortes mudanças culturais”, a pesquisadora ainda pontua que essas mudanças alteraram o “cotidiano daquelas populações fixadas em torno de Luanda e das localidades próximas, situadas nas atuais províncias de Icolo e Bengo, Malange e Kuanza Norte”. Na biografia do autor na União dos Escritores Angolanos, o professor Manuel Ferreira ressalta que:

Vão ser necessárias algumas décadas, tal como na poesia, para reencontrarmos o veio da ficção angolana iniciada no século XIX. E deve-se

⁶ Antônio de Assis Júnior publicou também a novela *Relato dos acontecimentos de Ndalatando e Lucala* (1917).

a Assis Júnior, [...] o primeiro texto ficcional do século XX. Com efeito, O segredo da morta se não desfruta do apuramento literário de um Alfredo Trony, cuida pelo menos de abandonar a visão colonialista, furtando-se à influência poderosa do romance colonial da época, com propostas de criação de personagens e ambientes propiciadores da atmosfera literária representativa das condições sociais angolanas (UEA-Bio Quem, 2010, *online*).

Outro escritor que também foi importante para o desenvolvimento da literatura angolana foi Castro Soromenho⁷ (Moçambique, 1910 – Brasil, 1968) que escreveu entre outros títulos *Terra morta* (1935). Há divergências quanto ao ano de publicação da obra, sabe-se que foi pela editora A Lusitânia no ano de 1934/35. Segundo Tereza Calzolari (2008, p.02) “Henrique Guerra, no prefácio para a segunda edição do livro, bem como Mário António, afirmam ter sido a obra publicada em 1934. (...) Maria Aparecida Santilli acredita que a obra tenha sido publicada em 1935”. Já o crítico Manuel Ferreira, no livro *Literaturas Africanas de expressão portuguesa*, afirma que o ano de publicação foi em 1936.

O livro *Terra morta*, para Ervedosa (1974, p. 61), “é um dos mais importantes testemunhos da sociedade africana dos fins do século XIX, numa área onde a influência portuguesa logrou o estabelecimento de formas socioculturais”. A obra corresponde a uma história de mistério, utilizando a fábula imaginativa para preservar as tradições angolanas por meio da oralidade apresentada no livro (ERVEDOSA, 1974).

Também é necessário destacar o poeta e ficcionista Oscar Ribas (Luanda, 1909 – Lisboa, 2004) que escreveu *Uanga* (Feitiço), publicado em Lisboa em 1950 ou 1951. O livro *Uanga* (feitiço) retrata as vivências do povo angolano, destacando seu cotidiano e suas crenças no desenrolar de um conflito gerado por um feitiço. Assim, revelam-se os costumes, as tradições e o modo de vida do povo luandenses nos anos finais do século XIX (CALIVALA, 2016, p. 38). Outro livro de destaque de Ribas é *Missosso*⁸-*Literatura Tradicional Angolana*, editada em três volumes, em Luanda, nos anos de 1961, 1962 e 1964, contudo trataremos um pouco mais sobre essa obra no próximo capítulo.

O poeta e ensaísta angolano Mário António escreveu para a União dos Escritores Angolanos em 1968, algumas considerações a respeito do escritor:

⁷ Fernando Monteiro de Castro Soromenho foi um jornalista, ficcionista e etnólogo moçambicano escreveu: *Noite de angústia* (1939), *Homens sem caminho* (1941), *Nhári* (1938), *Rajada e outras histórias* (1943), *Calenga* (1945), *Viragem* (1957) e *A chaga* (publicado, postumamente, em 1970).

⁸⁸ Do Kimbundu soso, seu plural é misoso e lê-se: missosso. Nas línguas bantu o S tem a sonorização de duplo S. Por isso se lê SS como na língua portuguesa (CAZOMBO, 2009, p. 54).

Óscar Ribas apareceu nas letras angolanas numa fase marasmática correspondente à liquidação de uma tradição local de actividade intelectual, recordada com saudade. O surto literário, com projecção no meio dos “filhos do país”, vindo da segunda metade do século XIX, tivera seu último qualificativo representante em António Assis Júnior (...) o escritor angolano surge como um elo necessário entre essa tradição em perigo de se obliterar e os anseios de afirmação literária das gerações mais novas da sua terra. Esta é a primeira justificação do lugar que por direito, Óscar Ribas adquiriu na literatura angolana (UEA-Bio Quem, *on-line*).

Vê-se a contribuição dos escritores aqui citados, no sentido de terem inspirado as gerações que se seguiram na produção de textos literários, resultando posteriormente na formação e consolidação de um sistema literário angolano. Diante disso, Inocência Mata (2001, p. 63, grifos da autora) ressalta que em Angola a

(...) construção literária da nação se fez particularmente através da poesia, que assumiu a “coletivização da voz”. Esse aspecto está presente, sobretudo, na produção poética do pré-independência, que cantou a construção de uma África livre e exibiu ao mundo as mazelas da opressão colonialista. Essa vertente, muito forte na poesia, não esteve, no entanto afastada da ficção, que, ainda no século XIX, com escritores como António de Assis Júnior e Castro Soromenho, procurou delinear os contornos da terra angolana. Tal intenção está presente mesmo na ficção de tendência etnográfica de Oscar Ribas, mas irá tomar uma feição significativa em escritores como José Luandino Vieira, defensor de um projeto literário marcado não apenas pelo engajamento e pela utopia, mas por um expressivo trabalho com a linguagem, visível em seus livros *Luuanda* (1974), *Nós, os do Makulusu* (1975) e *João Vêncio: os seus amores* (1979).

Da poesia angolana emergiram vozes que ecoavam as angústias e sofrimentos resultantes da “opressão colonialista”, como aponta Mata. Embora a literatura ainda se apresente totalmente ligada à imprensa no século XX, ela conquistou espaço como expressão cultural em Angola, ganhou autonomia neste período, após uma nova fase no cenário nacional, a imprensa privada. Importante destacar que no ano de 1948, os estudantes em conjunto com a força intelectual de Angola lançaram um grito de ordem em Luanda com o *slogan* de “Vamos descobrir Angola”. O Movimento dos Jovens Intelectuais, como ficou conhecido, buscava romper com a opressão cultural imposta pelo colonialismo, e preocupavam-se com os problemas sociais que a opressão portuguesa provocava no país, conforme Micas (2017, p. 42) e Coello (2018, p. 08). Pepetela (2003, *on-line*) destaca alguns nomes que formaram o grupo:

Destacaremos alguns nomes de pessoas que se tornaram escritores e intelectuais importantes, alguns tendo depois enveredado pela luta propriamente política. São eles Mário Pinto de Andrade, Viriato da Cruz, Agostinho Neto, António Jacinto, Aires de Almeida Santos, entre outros eventualmente de vulto menor. Estes jovens, estudantes e funcionários, animaram tertúlias literárias e de discussão, culminando na publicação da

revista “Mensagem”, hoje considerada um marco da identidade angolana. Esta geração iria também determinar a segunda metade do século XX, tal como a sua antecessora do século anterior. Tive ocasião de perguntar a alguns deles o que conheciam, quando iniciaram a sua actividade, do que fora escrito antes. E a curiosa resposta é que sabiam da existência desses intelectuais do século anterior, alguns até pertenciam às mesmas famílias e chegara-lhes às mãos um ou outro artigo de jornal, guardado religiosamente, mas pouco mais conhecimento tinham. Quer dizer, por acção da repressão colonial, não houve passagem de testemunho de uma geração para outra, de um século para outro. Foi preciso começar tudo de novo. No entanto, como as situações acabavam por ser semelhantes, os jovens do “Vamos Descobrir Angola” tinham posições sociais e políticas muito próximas das dos seus ilustres antepassados.

Pepetela destaca os escritores que buscaram formar uma literatura marcando “a identidade angolana”, unindo-a num projeto político próximo ao que os jovens do movimento cultural “Vamos descobrir Angola” fizeram. A iniciativa desse grupo favoreceu a cultura Angola, focalizando diferentes formas de expressão como a música, o teatro, a dança, a escrita jornalística, e principalmente fortaleceram as relações entre literatura e sociedade, promovendo reflexões sobre os problemas sociais, políticos e económicos do país. Para Chaves (2000, p. 246) “a noção de recuperação de uma franja do passado se confirma no uso da palavra “descobrir”. Tratava-se, pois, de uma depuração, buscando destacar o que seria genuinamente angolano, ou seja, o que lá estava antes da contaminação imposta pela sociedade colonial” (CHAVES, 2000, p. 246). Desse modo, os jovens ansiavam por uma nação livre, e com uma educação que não priorizasse a história do europeu em detrimento dos povos africanos, pois Angola não fazia parte dos conteúdos escolares, tendo, muitas vezes, sua história contada pela perspectiva do colonizador. Sabe-se que os movimentos que surgiam, como “Vamos descobrir Angola”, tornaram-se importantes propulsores da literatura no país, passando a ser feita *por angolanos e para angolanos* (MICAS, 2017, p. 42).

Neste contexto surgiram as revistas *Mensagem* e *Cultura*, consideradas por estudiosos como o início da poesia moderna de Angola. *Mensagem*, da Associação dos Naturais de Angola, foi uma revista de arte e cultura construída pelos membros da geração intelectual de 1950, que são lembrados por terem sido responsáveis pela construção de uma literatura que revela as marcas culturais e identitárias do povo angolano. O primeiro número da revista contou com a participação de Alda Lara, Agostinho Neto, Antônio Jacinto, Mário Pinto de Andrade, Viriato da Cruz, Mário António Fernandes de Oliveira. Posteriormente, outros escritores como Óscar Ribas, José Craveirinha, Bandeira Duarte, António Neto, Noémia de Sousa, José Mensurado, Ermelinda Pereira Xavier, Eduardo Castelbranco, entre outros, também publicaram na

revista (FONSECA; MOREIRA, 2004, pp.15-16). Percebe-se que intelectuais que compuseram o quadro das revistas *Mensagem* e *Cultura* foram importantes para o desenvolvimento cultural e político de Angola, uma vez que alguns deles, inclusive, foram líderes do Movimento Popular para Libertação de Angola para independência em 1975.

Mensagem foi lançada em 1951, e possuía cerca de quinze páginas sendo publicada trimestralmente e impressa em Lisboa, por conta da dificuldade das tipográficas de Angola. Ramos (2017, p.278) destaca que a revista tinha “o objetivo de construir a “Nova Cultura de Angola”. Assumindo como suas as propostas do referido movimento, *Mensagem* teria como missão capital a revelação da angolanidade subjacente”.

A importância da revista se apresenta nas palavras das pesquisadoras Tania Macêdo e Rita Chaves (2007, p.55, grifos das autoras) quando afirmam que “é graças ao Movimento dos Novos Intelectuais de Angola (...), e seus esforços (entre os quais a publicação da *Antologia dos novos poetas de Angola –1950* e da revista *Mensagem – Voz dos Naturais de Angola*) que se consolida o sistema literário angolano”. A revista *Mensagem* durou dois anos, após cinco anos, precisamente em novembro de 1957, surgiu a revista, *CULTURA*⁹ (II), editada pela Sociedade Cultural de Angola¹⁰, dando continuidade a proposta da *Mensagem*. A revista *Cultura* durou por volta de quatro anos, teve 12 números completos e revelou poetas importantes para a literatura angolana, como Antônio Cardoso e Costa Andrade (COSME, 2015). Havia publicações literárias tanto em prosa quanto em poesia, participando da revista escritores como Agostinho Neto, Costa Andrade, Carlos Ervedosa, Ermelinda Pereira Cavier, Luandino Vieira e Oscar Ribas (SANTILLI, 1985); (FONSECA; MOREIRA, 2004, p.16).

De acordo com Cosme (2015, p.03) o ano de 1959 foi “particularmente trágico para os intelectuais de Angola”, porque a PIDE/DGS (Polícia Internacional e de Defesa do Estado, polícia política portuguesa entre os anos de 1945 e 1969, responsáveis pela repressão de todas as formas de oposição ao regime político da época) estava instalada no país. Nesse sentido, houve prisões e a expulsão do país de alguns dirigentes da Sociedade Cultural de Angola e dos colaboradores literários da revista *Cultura*. Nota-se, dessa forma, que progressivamente o protesto anticolonial foi ficando cada vez mais

⁹ A revista *Cultura* foi publicada primeiramente em 1942-47, porém com outros objetivos.

¹⁰ A Sociedade Cultural de Angola, fundada em 1942, foi desenvolvida por portugueses contrários ao regime de António de Oliveira Salazar. Ver Hamilton (1981); Laranjeira (1995).

intensificado, principalmente com as publicações da revista *Cultura*. Concomitantemente, também surgiram textos com temáticas direcionadas a valorização das raízes africanas, a identidade, a união entre negros, brancos e mestiços, o resgate nacionalista da “mãe-pátria”, pois a África foi idealizada e exaltada como mãe (FONSECA; MOREIRA, 2004, p.17).

Na dissertação intitulada “Narrando Angola: A trajetória de Mário António e a invenção da “literatura angolana”, Abrantes (2007, p. 16) as formas que os jovens poetas encontravam para se expressar limitavam-se “às associações, nas quais houve uma renovação literária” com o lançamento da “revista cultural-literária *Mensagem* e o suplemento literário *Cultura*”, bem como “o grito Vamos Descobrir Angola – pronunciado por Viriato da Cruz e divulgado, mais tarde, em 1958, por Mário Pinto de Andrade”, compreende-se que foram “os principais emblemas dos novos valores “africanos” e as formas de vínculos culturais que eram almejados para Angola” (ABRANTES, 2007, p. 16). Para Pires Laranjeira (1995, p.104), a revista cultura:

apresentava-se como um jornal cultural voltado para a angolanidade, entendida num sentido mais amplo do que a da *Mensagem*, na medida em que, de facto, mostrava abertura aos vários quadrantes da sociedade angolana empenhados na desalienação, na instrução e na produção de uma cultura viva, baseada na tradição africana, sem descurar os contributos internacionais como se vê pelas variadas colaborações.

Nesse sentido, os movimentos uniram a valorização das características nacionais, destacando o povo angolano comum, sofrido pelo trabalho árduo e que viviam a margem, contudo apresentando os *musseques*, nota-se que estes constituíam no projeto literário da época, espaços dignos de serem exaltados, confirmando a resistência e a luta contra a opressão. Ressalta-se que os *musseques*, que também são apresentados na obra *A árvore dos gingongos* de Maria Celestina Fernandes analisada posteriormente, são ressignificados ao serem apresentados como espaço ficcional, entendido como uma forma de resistência imbutida na escolha/nomeação desse lugar, tão fortemente conectado ao ideal de luta, de persistência e de reafirmação, marcando a ocupação de um espaço em Angola. Contudo, sabe-se que o processo de construir na população a ideia de “uma nação” angolana, constituiu-se de inúmeras problemáticas, uma vez que o território angolano é composto por uma multiplicidade de culturas, costumes, línguas, tradições, etc. Tornou-se assim, uma tarefa difícil na busca pela independência do país, porque era ocupado e habitado por diferentes grupos étnicos.

Desse modo, os textos literários produzidos apresentavam uma Angola que fazia sentido para seus habitantes, a literatura aproximou os leitores de uma arte que até então não figurava no plano discursivo dos angolanos. Estudiosos apontam que a produção da poesia angolana compreende três grandes períodos: os anos de 1950 a 1970, a década de 1970 e a década de 1980 (FONSECA; MOREIRA, 2004, p.16). O primeiro que corresponde aos anos de 1950 a 1970, foi um projeto literário que se destacou pela conscientização que ocorria na época, havia um caráter predominantemente político nas poesias. Essa geração utiliza os recursos líricos para criar uma poesia intimista e emocional, e por meio desses poemas é possível conhecer as tradições, os mitos, os costumes do povo angolano. Destaca-se também que a partir de 1958, as publicações da *Colecção autores ultramarinos* da Casa dos Estudantes do Império¹¹ divulgou obras dos escritores Agostinho Neto, Viriato da Cruz, António Cardoso, Mário António, Arnaldo Santos, Costa Andrade, Manuel Lima, António Jacinto, entre outros (SANTOS, 2007, p.37). Em Luanda, no ano de 1959 aconteceu o primeiro Colóquio de poesia africana organizado pela Sociedade Cultural de Angola. E neste mesmo ano Carlos Ervedosa publicou o livro intitulado *Poetas angolanos*.

De acordo com Donizeth A. dos Santos no texto “Da ruptura à consolidação: um esboço do percurso literário angolano de 1948 a 1975”, “a transição da década de 50 para a de 60 foi um período agitado em Angola, com muitas movimentações políticas em consequência da criação do MPLA em 1956” (SANTOS, 2007, p.41). Escritores

¹¹ “A criação da Casa dos Estudantes do Império (1944-1965) foi sugerida pelo ministro das Colónias e apoiada pela Mocidade Portuguesa, para reunir numa só associação os jovens “ultramarinos” a estudar na metrópole. Além da sede em Lisboa e da delegação de Coimbra, houve uma tardia e efémera delegação no Porto. (...) a maioria dos elementos das direções eleitas que se seguiram contestou a ditadura e o colonialismo. Passaram pela Casa, jovens de diferentes origens sociais, culturais e económicas, e com diversas posições político-ideológicas. Juntos defenderam a liberdade e a independência da Casa num país fascista. Muitos deles viriam a participar nas lutas de libertação nacional, alguns dos quais em posições de destaque como militantes e dirigentes, outros como participantes na construção dos novos países africanos independentes. Em Lisboa, Coimbra e Porto, universidades e institutos foram frequentados por jovens provenientes do então império colonial, onde tais instituições eram inexistentes. Graças ao intenso convívio diário entre os sócios, a ambivalência identitária de uns foi sendo clarificada, permitindo a muitos jovens reencontrar-se e projetar o seu futuro individual e coletivo. (...) foram surgindo distintos processos de consciencialização cultural e política e de crescente contestação do sistema colonial, em consonância com o movimento que emerge no rescaldo da II Guerra Mundial e se estende até aos anos de 1960, de afirmação dos nacionalismos asiáticos e africanos. A Casa foi um pequeno farol de liberdade e solidariedade, um nó numa vasta rede de agentes, ideias, instituições e movimentos transnacionais de resistência ao colonialismo, uma imprevista antecâmara de independências futuras. Ao longo da sua existência, a Casa foi alvo de rusgas e apreensões de documentos sendo encerrada em Setembro de 1965 pela polícia política. Tanto na sede da CEI em Lisboa como na Delegação de Coimbra, os seus pertences foram confiscados pela PIDE que selou os locais onde funcionava a CEI. Até 1974, esse espólio foi depositado no forte de Caxias, depois do que ficou à guarda da Comissão de Extinção da PIDE-DGS.” FONTE: http://casacomum.org/cc/arquivos?set=e_10883, acessado em 14 de junho de 2019.

ligados aos movimentos foram presos sob a acusação de praticarem atividades subversivas.

Em janeiro de 1963, as *Edições Imbondeiro* organizaram o I Encontro de Escritores de Angola realizado na cidade de Sá da Bandeira, destaca-se a importância editorial das *Edições* por contribuir com as publicações de antologias poéticas nos anos de 1962 a 1964. As *Edições Imbondeiro* “publicaram as *Notícias de Imbondeiro* e Coleção Imbondeiro, *Contos d’ África* (1961), *Novos contos d’ África* (1962), as antologias *Makua*, nº 1 (1962), nº 2 e 3 (1963), nº 4 (1963) e nº 5-6 (1964), *Antologia poética angolana* (1963), e *Imbondeiro gigante*” (SANTOS, 2007, p.38, grifos do autor).

Nos anos de 1960, o escritor Luandino Vieira escreveu alguns títulos, contudo muitos deles só foram publicados em 1970. Assim, conforme Pires Laranjeira (1995) foram publicados nessa década, destacados aqui em ordem cronológica, as obras: *A Cidade e a infância* (1960), *Duas histórias de pequenos burgueses* (1961) e *Luuanda* (1964).

O segundo período da escrita angolana corresponde à década de 1970, que foi marcada pelas inovações estéticas, algumas das obras publicadas nessa época foram:

As mulheres (1970), *Pai Ramos* (1971) e *Irmã humanidade* (1973), de Jorge Macedo; *Auto de natal* (1972), de Domingos Van-Dúnem; *A Última narrativa de Vavó Kiala* (1973) e *Resignação* (1974), de Artistides Van-Dúnem; *Mestre Tamoda* (1974), de Uanhenga Xitu; *Vinte canções para Ximinha* (1971), de João-Maria Vilanova; *Chão de Oferta* (1972), de Ruy Duarte de Carvalho; *Tempo de cicio* (1973), de Jofre Rocha; *Crónica do ghetto* (1973), de David Mestre; *A onda* (1973) e *Regresso adiado* (1973), de Manuel Rui; *Bom Dia* (1971) e *Nome de mulher* (1973), de João Abel; *A vida verdadeira de Domingos Xavier* (1974), *Velhas estórias* (1974), *No antigamente, na vida* (1974) e *Nós, os do Makulussu* (1975), de José Luandino Vieira; e a série poética *Kuzuela* (1973), de David Mestre e Lusiário António Chifuchi, teve três números editados, nos quais publicaram-se poemas de escritores angolanos, portugueses, moçambicanos e euro-africanos (SANTOS, 2007, p.40, grifos do autor).

Desse modo, revela-se um aumento significativo no número de publicações nesse período. Segundo Hamilton (1981, p.157, grifos do autor) “em dezembro de 1974 foi editado um único número de *Ngoma: Revista Angolense de Literatura*, que apesar de sua efemeridade teve um papel relevante no desenvolvimento da literatura angolana”. Autores como Arnaldo Santos, José Luandino Vieira, João-Maria Vilanova, Jorge Macedo, entre outros, foram os colaboradores da edição (SANTOS, 2007, p. 40).

Em 10 de dezembro de 1975, surgiu a União dos Escritores Angolanos (UEA), um importante veículo de publicação e divulgação dos escritores de Angola. O grupo conta com inúmeras publicações, inclusive na página eletrônica, constantemente abastecida de biografias, ensaios, artigos, entrevistas entre outros. Nos anos 1976 a 1979, UEA editou cerca de “cinquenta e dois livros, onze livros de bolso, e vinte quatro cadernos, totalizando 798.040 exemplares. (...) As obras publicadas pela UEA nesse período foram escritas (...) durante a guerrilha, o exílio ou a prisão” (SANTOS, 2007, p. 40). Frantz Fanon ao tratar sobre o processo de desenvolvimento das literaturas dos países que foram colonizados, denominado por ele como o terceiro período, correspondendo ao período que se seguiu em Angola próximo a luta pela independência, diz que no curso da “literatura de combate, literatura revolucionária, literatura nacional”, surgiram novos escritores, pois “um grande número de homens e mulheres que até então jamais haviam pensado em fazer obra literária, agora que se veem colocados em situações excepcionais, na prisão, nas matas ou aguardando a execução”, passando a sentir “a necessidade de falar de sua nação, de compor a frase que exprime o povo, de se fazer porta-vozes de uma nova realidade em ação” (FANON, 1979, p.185). Entram na lista de escritores que publicaram obras nesse período: José Luandino Vieira, Agostinho Neto e Pepetela, com *As aventuras de Ngunga*, obra que trataremos no próximo capítulo, afinal constitui-se de um importante marco para a formação da literatura para crianças e jovens em Angola.

Sabe-se da importância que os movimentos fundados pelos intelectuais naquela época tiveram na história de Angola, porque contribuíram para que o país tornasse uma nação livre e independente em 11 de novembro de 1975 com a proclamação da República Popular de Angola proferida por António Agostinho Neto em Luanda (FERNANDES, 2008, *on-line*). A independência é uma data recente para os países africanos de língua portuguesa, pois até o ano de 1974, Angola continuava sob o domínio e a ditadura portuguesa. De acordo com Abrantes (2007, p.06), “na reorganização do sistema internacional feita após a Segunda Guerra Mundial, Portugal foi o último país a resistir ao processo de descolonização de seus territórios (Guiné-Bissau, Cabo Verde, Moçambique, Angola e Timor)”. Diante disso, Angola, assim como outros países africanos de língua portuguesa, conquistou a independência do domínio português anos mais tarde do que outras colônias, comparada à inglesa e à francesa.

Nesse contexto, os movimentos e as organizações políticas começam a se formar, surgem: MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola); a UNITA (União Nacional para Independência Total de Angola); UPA/FNLA (União das Populações de Angola/ Frente Nacional de Libertação de Angola). Essas organizações se uniram na luta contra o colonialismo português. De acordo com Cazombo, na tese intitulada “Literatura angolana: encontro e desencontro na construção dos calores culturais no contexto escolar de Angola”:

Para tal processo participaram organizações nacionalistas compostas de três movimentos nomeadamente: MPLA, o Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), um movimento multirracial de orientação marxista pró-soviética, com predomínio da etnia *kimbundo*; FNLA, a Frente Nacional para a Libertação de Angola, que se opôs ao projeto socialista base na etnia *bakongo*, do norte do país. E União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA), de orientação maoísta, embora depois tivesse se tornado anticomunista, com forte presença entre os *ovimbundu* do centro e do sul. Tanto FNLA quanto UNITA rejeitavam a participação de brancos e de mestiços no movimento. Na ocasião da independência, em 1975, os colonos portugueses eram 350 mil, cerca de 6% da população. Na constituição desses movimentos de libertação contou-se com a participação de jovens com acesso a formação acadêmica (CAZOMBO, 2009, p. 81, grifos da autora).

Dessa forma, percebem-se as diferenças ideológicas, políticas e culturais das organizações que se formaram, demonstrando e evidenciando a pluralidade da diversidade existente em Angola. A respeito dos escritores que estavam ligados aos movimentos, Cosme (1978 *apud* ABRANTES, 2007, p. 13) aponta que “inexistiam escritores e artistas nos outros dois movimentos que se formaram na luta contra a colonização portuguesa: a FNLA e a UNITA”. Desse modo, o grupo de estudantes que participavam das discussões políticas e produziam literatura faziam parte de movimentos como a *Associação Regional dos Naturais de Angola* (ANANGOLA); *Casa dos Estudantes do Império*; entre outros. Destacam-se os escritores Agostinho Neto, Presidente do MPLA; Viriato da Cruz, membro fundador e secretário geral do MPLA; Antonio Jacinto, fez parte do MPLA em 1973 e organizou a revista *Mensagem* da ANANGOLA. Assim, a “organização do MPLA seria também o resultado do convívio dos estudantes angolanos na metrópole, ligados ao ambiente intelectual e político daquele momento em Lisboa e Luanda” (ABRANTES, 2007, p. 13).

De acordo com Chaves (1999) ao tratar a respeito do “papel excepcional” que a literatura desempenhou na luta pela libertação angolana, a pesquisadora afirma que “Se no Brasil o sentimento nacionalista intensificou-se após a independência, em relação a Angola pode-se dizer que o senso de resistência, presente na história secular dos povos

que ali viviam na chegada do colonizador, selou a produção literária” (CHAVES, 1999, p. 55). Nesse sentido a literatura tornou-se um propulsor da ideologia revolucionária, despertando na população a libertação e a superação do status de colônia sofrido ao longo de tantos séculos. Ainda segundo Rita Chaves:

Articulada com outras forças, a literatura seria, afinal, um dos móveis capazes de conduzir à superação do estatuto de colônia nos mais diversos níveis. Aliás, destaca-se, por sua inequívoca clareza, a dimensão ideológica do projeto literário angolano. Ali, a despeito dos limites que a realidade acabou por colocar, a perspectiva da ruptura, nunca radicalizada pelos escritores brasileiros, foi professada pela maioria dos autores angolanos, quase todos envolvidos, inclusive profissional e fisicamente, nas campanhas libertadoras (CHAVES, 1999, p. 55).

Percebe-se a relevância e o papel da literatura angolana como forma de libertar e tornar possível a reflexão sobre o domínio causado pela opressão. A literatura evidenciou aqueles que estavam apagados, silenciados, pelo processo histórico que se configurava naquele momento. Nota-se que a escrita literária representou o poder e a voz daqueles que necessitavam serem ouvidos e expressar suas angústias e reivindicações, assim, a literatura ecoou o grito dos oprimidos, deu voz aos ideários de liberdade em Angola. Dessa forma, percebe-se que:

(...) a história das letras em Angola se mistura ostensivamente à história do país. Para sermos precisos, vale dizer que ali o processo literário se fez seguindo a linha das lutas para conquistar a independência nos mais diversos níveis. Surgindo no aperto do contexto colonial, a Literatura Angolana marcou-se pelo selo da resistência e, sobretudo a partir dos anos de 1940, alinhou-se entre as forças decididas a construir a nacionalidade angolana, participando de movimentos empenhados na construção de uma identidade cultural (CHAVES, 2005, p. 20).

Nesse sentido, a literatura produzida nesse contexto de guerra revelou as angústias, os sofrimentos e as aspirações do povo em se ver livre da dor causada pelas perdas irreparáveis que os conflitos armados traziam para o país. Nessa conjuntura, ocorreu a percepção da criança enquanto ser imerso nos contextos de guerra, ou seja, a criança e o jovem faziam parte dos conflitos existentes no país naquela época. Muitos desses jovens não sabiam ler e escrever, essa situação inclusive era uma das pautas das reivindicações da luta pela independência. Muitos lutavam e buscavam transformações para Angola, assim a educação também era um ponto importante da libertação opressora de Portugal. A criança angolana necessitava ter seus direitos garantidos, mas para buscar mudanças e serem ouvidos para uma ruptura do projeto político português muito sofrimento ainda viria pelo estabelecimento do caos e da destruição por meio das

guerras que se seguiram. Portanto, a literatura para crianças e jovens foi nascendo nesse cenário de guerrilhas em Angola. A partir deste ponto trataremos de forma breve, além de discutirmos mais a respeito desse assunto, no próximo capítulo, pois trata-se de um importante momento histórico para compreender a literatura para infância e a juventude angolana.

2- O PERCURSO DA LITERATURA ANGOLANA PARA A INFÂNCIA E A JUVENTUDE

2.1- As narrativas para crianças e jovens no período de independência

“A juventude comunica ao ato de ler como a qualquer outra experiência um sabor e uma importância particulares[...]”
Italo Calvino (1993, p.10)

Conhecer as literaturas africanas de língua portuguesa possibilita uma interação com outras culturas, outras experiências que ampliam o horizonte de expectativas daquele que se permite ressignificar sua imaginação, emoção e vivência. Entre as inquietações que residem nesta pesquisa está a tentativa de possibilitar a divulgação e o acesso das literaturas produzidas nos países africanos de língua portuguesa, especificamente de Angola, para os estudantes pertencentes à rede básica da educação no Brasil, além de somar/ampliar a promoção de conhecimento e crítica literária. Conforme Calvino (1993, p. 10) há de se ater à juventude leitora, observando e analisando as experiências que a leitura proporciona aos jovens, diante do poder social que a literatura possui para transformar e/ou ressignificar crenças, valores, emoções e vivências, num mundo composto por juventudes múltiplas e diversas que se comunicam numa sociedade plural. Souza afirma que tanto crianças quanto adultos têm suas preferências sobre o que querem ler, e cada obra literária desperta um interesse particular nos diferentes leitores. Desse modo, “a obra, seja qual for a intenção que animou o escritor, se reunir os componentes históricos, estéticos e pedagógicos que costumam as grandes obras, encontrará destino certo nas mãos de quem dela se agradou, adulto ou criança” (SOUZA, 2010, p. 17).

Para tratar a respeito da literatura angolana é imprescindível compreender o contexto vivido pelos angolanos e entender como e onde ocorreu, além de verificar em que condições surgiu a literatura voltada para crianças e jovens. Deste modo, foi de suma importância tratar no capítulo anterior os possíveis caminhos que os protagonistas angolanos traçaram para produzir literatura, para neste capítulo entendermos o percurso construído para a formação da literatura dirigida à infância e à juventude angolana na atualidade. E posteriormente, analisarmos no quarto capítulo as obras de dois escritores que encararam o desafio de escrever aos jovens leitores, Dario de Melo e Maria Celestina Fernandes. Assim, analisaremos, a partir desses dois escritores, o projeto

estético das obras publicadas e como se apresentam no sistema literário que se inscreve a literatura angolana para infância e juventude.

Ana Natacha Duarte Álvaro, em sua dissertação¹² (2017, p.19) diz que “apesar dos turbulentos caminhos, a literatura angolana tem feito o seu percurso, apresentando um *corpus* variado e interessante” no contexto atual. Sabe-se que a formação da literatura angolana para a infância e a juventude está totalmente atrelada tanto ao surgimento de um projeto literário para “adultos” quanto ao nascimento da nação, tendo como ponto de referência a independência do país em 1975.

Contudo, discutir o nacional nos coloca diversas indagações sobre o que então seria uma literatura nacional. Pode-se pensar em nacional como algo relacionado ao território? Existe uma ligação direta entre nacionalidade, local de residência e o local de escrita? É considerada literatura nacional antes ou após a independência?

O escritor e crítico angolano Luis Kandjimbo (2001, p. 168), no texto “Para uma breve história da ficção narrativa angolana nos últimos cinquenta anos”, responde a indagação: “O que entender então por literatura angolana?”:

Será literatura angolana aquele conjunto que compreende os textos orais, as versões escritas dos textos orais em línguas nacionais, os textos escritos em línguas nacionais, língua portuguesa ou outras línguas europeias, produzidos por autores angolanos com recurso às técnicas da ficção narrativa, de outros modos da escrita desde que se verifique neles uma determinada intenção estética, crítica ou histórico-literária, veiculando elementos culturais angolanos.

Na sua dimensão extensional, este conceito cobre o seguinte:

- textos orais;
- versões escritas de textos orais;
- textos escritos em línguas angolanas, língua portuguesa ou outras europeias.

Do ponto de vista intensional compreende:

- angolanidade literária;
- expressão de elementos culturais angolanos;
- utilização de técnicas e modos da escrita poética, narrativa ou outra;
- intencionalidade estética.

Do ponto de vista ontológico os autores são angolanos no sentido de que são objectos e sujeitos da experiência angolana.

Inserida nessa problematização, Ribeiro no artigo “Um desafio a partir do Sul – reescrever as histórias da literatura?” (2008, p. 120), ressalta “o paradoxo dos nacionalismos literários, que se caracterizam por incluir e excluir autores e obras, misturando razões políticas e económicas com razões de ordem histórica, literária e

¹² Título da dissertação “Das caixas de Manuel Rui ao apagão de Ondjaki: as imagens possíveis”, defendida em 23 de fevereiro de 2017, Literaturas e Culturas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

estética, sob pena de assim estarem a eliminar algo que, do ponto de vista histórico-cultural, é constitutivo da sua identidade”. Desse modo, há inúmeras inquietações a respeito dessa problemática, tornando-se difícil definir, ou mesmo, apresentar um perfil dos autores que compõem a literatura para infância angolana. Refletindo sobre isso, encontram-se ainda mais questionamentos sobre a importância dessas definições para a análise literária, uma vez que tais definições podem interferir na análise do objeto estético, a qualidade estética das obras produzidas para o público leitor angolano.

Diante dessa problemática, a fim de tratar sobre o percurso da literatura para a juventude, encontrou-se algumas divergências em definir qual foi o primeiro texto publicado em Angola, discussão que foi apresentada no capítulo anterior, mas que retomaremos alguns pontos aqui ao tratar do surgimento da literatura para a infância e a juventude. Conforme a poeta Ana Paula Tavares, em uma entrevista concedida a Margarida Calafate Ribeiro, há muitas incertezas quando se pensa a formação literária em Angola, segue-se um trecho da entrevista, extenso, mas necessário para nossa pesquisa:

Em Angola a nossa relação com o passado histórico-literário não é esse mar manso e arrumado das histórias da literatura europeia, com uma data de nascimento e certificado de baptismo. Há várias hipóteses de certificado de nascimento, e a discussão inicia-se: será mil oitocentos e quarenta e tal, quando Maia Ferreira publicou *Espontaneidades da Minha Alma—às Senhoras Africanas?* Ou será antes 1680, com Cadornega, que escreveu a *História Geral das Guerras Angolanas?* E o que muitos angolanos, ainda hoje, dizem seria: “Não, não: Cadornega tem um olhar de fora, para dentro”. Cadornega chegou a Angola com 17 anos, e nessa altura, ninguém olha de fora para dentro – aprende a olhar no lugar onde se insere, e sobretudo aprende a olhar pelos olhos dos angolanos, a quem ele chamava os seus *pretos informantes*. Após a independência, em 1975 [...]houve a necessidade de arranjar uma mitologia de referência e praticou-se o exercício clássico, que já todos os teóricos exploraram, de matar o pai e a mãe, excluir uns, incluir outros na literatura, na história, na nação. Foi assim que recuperámos para a história da literatura angolana, Castro Soromenho, que tinha nascido em Moçambique, vivido em Angola como administrador colonial, e depois expulso de todos os territórios então ultramarinos, acabou por morrer no Brasil. E foi assim que também rapidamente excluimos Mário António –um poeta notável em alguns dos seus poemas– mas que pagou caro a diáspora que escolheu. E até hoje, ainda não foi recuperada toda a sua contribuição para a literatura angolana, nem a sua enorme contribuição para a história de Angola. Escrevendo e publicando documentozinhos, um atrás do outro, ele foi juntando “Angolana”, que constitui, à falta de melhor, uma grande parte da nossa história escrita (RIBEIRO, 2008, pp.117-118, grifos da autora).

É possível verificar no discurso de Tavares as controvérsias de se datar os eventos que constituíram a nação Angola. Ao escrever e contar a história angolana, seleciona-se aspectos e perspectivas dos acontecimentos e fatos que este ou aquele escritor ou esta e aquela escritora, participante da formação da literatura angolana,

produziu de escrita num determinado tempo e lugar. Tudo isso ocorre a partir das construções ideológicas e das posições sociais que ocupa, no momento da escrita, o indivíduo que conta/narra a história de um povo. Entretanto, é necessário que o pesquisador faça uma seleção teórica e literária para tecer um caminho, uma direção, para produzir conhecimento. Porém, nem sempre é possível citar todos que compuseram a história literária de um país, por exemplo, diante entre outras situações, da ausência e das perdas de documentos e materiais necessários para compor a pesquisa. Há até mesmo a dificuldade de estarmos diante de histórias que se perderam com o passar dos tempos pela ausência da escrita, por se tratar de línguas com sem escrita, faladas nos diversos grupos étnicos de tradição na oralidade. Diferentemente da civilização ocidental que tem como base a escrita constituindo a forma de transmissão da memória e do conhecimento, os povos da África milenar valorizavam a tradição oral, definindo o falar como sagrado, sendo, inclusive, necessário em alguns grupos a reflexão sobre cada palavra dita, uma vez que estas carregam tanto o poder de curar quanto o de destruir e amaldiçoar.

Nesta pesquisa, levou-se em consideração as narrativas que foram escritas/construídas antes e após a independência, observando a relação do escritor com a nação angolana. No artigo “A literatura e a arte em Angola na pós-independência”, Carmen Lucia Tindó Secco (2013) apresenta discussões pertinentes a respeito dos conceitos de “Pós-colonialismo”, “Colonialidade” e “Pós-Independência”. Contudo, faremos um recorte das reflexões da pesquisadora, que cita, dentre os pensadores, Aníbal Quijano, Walter D. Mignolo, Boaventura de Sousa Santos, para não nos estendermos diante de uma complexa teoria relacionada aos países ex-colônias de Portugal. Para Secco:

O primeiro sentido de “pós-colonialismo” se prende ao significado do prefixo “pós”, referindo-se a tudo que sucedeu as independências das colônias. A crítica que se faz ao termo é que, hoje, vivemos outras formas de “colonialismos”, os chamados “neocolonialismos”. (...) segundo significado do termo “pós-colonial” que diz respeito a um “conjunto de práticas e discursos que desconstruem as narrativas coloniais escritas pelos colonizadores, procurando substituí-las por narrativas escritas do ponto de vista dos colonizados”. Todavia, também esse segundo significado (...) sofre, contemporaneamente, questionamentos. Um deles é o de que, ao dar voz aos excluídos, faz com que a representação do outro seja segregada em uma espécie de “gueto cultural”. O “pós- -colonialismo”, deixando “falar” somente as margens, acaba por enfatizar o processo de supressão dos subalternos. (...) Boaventura de Sousa Santos também põe em questão o conceito de “pós-colonial”, indagando criticamente: “Será que estes discursos e estas práticas em países (como o Brasil, Angola) colonizados por Portugal, país semiperiférico, não estarão ainda presos a um estatuto colonial de

subalternidade, tendo introjetado valores, modelos e cânones eurocêntricos?!” (SECCO, 2013, p. 10).

Embora a pesquisadora não tenha uma terminologia ideal diante das muitas implicações teóricas relacionadas ao tema, esta pesquisa segue a designação utilizada pela pesquisadora, “pós-independência”. Ademais, foi levado em consideração o acréscimo e a importância dos escritores para a construção/formação literária de Angola. Contudo, até o momento estamos ainda tratando das problemáticas envolvendo a literatura considerada para “adultos”. Desse modo, direcionando o olhar para a infância e a juventude, a escritora Maria Celestina Fernandes (2018, *on-line*) destaca em um artigo publicado na Revista Cátedra Digital da PUC que “Aquando da proclamação da Independência, Angola já contava com escritores reconhecidos. Contudo, no conjunto das suas obras não encontramos textos dirigidos especificamente às crianças”. Nesse sentido, há uma escassa publicação de textos anterior à independência destinada à infância e à juventude de Angola.

Compreende-se que “toda a história da humanidade se faz em redor de sons e palavras; somos o que os nossos antepassados nos sussurram através dos tempos. Nos primórdios do mundo, e ainda durante a Antiguidade, o Homem construía-se pela oralidade” (OLIVEIRA, 2008, p. 25). Destacam-se na literatura angolana, desde os tempos mais antigos, histórias que faziam parte da cultura e das tradições das sociedades africanas, “ouviam-se os mais velhos contadores de estórias, sentados à sombra das árvores sagradas e se embeveciam com as narrativas contadas, cujos enredos e temáticas não separavam os homens da natureza” (SECCO, 2007, p. 09). Nesse sentido, quando se ouvia as palavras “cifradas da esfinge, ou mesmo quando mitificava, o Homem era, porque ouvia e porque efabulava” (OLIVEIRA, 2008, p. 25). As narrativas orais africanas somente corroboram com a afirmação da necessidade do ser humano de estar em contato com a ficção, a fabulação e a fantasia, conforme Antonio Candido (2006).

A escritora Maria Celestina Fernandes (2018, *on-line*) destaca no poema “Na pele do tambor”, inserido no livro *Sagrada Esperança*, do poeta Agostinho Neto (1974, p. 88), uma “menção ao costume africano de ouvir narrações à volta da fogueira: [...] Que história é essa da lebre e da tartaruga que contas neste novo ritmo de fogueira à noite, minha avozinha de pele negra de África?”. Diante disso, trata-se das literaturas orais por compreender que estas fazem parte de inúmeras histórias, a exemplo de Agostinho Neto, que compõem a literatura para a infância e a juventude angolana.

Souza (2010) afirma que a literatura sempre existiu, inclusive antes da invenção dos códigos da escrita que se conhece hoje. A autora destaca que o uso da oralidade foi de extrema importância para se estabelecer a comunicação e a troca de conhecimento e cita os *griots* como exemplo das experiências realizadas por grupos étnicos de povos de diferentes culturas. Os *griots* são mensageiros oficiais que possuem a missão de preservar a memória de um povo, transmitindo e contando histórias, guardando as tradições milenares, passando para as gerações os conhecimentos, técnicas e ensinamentos culturais, por meio de canções de/para seu povo (PEREIRA, 2019, *online*). Sabe-se que também possuíam a função de firmar transações comerciais entre impérios na África Antiga. Ana Souza afirma que a

Literatura é, antes de tudo, engenharia de palavras. É por meio da palavra oral ou escrita que ela se realiza. Seu campo é vasto e ela nasceu da necessidade de os homens, desde as origens, registrarem e compartilharem suas experiências, fantasias e, mais do que isso, valores e ensinamentos, transmitindo-os para as gerações vindouras. Desse modo, a literatura existiu antes mesmo da invenção dos códigos escritos, quando homens só possuíam o recurso da oralidade para estabelecer comunicação e intercâmbio uns com os outros. É, portanto, com a palavra oral, antes da escrita, que a literatura ganha corpo e se realiza (SOUZA, 2010, p. 09).

Desse modo, é importante levar em consideração a produção oral literária para a formação escrita da literatura, uma vez que muitas dessas histórias foram registradas na forma escrita conforme se pôde ver nas primeiras narrativas da literatura para crianças no primeiro capítulo, a exemplo de Charles Perrault. Maria Celestina (2018) ressalta o risco de se perder a literatura oral, como aconteceu a diversos povos que possuíam narrativas orais, de modo que o escritor e etnógrafo Óscar Ribas se incumbiu de passar para o papel contos tradicionais da cultura, escrevendo as histórias que muito fez parte do percurso histórico e cultural dos povos angolanos, tem-se na obra *Missosso*¹³ (contos), conforme as figuras abaixo, uma tentativa de não apagamento da herança literária de uma geração que não escrevia.

¹³ RIBAS, Óscar. *MISSOSSO*. Literatura Tradicional Angolana. 1961-1964. Tip. Angolana. Luanda. 17x22 cm. 3 vols.

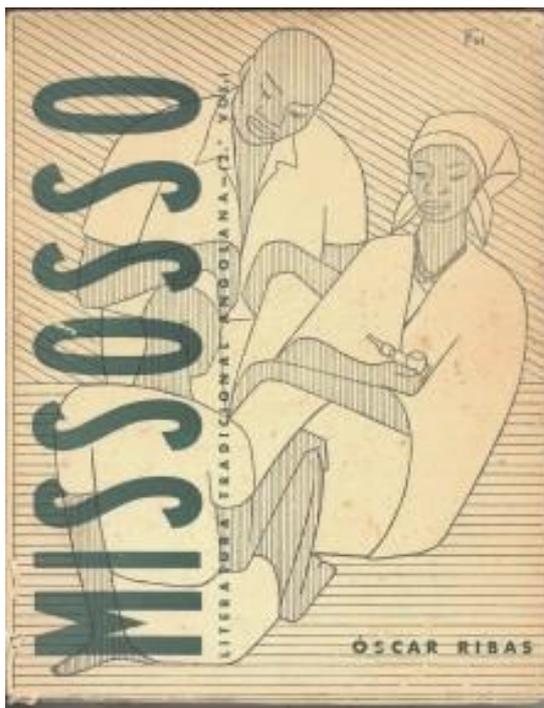


Figura: Missosso Capa. (RIBAS, 1961)

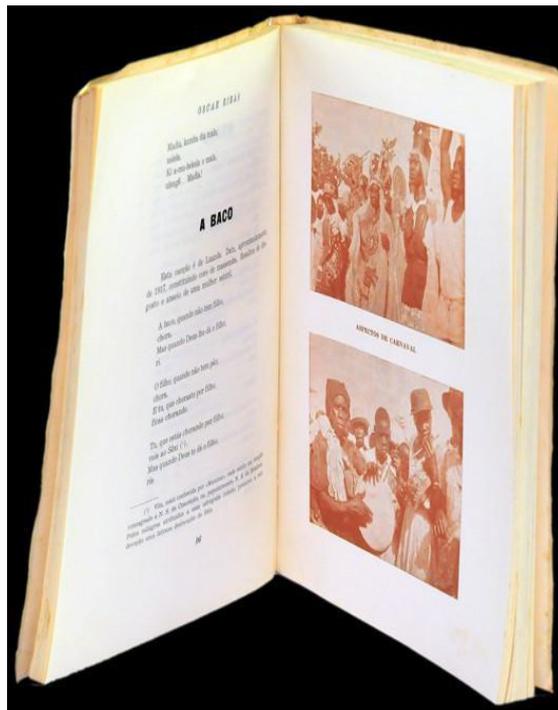


Figura: A Baco.¹⁴ (RIBAS, 1961, p.96)

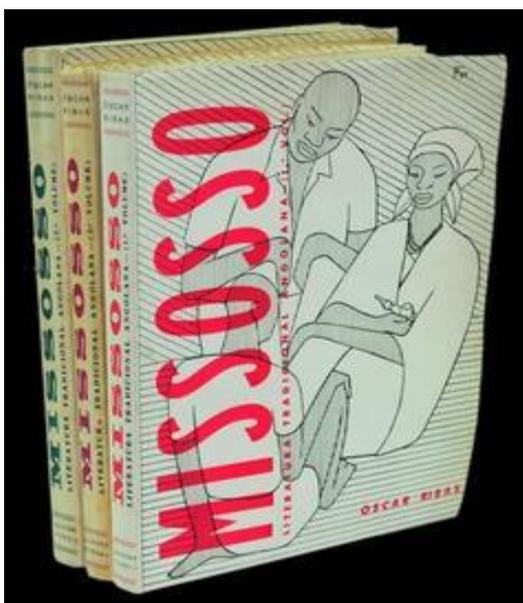


Figura: Coletânea (FERNANDES, 2018, *on-line*)

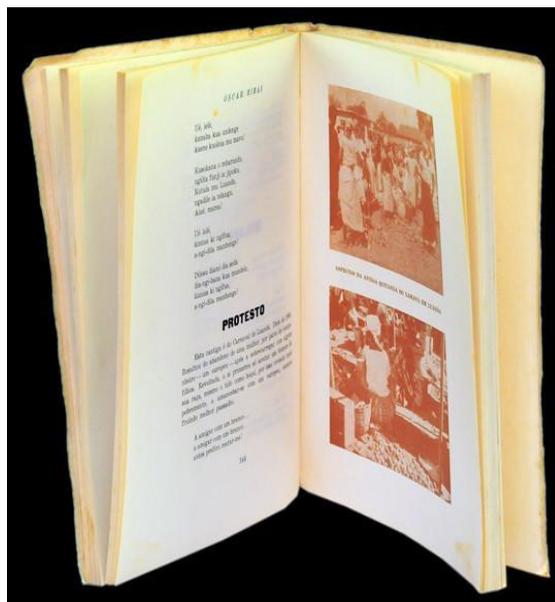


Figura: Protesto.¹⁵ (RIBAS, 1961, p. 268)

Nesse sentido, “fabular, contar casos, reinventar missossos e outras histórias da oratura africana, recriar tradições por intermédio de modernas estórias está na alma de diversos escritores angolanos” (SECCO, 2007, p. 09). Assim, ressalta-se que após a

¹⁴ Fonte: <https://in-libris.com/products/missosso>

¹⁵ Fonte: <https://in-libris.com/products/missosso>

independência de Angola iniciou-se as primeiras publicações de narrativas e poemas destinadas às crianças e aos jovens.

Em uma palestra ao V Encontro de Literatura Infantil e Juvenil, realizado pela Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, a escritora Maria Celestina Fernandes apresentou alguns apontamentos sobre o percurso da literatura para a infância e a juventude de Angola, iniciando com o momento da proclamação da independência. Segundo Fernandes (2008), Angola ascendeu à Independência no dia 11 de novembro, após 14 anos de luta contra o colonialismo português. De acordo com a escritora no Largo 1º de Maio, que hoje é o Largo da Independência, as zero hora do dia 11 de novembro de 1975, o primeiro presidente da República, o médico e também escritor, Dr. António Agostinho Neto, pronunciou de forma muito emocionada, “numa voz embargada pela emoção”, o tão almejado discurso da proclamação de Angola. Fernandes ressalta que Neto imortalizou as seguintes palavras: “As 0 hora do dia 11 de Novembro de 1975, sob o olhar silencioso de Lénine, o Bureau Político do MPLA proclama solenemente perante a África e ao mundo a República Popular de Angola” (FERNANDES, 2018, *on-line*).

De acordo com Fernandes (2008, *on-line*), embora muitos angolanos festejassem o nascimento da Nação com a proclamação da independência em Luanda, “outros angolanos em localidades não muito distantes de Luanda ainda continuavam a combater as forças que impediam, a todo custo, que o desfecho do onze de Novembro culminasse com o fim da colonização portuguesa” (FERNANDES, 2008, *on-line*). Contudo, posteriormente a um “breve período de paz”, Angola iniciou “um longo período de guerra civil que durou até 2002, – em consequência do processo de colonização e da falta de apoio e investimentos no processo de descolonização” (SCHMIDT, 2013, p. 47).

Dessa forma, ocorreu uma guerra civil “entre o MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola), o FNLA (Frente Nacional de Libertação de Angola) e a UNITA (União Nacional para a Independência Total de Angola), os principais partidos formados no país, que na prática ia durar quase 30 anos” (FERNANDES, 2008, *on-line*). Assim, esses três partidos políticos que lutaram juntos com o objetivo de vencer os portugueses, na busca da independência de Angola, passaram a lutar entre si, estendendo o conflito para além da independência.

Ressalta-se como um importante acontecimento para a efetivação de uma instituição literária em Angola, o nascimento da União dos Escritores Angolanos

(UEA)¹⁶ após um mês da independência, no dia 10 de dezembro de 1975 (MICAS, 2017, p. 58). Sabe-se que além de ter sido uma associação, também foi a primeira editora de Angola independente, com objetivos de incentivar a criação literária e a divulgação das obras dos seus membros, propiciando a promoção editorial. Antônio Agostinho Neto foi eleito o primeiro presidente da Assembleia-Geral da União dos Escritores Angolanos, tomando posse do cargo no dia 24 de novembro de 1977. Para Fernandes:

A UEA foi um marco de extrema importância para a instituição literária e para a promoção editorial no país. Foi composta por trinta e duas pessoas definidas como “Membros Fundadores”, tem-se reconhecidos escritores, tais como Antônio Jacinto, Luandino Vieira, Arnaldo Santos, Artur Pestana, Agostinho Mendes de Carvalho (de nome kimbundo Uanhanga Xitu), Manuel Rui Monteiro e outros tantos. Maria Eugénia Neto, esposa de Agostinho Neto foi a única mulher que subscreveu a ata constitutiva da UEA. Na época, ela ainda fazia parte da lista de escritores sem obra publicada. Maria Eugénia Neto escreveu durante a guerrilha a obra *A Montanha do Sol*, porém o livro só foi editado mais tarde, em 1989, pelo CEBI- Centro de Bem-Estar Infantil de Alverca (Portugal) (FERNANDES, 2008, *on-line*, grifos da autora).

Nesse sentido, a literatura para a infância e juventude surgiu no contexto de independência de Angola, nos anos finais da guerra pela independência (1961 a 1974), combinada posteriormente, com a guerra civil ocorrida entre 1975 e 2002. Sabe-se que as crianças não só sofreram as consequências dessas guerras como também muitas atuaram nos conflitos armados, pois os “30 anos de guerra não só fizeram parte do dia a dia da criança, como muitas participaram ativamente das guerras: cerca de 11 mil crianças, entre 8 e 14 anos, participaram da guerra como “soldados-criança” (SHMIDT, 2013, pp. 13-14). Portanto, não se pode desconsiderar tais informações quando se pensa o papel das crianças na sociedade angolana e como a literatura permeia esses espaços.

Diante disso, trataremos de algumas obras, entre as poucas que surgiram no contexto de independência e pós-independência angolana, escritas com o objetivo de ter como público leitor as crianças e os jovens do país. A primeira que abordaremos intitula-se *As aventuras de Ngunga* de Pepetela, editada pela primeira vez em 1972 pelo

¹⁶ Membros fundadores da União dos Escritores Angolanos (UEA): Adriano Botelho Vasconcelos; Aires de Almeida Santos; Agostinho Neto; António Cardoso; António Jacinto; Arlindo Barbeitos; Antero Abreu; Aristides Van-Dúnem; Arnaldo Santos; Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos (Pepetela); Boaventura Cardoso; Carlos Pimentel; Domingos Van-Dúnem; Eugénio Ferreira; Fernando Costa Andrade; Fonseca Wochay; Garcia Bires; Henrique Abranches; Henrique Guerra; João Melo; Jofre Rocha; José Luandino Vieira; Manuel Rui; Manuel Pacavira; Manuel Bernardo de Sousa; Mario de Alcântara Monteiro; Maria Eugénia Neto; Octaviano Correia; Raúl David; Rosario Marcelino; Ruy Duarte de Carvalho; Samuel de Sousa e Uanhanga Xitu (MICAS, 2017, p. 149); (FERNANDES, 2008, *on-line*).

Serviço de Cultura do MPLA (O Movimento Popular de Libertação de Angola). Considerado o primeiro livro destinado à criança angolana que chegou efetivamente às mãos do público fora das matas, e posteriormente foi editado em 1975 pela UEA (FERNANDES, 2008, *on-line*). Destaca-se também a escritora Eugénia Neto que escreveu durante a guerrilha a obra *A Montanha do Sol*, porém a obra foi publicada tardiamente pela primeira vez em 1989. Há também da mesma escritora a obra *...E nas florestas os bichos falaram...*, escrito em 1972 e publicado em 1977. E para finalizar esta primeira etapa de obras, buscando apresentar os caminhos que a literatura dirigida à infância e à juventude percorreu, destaca-se posteriormente o livro *A Caixa* de Manuel Rui, publicado em 1977. “A Manuel Rui cabe (...) a honra de ser o primeiro escritor a produzir obra para crianças em Angola, logo após a independência” (FERNANDES, 2008, *on-line*).

A obra *As aventuras de Ngunga*, do escritor Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos, conhecido pelo pseudónimo Pepetela¹⁷, apelido de guerra que significa pestana em quimbundo, representa um importante texto no cenário literário de Angola. Sabe-se que a narrativa foi criada em contexto revolucionário nas vésperas da independência, escrita nas zonas libertadas do MPLA. Naquela época era difícil chegar materiais escolares, entre outros recursos, às pessoas que faziam parte do movimento de guerra e se encontravam acampados nas bases. Desse modo, o livro cumpriu com o papel de proporcionar e incentivar a leitura e o desenvolvimento da educação, como recurso pedagógico para o aprendizado da leitura e escrita (SCHMIDT, 2013, p. 52). Pelos altos índices de analfabetismo, a obra não era um apoio somente de crianças e jovens, mas abrangia também os adultos que não sabiam ler. De acordo com Micas (2017, p.78):

(...) *As aventuras de Ngunga*, primeiro livro de Pepetela, escrito em 1973, quando, na região da Frente Leste do MPLA, foi diretor do Centro Augusto Ngangula. O livro, publicado pela UEA em 1976, narra a história de um órfão de 13 anos, cujos pais morreram na guerra anticolonial, que se faz guerrilheiro e se transformou em símbolo da luta pela independência, por

¹⁷ Pepetela, Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos, nasceu em Benguela – Angola, no dia 29 de Outubro de 1941. Estudante de engenharia em Portugal, no ano de 1961 transfere-se para o curso de Letras. Neste mesmo ano acontece em Luanda a revolta que origina a Guerra Colonial e em 1963 Pepetela torna-se militante do MPLA – Movimento Popular para a Libertação de Angola. Exilado na França e na Argélia, o autor gradua-se em Sociologia. Com a independência da Angola, em 1975, Pepetela é nomeado Vice-Ministro da Educação no governo de Agostinho Neto. Sua carreira de escritor é agraciada em 1980 com o Prémio Nacional de Literatura de Angola e em 1997 com o Prémio Camões que consagra o conjunto da sua obra. Atualmente Pepetela, além de brilhante escritor, é professor de Sociologia. Lecionou na Faculdade de Arquitetura de Luanda, onde viveu até mudar-se para Lisboa em 1995. Fonte: <https://pepetela.blogs.sapo.pt/4181.html>

meio de uma história de desafios e superação. Um dos aspectos relevantes da obra é que foi criado com fins didáticos. Impresso em mimeógrafo, o livro serviu como material de leitura nos projetos educacionais do movimento ainda no período colonial.

Alfabetizar fazia parte dos objetivos dos movimentos pela luta de libertação em Angola, havia uma consciência sobre o papel da literatura na construção de uma sociedade engajada nas melhorias sociais e políticas do país. Desse modo, *As aventuras de Ngunga* reflete a preocupação do movimento, afinal, a obra foi considerada o primeiro livro do gênero para infância e juventude de Angola mesmo que num primeiro momento esse não tenha sido o propósito da obra. Segundo Pepetela¹⁸

O Ngunga não ia ser livro. Eu estava no Leste e estava a fazer um levantamento das bases do MPLA, pela primeira vez ia-se saber quantas bases havia, quantos homens havia, quantas armas...eu ia de base em base e ao mesmo tempo acompanhava o ensino, dava uma ajuda aos professores com os manuais de matemática que eram da Ex RDA, demasiado modernos, e os professores tinham dificuldades com eles, comecei também a aperceber-me que os miúdos só tinham os livros da escola para ler o português, conclui que era preciso fazer textos de apoio, é aí que começa o Ngunga. Eram textos muito simples que pouco a pouco se iam tornando mais complexos. Como ainda assim não era suficiente os textos eram traduzidos para Mbunda e depois eu tentava dar-lhes regras gramaticais reescrevendo o Mbunda, assim os miúdos podiam aprender a ler na sua língua e recorrer a ela sempre que tivessem dificuldade nalguma palavra em português. Quando acabei cheguei à conclusão que aquilo era uma estória, dei-lhe um fio condutor e mais tarde decidimos publicá-lo (PEPETELA, 1981).

Percebe-se nas palavras de Pepetela, a carência de livros disponíveis aos estudantes, o que chama atenção é o fato de serem tão recentes esses acontecimentos em Angola, além de revelar a falta de estrutura e incentivo à educação dada ao país sob o regime colonial. De todo o caso, é neste contexto que nasce a narrativa *As aventuras de Ngunga*, comprovando que a literatura para infância nasceu da necessidade, falta de acesso ou ausência, de materiais pedagógicos para apoio da alfabetização das crianças e jovens. Segundo Costa (2016, pp. 642-3)

As aventuras de Ngunga, apesar de, em princípio, ser apenas um material didático para alfabetização, tornou-se um potente instrumento para alavancar a mobilização popular que a descolonização requeria dos angolanos para implantar a ideologia das organizações políticas que começavam a se organizar nesse período. Assim, evidencia-se que a obra de Pepetela, além de cumprir com seu objetivo primeiro, apresenta um projeto político-ideológico, que tinha como ponto de partida a construção da identidade nacional de Angola.

¹⁸ Conforme depoimento publicado na página eletrônica da Universidade de Lisboa através do Centro de Investigação para Tecnologias Interativas (CITI). Acessado em: 14/06/2018.

Nota-se que a obra de Pepetela, além de ter o papel de uma cartilha para os estudantes, também possui um projeto estético desenvolvido para transmitir um ideal político e social para o povo angolano. Tania Macêdo e Rita Chaves (2007, p. 154) afirmam que *As aventuras de Ngunga* pode ser considerado como um texto precursor da “moderna literatura infanto-juvenil angolana, (escrito e publicado em cópias mimeografadas no ano de 1973), (...) nasceu como uma espécie de texto paradidático, porque era dirigido a jovens e adultos recém alfabetizados em português nas bases do MPLA”. Para as pesquisadoras o que tornou a obra atualmente tendo o caráter de ser a precursora da literatura para infância e juventude, sem dúvidas, é o uso de uma linguagem simples, além do “caráter quase mítico do protagonista”, que “propiciou que esse texto de Pepetela fosse classificado como literatura infanto-juvenil, ainda que não tivesse sido redigido para esse fim” (MACÊDO; CHAVES, 2007, p. 154). *As Aventuras de Ngunga* descende de uma primeira edição em estêncil, não possui ilustrações, constitui-se de uma narrativa extensa, contudo possui uma linguagem bem simples, cotidiana e de fácil acesso ao leitor pelo modo como a escrita se apresenta, possui “capítulos curtos, de uma a duas páginas, estrutura que parece ser propositadamente preparada para ministrar as lições, como se cada capítulo se destinasse ao sumário de uma aula” (CAZOMBO, 2009, p. 139).

Entende-se que *As Aventuras de Ngunga* reeditada em 1975, corresponde a primeira obra para a infância e a juventude lançada pela UEA, segue a capa do livro:

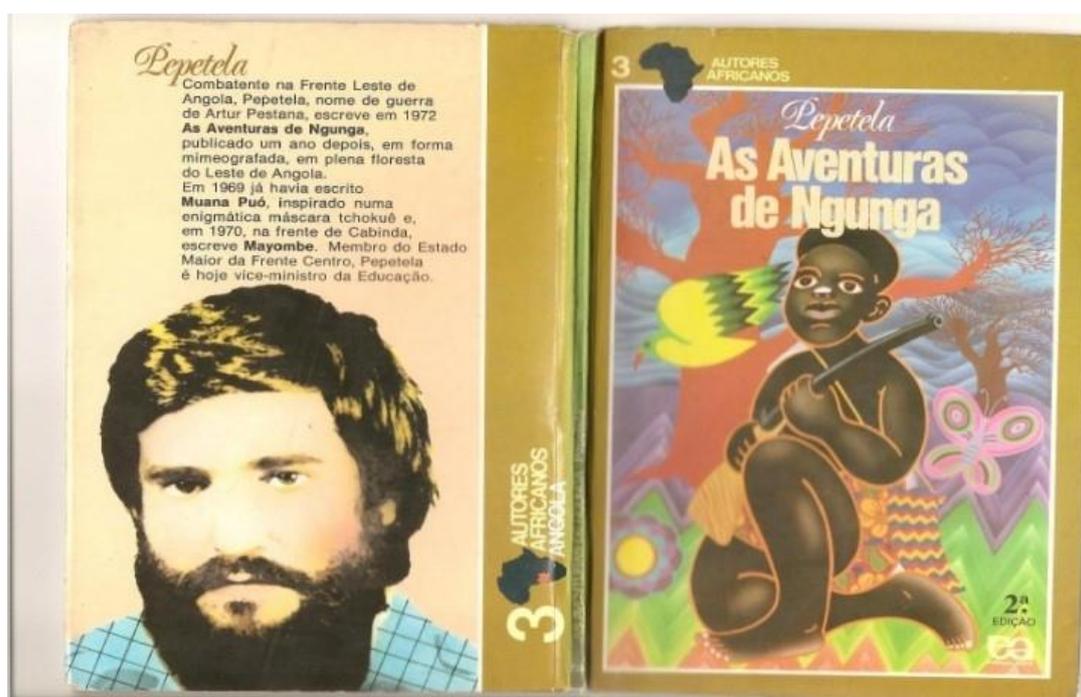


Figura: As aventuras de Ngunga (FERNANDES, 2018, on-line)

A capa apresenta um menino centralizado em primeiro plano, ele está sem camisa, nota-se um tecido colorido no quadril e está descalço, segurando apenas uma arma, contudo não está vestido com roupas de soldado. O menino olha para frente de cabeça erguida, intergrado a um segundo plano que infere uma mata, pois há árvores, pássaro, borboleta, etc. Na contracapa há informações do escritor e referências a outras publicações dele, além de destacar uma imagem do rosto de Pepetela.

Dessa forma, como já foi apontado, o escritor Pepetela contribuiu para a formação de uma literatura, ainda incipiente na época, voltada para a juventude leitora, modificando, a partir de então, a forma de enxergar a criança angolana. O protagonista Ngunga, órfão de guerra assim como outras crianças, aprende desde cedo a sobreviver nos acampamentos dos guerrilheiros. Sua formação social e humana foi se moldando a partir dos ideais do movimento que incitava a luta por mudança, instigando a esperança nos leitores diante de um mundo tão opressor e injusto em que Ngunga estava inserido (ÁLVARO, 2017, p. 22). Assim, no convívio com os camaradas no acampamento, Ngunga absorvia os ensinamentos adquiridos com os personagens: Professor União, Comandante Mavinga e o Camarada Nossa Luta. A obra cumpre com seu papel de ser um apoio pedagógico, e passa a mensagem aos leitores que aprender é a melhor arma contra a desigualdade em que estavam submetidos: “— Tu és muito novo. Queres lutar para melhorar a vida de todos. Para isso, tens de estudar” (Pepetela, 1981, p. 118). Percebe-se na narrativa que há um apelo a juventude, mostrado a esta que um futuro melhor e diferente para o país depende muito do engajamento dos jovens nas causas sociais e políticas de sua nação.

A escritora pioneira Maria Eugénia Neto¹⁹ foi de extrema importância na luta pela libertação nacional, extremamente ligada ao MPLA, produziu diversos textos que foram divulgados em programas de rádio e jornais estrangeiros. A escritora publicou em 1979 as obras: *As nossas mãos constroem a liberdade*, ilustrado por António Pimentel

¹⁹ Maria Eugénia Neto, mais conhecida como Eugénia Neto, nasceu em 1934, em Trás dos Montes (Portugal) e cresceu em Lisboa. Em 1948, num círculo de intelectuais africanos conhece Agostinho Neto, com quem viria a casar-se dez anos depois. Utilizou a escrita para lutar contra a opressão colonial, publicou entre outros títulos: *Foi esperança e foi certeza* (1976); *As nossas mãos constroem a liberdade* (1979); *A formação de uma estrela e outras histórias na terra* (1979); *A Lenda das Asas e da Menina Mestiça-flor* (1983); *O Vaticano da Kianda na Piroga do Tempo* (1985); *A Menina EuFlores* (1987); *Este é o Canto* (1989); *A Montanha do Sol* (1989) e *O Soar dos Quissanges* (Poesia, 2000). Recebeu o prémio de honra da Comissão da RDA para a UNESCO, na exposição de Os mais belos livros do mundo em 1978 com a obra *E nas Florestas os Bichos Falaram*. Disponível em <https://www.ueangola.com/bio-quem/item/819-maria-eug%C3%A9nia-neto>.

Domingues e *A formação de uma estrela e outras histórias da Terra*, ilustrado por Vaz de Carvalho, conforme as imagens das capas:

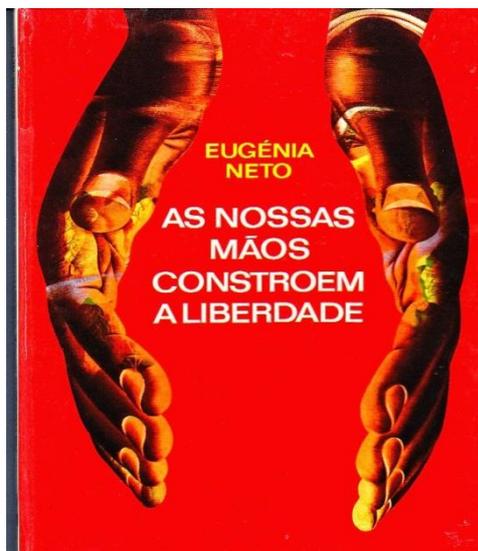


Figura: As nossas mãos constroem a liberdade

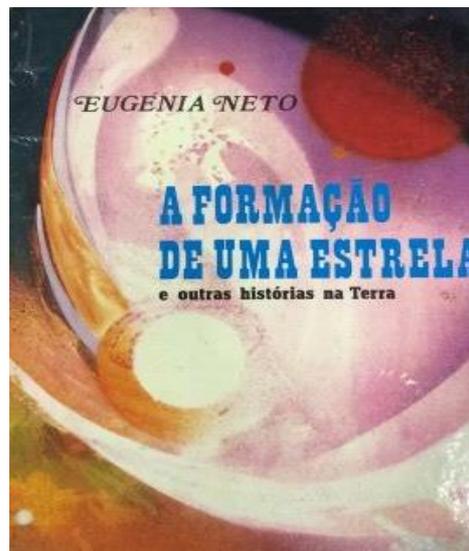


Figura: A formação de uma estrela

Nota-se na capa *As nossas mãos constroem a liberdade* um vermelho intenso, como cor de plano de fundo da imagem, que se sobressai, representando a luta, a resistência. O vermelho traz vida às mãos negras que saltam aos olhos do leitor, completando o título da narrativa. A reedição do livro possui 66 páginas, apresentando quatro contos: “Hoji Ya Henda”; “Encontro”; “As nossas mãos constroem o mundo” e “Ngangula”. Os contos abordam a luta pela libertação angolana, com situações e experiências da guerra. Em 08 de novembro de 2018 a obra estava sendo vendida por mil kwanzas, conforme a ANGOP (Agência Angola Press). Simone Caputo Gomes (2018, *on-line*) tece uma crítica a obra, destacando que

Com uma linguagem pedagógica, *As nossas mãos constroem a liberdade* (Lisboa: Edições 70, 1979), de Maria Eugénia, transmite ao público infantojuvenil o horror do colonialismo e os ideias revolucionários, exalta a “epopeia gloriosa do povo angolano”, liderado pelo MPLA, em busca da reconstrução da pátria africana. O último conto do livro, “No prelúdio da vitória”, ressalta, partindo de um fato verídico, a importância da criança e da cultura para o futuro de Angola. Ngangula, o menino, o pioneiro, é morto a machadadas pelos colonialistas, agarrado aos seus livros, porque se recusa a denunciar onde se encontram os companheiros de instrução e luta. A linguagem emociona pelo seu lirismo, e a personagem, pelo seu ato de heroísmo (...).

A escritora foi “esposa do primeiro presidente de Angola, Agostinho Neto, apesar da nacionalidade portuguesa, teve forte engajamento pela causa angolana no período das lutas, sendo a única mulher a assinar o ato constitutivo da União dos

Escritores Angolanos” (SCHMIDT, 2013, p.55). Eugénia Neto produziu poemas, narrativas e artigos que transmitiam uma mensagem de motivação para a luta da libertação opressora do colonialismo português em Angola. Em contexto de guerrilha, nas matas, escreveu *A montanha do Sol*, publicada em 1989 pelo CEBI- Centro de Bem-Estar Infantil de Alverca (Portugal), cuja temática metaforicamente diz respeito a guerra, é um texto curto de seis páginas e possui fonte de tamanho grande. De acordo com Cazombo (2009, p. 139) *A montanha do Sol* tem como ponto forte as ilustrações, o livro “conta com ilustrações da artista plástica angolana, radicada em Portugal, Filomena Coquenão, o que torna um livro atractivo para as crianças, quer pela curta narrativa quer pela cor das ilustrações”.

A narrativa apresenta a história de uma erupção vulcânica que aterrorizou uma aldeia, impedindo toda população de sair de casa. Consequentemente, as crianças sofreram muito com a privação da liberdade, não podendo ir brincar fora de casa. Após alguns dias surge do vulcão uma montanha, intitulada Welgénia. “Welgénia que é a junção de Welvitchia, nome da flor do deserto da Namibe, mais Eugénia: significa abraço entre todos os homens. Amor entre todas as crianças, progresso e uma vida melhor” (NETO, 1989, p. 06 *apud* CAZOMBO, 2009, p. 140). Infere-se que a narrativa evoca a resistência do povo diante da privação da liberdade, pois após os dias de tempestade, conflitos e sofrimentos, o sol volta a brilhar, ou seja, a paz volta a reinar. Há na narrativa uma provocação para despertar a esperança de dias melhores. Desse modo, “a montanha Welgénia, simboliza, pois, progresso e esperança: “Eu sou a ciência da vida! Sou o amor no planeta, sou a paz para as gerações futuras, sou a luz da compreensão que banirá os preconceitos antigos... Welgénia é o meu nome! (p. 06)”, segundo Cazombo (2009, p. 141).

As Aventuras de Ngunga e A montanha do Sol possuem

(...) autores profundamente engajados política e ideologicamente à causa nacional, vamos encontrar uma narrativa tendente a situar e integrar as crianças no contexto sócio-político da fase revolucionária. Cada obra tem, no entanto, características peculiares no que concerne ao conteúdo, forma de abordagem e apresentação gráfica. Porém pelo facto dos dois livros terem sido escritos no decorrer da guerra colonial, em que a educação era uma prioridade nas zonas libertadas e a ideologia marxista a orientadora, eles apresentam similitudes nesta óptica. Ambos são apelos revolucionários (CAZOMBO, 2009, p. 140)

A obra que iremos destacar da escritora Eugénia Neto nesta tese é ...*E nas Florestas os Bichos Falaram...* A autora ganhou com essa obra o Prémio de Honra na

Comissão Cultural da ex-República Democrática Alemã, para a UNESCO. O livro, publicado em 1977, foi ilustrado por António Pimentel Domingues e possui 53 páginas. Conforme a imagem abaixo é possível ver a riqueza das cores e a forma como a natureza é retratada pelo ilustrador, verifica-se nas imagens dos animais a fidelidade de suas características, não deixando dúvidas de se tratar de uma girafa, leão, elefante, zebra, entre outros, assim como a imponência da árvore:

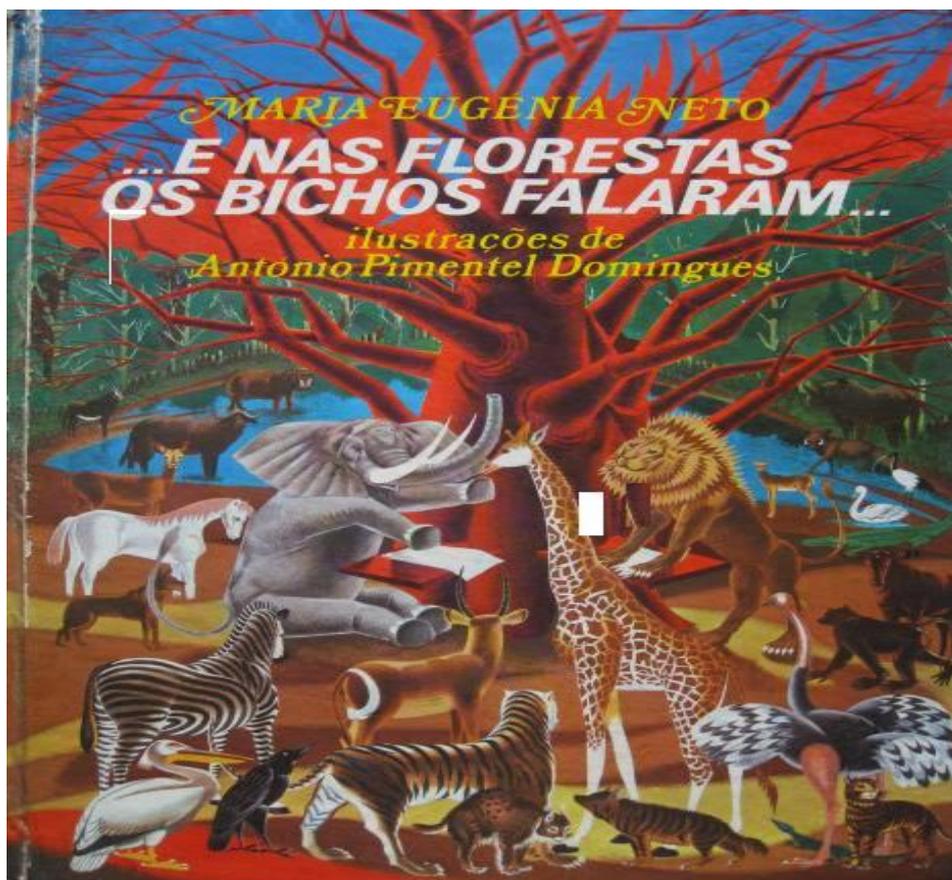


Figura : Capa E nas florestas...(NETO, 1977)²⁰

²⁰Fonte: <http://livrosultramarguerracolonial.blogspot.com/2014/02/angola-e-nas-florestas-os-bichos.html>

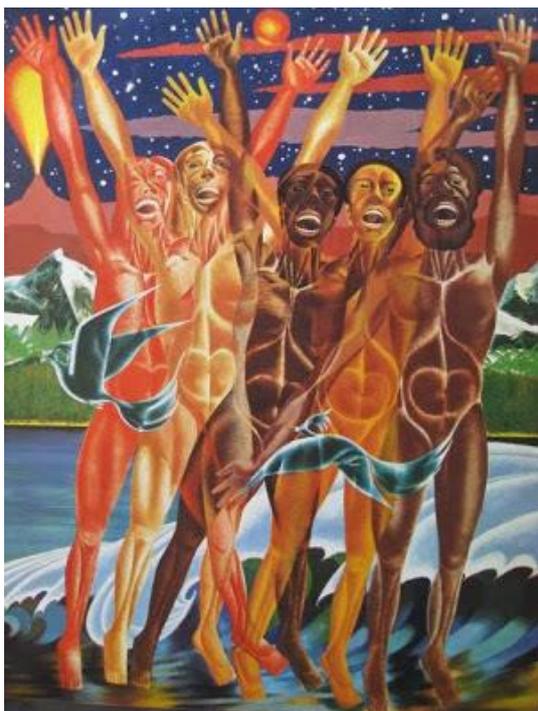


Figura: Homens (NETO, 1977)



Era uma vez ... Era uma vez um jovem caçador que gostava de ir caçar à floresta. Todos os sábados se levantava muito cedo, muito cedo mesmo, e ainda o sol andava por detrás das montanhas escondido já ele estava pronto para o seu passeio. Os animais, as aves e as plantas, dormindo tranquilamente, e ele quase correndo para ir encontrá-los. As flores abriam uma pétala agora, outra daqui a pouco, mas tinham em querer prolongar o sono não fosse a gentileza do orvalho convidando-as ao banho matinal!

Ele adorava ver as flores orvalhadas e os animais sonolentos! Ele sentia-se feliz de poder ir à floresta, de atravessar os riachos cantantes, murmurando velhas histórias ouvidas à terra, de sentir a frescura da água, de ver as grandes árvores e os prados verdes. E exultava na sua liberdade.

Figura: Homem e pássaro. (NETO, 1977)

Percebe-se nas ilustrações de *...E nas florestas os bichos falaram...*, traços bem definidos, precisos, cores variadas e intensas, união entre o homem e a natureza. Revelam-se na capa diferentes animais unidos como se estivessem numa reunião, “As ilustrações, a cargo de António Pimentel Domingues, delineiam um universo colorido, com predominância de cores quentes, repleto de esperança e coragem” (ÁLVARO, 2017, p. 24). Nota-se também a diversidade nas nuances de cores ao retratar os personagens negros e a forma como a floresta é retratada, representando algo imenso e belo, sendo o mundo dos personagens que se apresentam na narrativa, as ilustrações recriam verdadeiros quadros artísticos nas páginas do livro.

Cabe ressaltar que o livro *...E nas Florestas os Bichos Falaram...* faz parte da coleção 11 Clássicos Infantis, publicado no ano de 2015 pelo governo angolano e contou com a ilustração de António Campelo. Schmidt (2013) cita em sua dissertação “Entre leões, coelhos, tranças e guerras: dilemas contemporâneos na literatura infantil angolana de Ondjaki”, uma fala de Inocência Mata (2011 *apud* SCHMIDT, 2013, p. 54) proferida no XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais realizado em Salvador, a respeito do livro *...E nas florestas os bichos falaram...* “foi utilizado por muito tempo como leitura obrigatória nas escolas em Angola, mesmo estando distante da linguagem local, com termos do português de Portugal como “conciliábulo”, incompreensíveis às crianças angolanas (informação verbal)”.

Quanto à obra, observa-se que esta aborda “questões como as mortes, a situação de refugiado, a desumanização e a independência: ‘Verão como vos sentireis orgulhosos de ter participado, ao lado dos donos do nosso país, na resistência ao invasor’” (Neto & Domingues, 1978, p. 64 *apud* ÁLVARO, 2017, p. 24). Partindo da premissa que os animais da floresta possuem o maior destaque na obra, é possível observar que ao utilizá-los como protagonistas tem-se a representação, ou melhor, uma metáfora, que corresponde à população angolana. Nota-se esse mesmo recurso na obra do escritor moçambicano Honwana, *Nós matámos o Cão Tinhoso*. Pode-se inferir a utilização de uma metáfora para representar o povo moçambicano na luta pela independência, ao apresentar o cão Tinhoso, os meninos, Ginho, Isaura e o veterinário que dá a ordem da execução do cão, como reflexos de um sistema colonial que está a ponto de sucumbir, prestes a acabar, anunciando o futuro de uma sociedade livre e sem discriminação. Por conseguinte, Eugénia Neto utiliza os animais da floresta para dar vozes aos angolanos marcados pela opressão colonial, a falta de liberdade, bem como as consequências dolorosas causadas pelas guerras. A narrativa descreve um “conciliábulo numa floresta no leste de Angola” (Neto, 1977, p. 11), entre os animais que são os protagonistas da história. Eles se reúnem na floresta, escondidos e com muito medo, para discutir suas posições em relação aos conflitos que estão acontecendo entre os humanos.

De acordo com Álvaro (2017, p. 24) “a transferência para o universo animal das questões que a guerra e a colonização levantam permite uma reflexão distanciada sobre as consequências dos atos humanos e, ao mesmo tempo, possibilita ao leitor considerar as repercussões da guerra para os outros seres vivos”. Em volta de um imbondeiro, árvore mística cercada de significados para diversas culturas, os animais discutem a respeito da guerra dos homens que ameaça chegar também à floresta. Conforme Schmidt “apesar de ser uma história infantil, publicada em uma coleção editorial infantil (UEA; Angola, Coleção Pitanga), é evidente as marcas da posição política da autora”. Percebe-se nos discursos presentes na narrativa algumas reflexões sobre “a guerra de libertação de Angola contra o colonialismo português”, há um posicionamento político em “defesa clara dos guerrilheiros angolanos” (SCHMIDT, 2013, p.54):

– Ah! – fizeram os animais. – Mas, no entanto, aqui em Angola, eles [os homens] espalham a morte nas nossas florestas!

– Sim, isso é verdade! Mas, vocês sabem, os donos do nosso país querem a sua terra e eles entram na nossa floresta para se protegerem do inimigo; por isso a eles não devemos atacá-los! Nós devemos antes ajudá-los. Eles são guerrilheiros. Devemos atacar os outros, os que vieram de longe e violam as nossas florestas. Devemos ajudar a acabar a guerra. E assim não teremos

mais medo e os donos da nossa terra farão parques para nós, como os que fizeram os outros países independentes de África (NETO, 2008, p.39 *apud* SCHMIDT, 2013, p.54).

Nota-se a preferência dos animais pelos guerrilheiros, uma vez que acreditam serem eles os “mocinhos” da guerra. Há contrastes na forma como os animais enxergam os seres humanos, algumas vezes são vistos negativamente pelos conflitos que criam “violam nossas florestas” e também pela forma como tratam os animais “espalham a morte nas nossas florestas”, percebe-se que tais qualidades são atribuídas aos colonizadores. Por outro lado, há seres humanos capazes de criar “parques” e cuidar dos animais: “não teremos mais medo”. Personagem importante para a narrativa é o caçador que fica arrependido de ter matado os animais da floresta, e se redime fazendo um acordo de respeitar a floresta, não matar mais e convencer outros homens a segui-lo, e a princesa Gisele, que posteriormente, se casa com o caçador (COELLO, 2018, p. 28). Há na narrativa a presença de um personagem místico, o pássaro azul, o Mensageiro da Flor de Lilás, que representa o protetor da floresta junto com a princesa Gisele, conforme a ilustração a seguir:

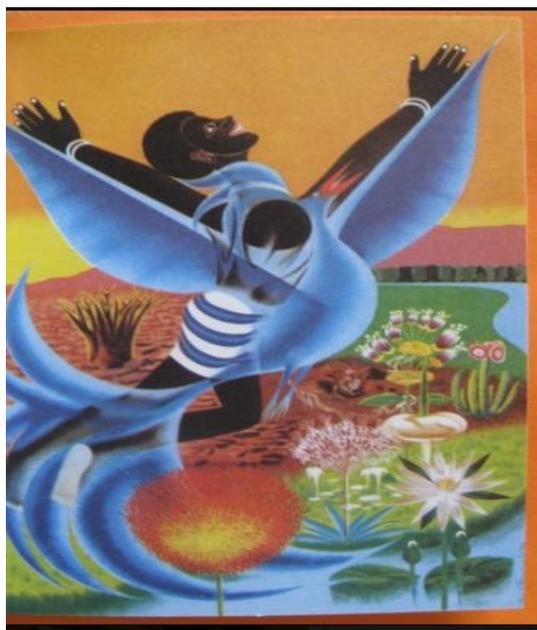


Figura: Voo. (NETO, 1977)

O pássaro azul é um elemento sagrado na narrativa e sua voz ecoa como um grito de liberdade dos animais aterrorizados pela ameaça de guerra. É possível observar que a mensagem transmitida pela história é a de união e a harmonia entre os homens e a natureza, a floresta e os animais. Na reunião, os animais propõem ajudar os “donos justos da terra” a vencer a guerra, lutar é a única opção, eles não consideram fugir da

floresta, conforme se observa nos discursos dos animais anciãos que reafirmam as chamadas para a defesa da terra, transmitindo uma mensagem de resistência. Dessa forma, percebe-se na narração um apelo do discurso político evidenciado pela metáfora de luta pela liberdade do povo angolano e o incentivo a resistência dos sofrimentos causados pela guerra, há uma mensagem de esperança.

Segundo Maria Celestina Fernandes (2008), em seu artigo *Surgimento e Desenvolvimento da Literatura Angolana Pós-independência*, publicado no site União dos Escritores Angolanos (UEA), o Conselho Nacional de Cultura tornou possível a publicação da obra infantil *A Caixa*, de autoria do escritor Manuel Rui Monteiro²¹, para marcar a comemoração do 1º de dezembro, o Dia do Pioneiro Angolano, de 1977. A data representa uma homenagem ao pioneiro Ngangula, capturado e assassinado pelas tropas portuguesas durante a guerra de libertação de Angola (ÁLVARO, 2017, p. 24). O contexto de publicação de *A Caixa* representa uma mudança de postura com relação a educação angolana, porque a publicação da obra por meio de uma editora do Estado (Conselho Nacional de Cultura), teve como objetivo mobilizar e incentivar a leitura e a alfabetização das crianças. O livro possui um valor didático dado ao contexto em que foi publicado, com o intuito de formação da criança angolana. Abaixo se apresentam as imagens do livro disponibilizadas na dissertação “Das caixas de Manuel Rui ao apagão de Ondjaki: as imagens possíveis” de Ana Natacha Duarte Álvaro (2017):

²¹ O escritor Manuel Rui Alves Monteiro (Huambo, 04/11/1941), mais conhecido por Manuel Rui, foi funcionário superior da Diamang, contista, poeta, jurista, cronista de rádio e televisão, autor de hinos e canções. Entre as obras que escreveu encontram-se: [Poesia] *Poesia sem notícias* (1967); *A Onda* (1973); *11 Poemas em Novembro* (Ano 1,1976); *11 Poemas em Novembro* (Ano 2,1977); *11 Poemas em Novembro* (Ano 3,1978); *Poemas* (1978); entre outras. [Prosa] *Regresso Adiado* (1974); *Sim Camarada!* (1977); *Cinco Dias depois da independência* (1979); *Memória de Mar* (1980); *Quem me dera ser onda* (1982); *O manequim e o piano* (2005); [livro para crianças] *A Caixa* (1977); *O assalto* (1981); *Conchas e Búzios* (2002); *Duas abelhas amigas de um girassol* (2016). No pós-independência tornou-se Ministro da Informação do MPLA no governo de transição estabelecido pelo Acordo do Alvor. Foi também o primeiro representante de, Angola na Organização da Unidade Africana e nas Nações Unidas. Foi ainda Diretor do Departamento de Orientação Revolucionária e do Departamento dos Assuntos Estrangeiros do MPLA. Manuel Rui foi membro fundador da União dos Artistas e Compositores Angolanos, da União dos Escritores Angolanos e da Sociedade de Autores Angolanos. É autor da letra do Hino Nacional de Angola, de outros hinos como o Hino da Alfabetização e o Hino da Agricultura.



Figura: Capa *A Caixa* (RUI, 1977)



Figura: Rua (RUI, 1977, p. 11)



Figura: Personagens (RUI, 1977, p. 17)

Como se pode ver, as ilustrações são em preto e branco e os desenhos indicam serem feitos por crianças, uma vez que possuem proporções e traços variados, revelam a simplicidade nos contornos e formas. Diante de “papel de gramagem reduzida, reciclada, [que] revela a transparência das folhas, deixando descobertas as manchas das páginas posteriores, manchas que se concentram em letras e ilustrações esporádicas”, as folhas espelham as ilustrações infantis (ÁLVARO, 2017, p.44). O livro possui formato retangular, com uma folha mais alargada, e as ilustrações se estendem horizontalmente, inferindo-se a “ausência de limites” transmitindo a ideia de um “espaço aberto” transitado pelas personagens (ÁLVARO, 2017, p. 45). Percebe-se na narrativa um vocabulário oral, uma linguagem mais próxima da fala.

A obra *A Caixa* foi o primeiro livro para crianças publicado no contexto da independência. Nele é contada a infância difícil de Kito, uma criança que foge da guerra de Quibala ou Kibala, localidade do Kuanza-Sul. Ao perder o pai na guerra civil que

ecloidiu, após a proclamação da independência, em Kibala, o menino Kito se refugia em Luanda junto com a mãe. Assim, os dois vão viver numa zona suburbana de Luanda (FERNANDES, 2008, *on-line*). Aprendem que precisam se adaptar na nova realidade que os cercam, reafirmando os laços de amizade, amor e solidariedade na busca por um lugar melhor para viverem.

A filosofia por detrás das brincadeiras parece materializar-se na própria publicação. O livro, enquanto suporte, pode, por um lado, funcionar como paralelo das caixas, representativo da dificuldade de aquisição, neste período, de alguns materiais essenciais para impressão – como o papel –, tendo esta fragilidade do objeto correspondência na efemeridade dos brinquedos construídos pelas crianças, todos os dias, a partir de material que reciclam para esse efeito. Por outro lado, parece estar presente a ideia de folhetim de propaganda política, porque o livro existe com o intuito de assinalar o dia do pioneiro; sendo esse o caso, cumpre o propósito a que se designa, pois é facilmente manuseável, leve, induzindo a passagem entre mãos, que se traduz na extensão da leitura a um maior número de pessoas (ÁLVARO, 2017, p. 51).

Percebe-se na narrativa *A Caixa*, pistas deixadas pelo narrador de possíveis diálogos tanto com o dia do pioneiro quanto com o contexto histórico da criação da obra, ou seja, a guerra civil angolana. O cenário de maior destaque na narrativa é um pátio, onde as personagens, de faixa etária variada, unem-se para brincar, conversar e compartilhar seus saberes e suas vivências carregadas de medos devido ao contexto das guerras (ÁLVARO, 2017). Junto com outras crianças, Kito passa a recuperar de uma cooperativa caixa de cartão vazia, e transforma-as em brinquedos, recriando um mundo de sonhos e esperança, inventa caminhões, maximbombo²². Em Luanda, quando Kito conheceu a imensidão do mar, passou a imaginar que uma caixa também poderia ser um barco e o mar: “É um maximbombo. É um barco. É o mar”. Entretanto, “outra criança contraria dizendo que ‘...não pode ficar tanta coisa numa vez. E o mar nunca pode ser uma caixa porque o mar não acaba. É tão grande como o céu’” (RUI, 1977, p. 16 *apud* Fernandes, 2008, *on-line*). Observa-se que o menino *Kito* é o mais jovem do grupo de crianças, revelando-se “aprendiz, por excelência,” sendo um dos porta-vozes de um objetivo implícito no texto que é utilizá-lo como forma de apresentar “aprendizagens e exemplo de superações” para os leitores da obra, como sinal de esperança que dias melhores virão após vencer os obstáculos. “O leitor vai testemunhando algumas peripécias destas crianças que vão desde desenhar mundos na parede, idas à recuperação em busca de matéria-prima para os brinquedos, até à separação e despedida forçada de *Kito*” (ÁLVARO, 2017, p. 45).

22 Maximbombo ou Machimbombo é uma palavra portuguesa que significa qualquer veículo pesado, elevador mecânico, autocarro, é de uso corrente em Angola e em Moçambique.

Os horrores que passaram e a guerra que vivenciaram em Kibala são fatos recontados pela mãe de Kito em vários momentos da narrativa. Em contrapartida, nos momentos de dor revela-se o melhor do ser humano, pois as crianças que Kito encontra em Luanda enchem-no de amor, amizade e acolhimento. Fernandes (2008, *on-line*) diz que de forma geral o livro aborda fundamentalmente os acontecimentos da guerra civil que ocorreram logo após a proclamação da independência, revelando “os aspectos sócio-políticos da época, a cultura do amor e solidariedade entre as pessoas, a descoberta da bondade das coisas associada à pureza da natureza, às flores “—Mas ela não é nada feiticeira. Uma feiticeira não dá flores. O maluco fala à toa” (RUI, 1977, p. 8). Com as amigadas que fez em Luanda, Kito foi perdendo a timidez e se tornando mais atuante e participativo. Ele aprendeu inclusive “aulas de política recebeu, aprendeu palavras de ordem, falaram-lhe das FAPLA — Forças Armadas de Libertação Nacional, da bandeira nacional e do MPLA (...) “*A Vitória é Certa!* No fim os outros gritaram: — *É certa!* —Kito, fala também (...):— *É certa.* (p. 04)” (FERNANDES, 2008, *on-line*, grifos nossos).

Dessa forma, é possível observar que utiliza-se do papel importante que o livro possui na sociedade letrada, para transmitir um discurso político e ideológico implícito na narrativa para crianças (FERNANDES, 2008, *on-line*). Destaca-se de *A Caixa*, um contexto muito particular, sendo uma obra encomendada para uma data específica,

(...) *a caixa* é publicada pelo Estado (Conselho Nacional de Cultura), a 1 de dezembro de 1977, com o intuito de enriquecer as comemorações do dia do pioneiro angolano, o que deixa espaço para supor que a tiragem terá sido calculada para distribuição aos pioneiros e talvez não tenham circulado exemplares para venda a público (...) (ÁLVARO, 2017, p.52, grifos da autora).

Dado ao momento pós-independência da narrativa, infere-se a importância da obra para alcançar os objetivos de formação educativa do público leitor daquela época, assim a narrativa está extremamente ligada à meta de governo, a política de alfabetização. Nota-se a função didática que os desenhos nas paredes riscados com carvão desempenham na narrativa, evidenciando para além de momentos de brincadeiras, o aprendizado das crianças-personagens: “O Kito com os olhos na parede. Os outros meninos, cada um de seu saber, agarraram também carvão” (RUI, 1977, p. 3); “— vamos fazer a estrada. O Gaspar ajudou também com outro bocado de carvão. A Lisete riscava uma linha. Ele outra” (RUI, 1977, p. 8). *A Caixa* foi escrito com uma linguagem informal, com o objetivo de ficar mais próximo do modo como a criança

fala, ou seja, mais acessível ao jovem leitor: “Mas o Kito, no tempo dele de quatro anos de idade, uma hora é já tempo de fazer saudade” (RUI, 1977, p. 12). A temática abordada em *A caixa* mostra que

[a]s crianças (...) continuam lendo as mesmas coisas que os adultos, como acontecia anteriormente ao surgimento da pedagogia e à criação do universo infantil, só que agora os temas surgem numa roupa confeccionada através da história, roupa essa que às vezes nos ilude e mascara os valores criados pela sociedade, valores que são a própria construção dos homens. Tem-se, então, a manutenção do pensamento dominante da sociedade sendo feita por meio de um mecanismo que disfarça o caráter doutrinário encontrado em discursos como o religioso e o político, pelo mito que se construiu de literatura infantil (GREGORIN FILHO, 2009, p. 21 *apud* SCHMIDT, 2013, p. 56).

Contudo, ao aproximar a citação de Gregorin Filho à obra de Manuel Rui, é possível inferir que a narrativa produzida para as crianças utiliza novas formas/abordagens no uso da linguagem, porém apresenta aos leitores uma reprodução de discursos associados ao momento político que Angola passava, “Nunca contou mesmo a estória da guerra na Quibala. Quem lhe matou o pai e depois fugiu com a mãe até aqui em Luanda” (RUI, 1977, p. 08). A narrativa aborda a realidade de uma sociedade contextualizada pela independência e por uma guerra civil, “você não sai, lembra-te aos tiros da Quibala, fugi contigo no colo” (RUI, 1977, p. 12), ao levantar esta temática com uma roupagem diferente, o texto literário reproduz os discursos do adulto, mas que por outro lado, não deixa de revelar a criança, que também integra a sociedade, as problemáticas da realidade que a cerca. Conforme Gregorin, a criança muitas vezes, continua lendo uma versão das coisas ditada pelo olhar do adulto, quando não as mesmas coisas que os adultos produzem e leem, porém com essa “nova roupagem”. Independentemente ou não da literatura para crianças ser, desde a produção, destinadas às crianças e aos jovens, ou se está apenas camuflada num livro para infância, o fato é que a literatura produzida, de forma geral, acaba refletindo determinados tempos históricos contidos nas muitas realidades presente na sociedade. De acordo com Fernandes (2008, *on-line*):

Quando se trata de literatura para adultos, em princípio, cada um é livre de escrever o que quer e como quer, bom ou mau, ficando a apreciação crítica ao critério do leitor. Mas quando se trata de escrever para crianças é diferente, quem escreve tem a obrigação de produzir o melhor. É uma escrita que requer maior cuidado e atenção - linguagem e ilustração fantasiosa e imaginativa para cativar, bastante perspicácia na elaboração do texto e na forma singela como devem ser abordadas as questões penosas, de maneira que a criança continue a imaginar e a sonhar e consiga perceber que pelo caminho da vida existe também dor, mas que por trás da dor é possível ver florescer alguma coisa de belo.

A escritora apresenta preocupação com as produções dirigidas às crianças, afinal o que elas leem passam (in)diretamente pelo adulto. É necessário um cuidado maior com a linguagem, as ilustrações e os possíveis sentidos que cada elemento que compõe a obra vai refletir no leitor – criança ou jovem. Acredita-se que o leitor não pode ser subestimado, não possuindo acesso a assuntos polêmicos por ser criança, não se pode negar ao leitor conhecer e refletir sobre situações ruins que ocorrem a sua volta. Contudo, o desafio do escritor é encontrar a melhor estratégia de abordar tais temáticas com qualidade estética, de forma a não forçar ou impor pensamentos, sendo necessário que os temas surjam naturalmente por meio de pistas deixadas aos leitores.

Conforme Fernandes (2008, *on-line*), percebe-se nas três narrativas o objetivo de “formar e informar as futuras gerações para as questões do presente e a perspectiva do futuro, mentalizando-as que só através de estudo e da participação nas tarefas da revolução, a situação de opressão e o obscurantismo poderia ser revertida”. É o que também destaca Secco (2007, p. 10), ao afirmar que “o colonialismo, as lutas pela independência, os problemas internos oriundos das guerras civis provocaram sérias modificações na arte de narrar”. As obras desempenharam um viés pedagógico, com o objetivo de “ensinar crianças e jovens a colocarem dentro de seus universos imaginativos o real das lutas guerrilheiras” (SECCO, 2007, p. 10).

As narrativas apresentadas possuem formas diferentes de abordar a temática da guerra, contudo é possível observar que caminham numa mesma direção. Dessa forma, percebe-se nas três obras citadas, *As aventuras de Ngunga, ...E nas Florestas os Bichos Falaram...* e *A caixa*, “autores profundamente engajados política e ideologicamente à causa nacional” (FERNANDES, 2008, *on-line*). Encontra-se nas narrativas possíveis leitores, crianças e jovens, contextualizados com o momento sócio-político vivido pelo povo de seu país, numa fase revolucionária que determinou e definiu os caminhos para o que se tem hoje de produção literária para a infância angolana. Segundo Álvaro (2017, p. 31), “as três estórias cruzam-se na presença da guerra, como contexto ou o contexto como reflexo dela, manifestando, todavia, um discurso de esperança e fé no devir, contaminado por marcas revolucionárias e apontamentos político-ideológicos”. Conforme Secco (2007) as obras publicadas depois do ano de 1975 em Angola, ou seja, após a independência do país, possuem como temas centrais críticas à colonização portuguesa nas produções literárias para crianças e jovens.

Ressalta-se que não se teve pretensão de abordar todas as obras de forma aprofundada, desse modo, buscou-se fazer um breve levantamento dos estudos a

respeito desses três escritores com suas respectivas obras, destacando o quanto foram importantes para a abertura da escrita literária para crianças e jovens em Angola. O próximo subtítulo traz de forma breve as narrativas mais recentes publicadas em Angola, observando as editoras e o mercado editorial, principalmente. Há também uma lista das publicações angolanas com o objetivo de apresentar como se desenha o ritmo das publicações atualmente.

2.2- Narrativas pós-independência: apontamentos e reflexões

A partir de uma Angola livre da opressão colonial e a imensa necessidade de se produzir literaturas para crianças e jovens no país foram surgindo algumas oportunidades de publicações oportunizadas pela UEA e outras editoras que foram surgindo, como o INALD – Instituto Nacional do Livro e do Disco (hoje INIC – Instituto Nacional das Indústrias Culturais), além dos incentivos por parte do governo por meio de concursos, feiras, etc. Destaca-se que após a independência, a realidade angolana sofreu uma ruptura no campo literário, uma vez que antes o foco se dava, principalmente na educação, nas literaturas europeias. Com a independência os “contos e lendas tradicionais e orais dos grupos etno-linguísticos do país” (MACÊDO; CHAVES, 2007, p. 155) passaram a ser valorizados e apresentados aos jovens leitores do país.

Diante disso, os “originais que permaneciam nas gavetas, os textos que tinham sido publicados no exílio ou na retaguarda da guerrilha (como as antologias de Argel ou da Zâmbia) e todas as revelações tiveram direito à publicação” (Laranjeira, 1995, p. 42). No mesmo sentido, Maria Celestina (2008, *on-line*) diz que “aqueles que escreviam e guardavam seus textos em gavetas, os que queimaram o tempo preenchendo folhas de cadernos durante o cativeiro nas masmorras coloniais e no exílio, ou nas zonas de guerrilha libertadas saíram do anonimato”. Tania Macêdo e Rita Chaves, (2007, p. 155) afirmam que “após a independência do país, houve uma preocupação dos órgãos de cultura do governo em incentivar a chamada literatura infanto-juvenil, buscando formar hábitos de leitura entre o público mais jovem”. Em pouco tempo saiu uma série de obras, muitas eram reedições de livros de autores que já tinham publicado textos antes da independência, como o caso de Luandino Vieira que publicou pela UEA o livro *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier*, escrito em 1961, cuja 1ª edição foi publicada em 1974 em Lisboa, pelas Edições 70.

No ano de 1977, houve a Reforma Educativa em Angola, formalizada em 1978 e que vigorou até o ano de 2000 (MICAS, 2017, p.67); (COELLO, 2018, p.16). Essa reforma foi desenvolvida por um grupo de professores que buscavam um ensino novo que dialogasse com a realidade do povo angolano, diferente do sistema colonial. Assim, o currículo baseado na cultura europeia foi substituído por uma proposta inclusiva de conteúdos angolanos, que conseqüentemente, acarretou a necessidade de se produzir livros didáticos para os estudantes, principalmente para a alfabetização. Nesse sentido, a

pesquisadora Ligia Micas (2017, pp. 68-9) cita Carmo Neto, secretário geral da UEA, quando ele afirma que a:

UEA participou de definições junto ao governo de políticas voltadas para a literatura e/ou material didático nas escolas. Como o secretário de Estado da Cultura era o poeta António Jacinto e o Ministro da Educação, Pepetela, e como havia escritores ligados a estes dois pelouros, criou-se uma comissão para elaborar os manuais de Língua Portuguesa, para o Ensino Geral e outros níveis do ensino.

Nesse sentido, de acordo Secco (2007) vários escritores participaram da reformulação dos livros didáticos após a independência do país, entre eles, Gabriela Antunes, Dario de Melo, Maria Eugênia Neto. Também fez parte dessa elaboração dos manuais didáticos a escritora Cremilda de Lima²³, é possível perceber no seu discurso o envolvimento dos escritores com os acontecimentos pós-independência e o quanto a literatura para crianças e jovens esteve presente na reformulação dos currículos educacionais de Angola. A escritora Cremilda de Lima conta em entrevista publicada na página da UEA (2010) como ingressou na escrita para crianças:

A minha actividade como escritora de literatura infantil partiu do facto de eu ser professora do ensino primário, com o Magistério Primário feito em 1962, na primeira escola do Magistério Primário que abriu em Angola, no Bié. Fui exercendo a minha profissão ao longo dos anos. Depois, em 1977, fui contactada pela direcção do Ministério da Educação para trabalhar no Centro de Investigação Pedagógica e Inspecção Escolar, ou CIPIE, para contribuir ou colaborar na reforma educativa. Sabe que anteriormente a 1975 Angola era uma província portuguesa, por conseguinte, os manuais e os programas tinham conteúdos de carácter português. E era necessário reformular os programas, manuais e os cadernos de actividades. Não só adequar, mas fazer uma mudança total, no sentido de lhes dar aquele cunho, que é o cunho angolano, da tradição cultural e do que são as vivências angolanas. Daí eu passei a trabalhar no CIPIE, fazendo parte do grupo de língua portuguesa, para fazer então os novos manuais, guias e cadernos de actividades para o ensino de base, primeiro nível. Começava então a reforma educativa nesse ano em Angola (CRISTÓVÃO-UEA, 2010).

É possível afirmar pelas palavras da escritora Cremilda de Lima a necessidade de profundas mudanças que o currículo educacional de Angola precisava sofrer,

²³ “Maria Cremilda Martins Fernandes Alves de Lima nasceu em Luanda (Angola) em 25 de Março de 1940. Fez o Curso do Magistério Primário na 1ª Escola que abriu em Angola para a formação de professores, em 1962/1963 no Bié e 1963/1964, em Luanda. É professora do 1º Ciclo desde 1964. Em 1977, integrou o grupo de trabalho do Ministério da Educação de Angola para elaborar a Reforma Educativa e respetivos manuais escolares onde trabalhou até 1991, altura em que ingressou no quadro da Escola Portuguesa de Luanda. Em 1984 tornou-se membro da UEA. Dentre as obras que publicou destaca-se: *O balão vermelho; Mussulo uma Ilha Encantada*, in *4 Estórias; A kianda e o barquinho de Fuxi; O Maboque Mágico e Outras Estórias; Missanga e o sapupo; A múcua que baloiçava ao vento; O tambarino dourado; A velha sanga partida; A colher e o génio do canavial; O nguiko e as mandiocas; O aniversário de vovô Imbo; Kiko o gatinho perdido; O livro das brincadeiras; A viagem do Pai natal; Kabulo, o Rei; A raposa e a perdiz*. Fonte: BIO-QUEM, UEA.

optando por conteúdos “da tradição cultural” e das “vivências angolanas”. Uma importante iniciativa que favoreceu o acesso a literatura para infância e juventude angolana veio do Ministério de Cultura, que no ano de 1979 criou uma feira anual denominada Jardim do Livro Infantil, também participaram da criação a UEA e o INALD. Nesta feira os escritores tinham a oportunidade de ler trechos de suas obras para as crianças. Nota-se a abrangência do evento, pois ocorria “em todas as capitais de província, facto muito importante se termos em conta o dificultoso da circulação do livro em Angola fora da capital”, ressalta-se que o evento foi “interrompido durante dez anos, voltou-se celebrar em 2007” (COELLO, 2018, p.17). Essa iniciativa foi bem recebida pela população, promovendo a comercialização das obras com um preço mais acessível. Ademais propiciava aos espectadores ouvir histórias, assistir palestras, espetáculos, ou seja, o evento envolvia diversas atividades culturais que muito oportunizava o contato com as expressões artísticas tradicionais de Angola.

A partir dos anos de 1980, houve inúmeras iniciativas para a promoção da literatura para crianças e jovens. De acordo com Álvaro, (2017, p.25) a década de 1980 foi um marco importante para a história da formação literária para crianças por ter sido um “período profícuo, na medida em que (...) autores como Octaviano Correia, Dário de Melo, Maria Gabriela Antunes, Filomena Coquenão (ilustradora), Cremilda de Lima, entre outros, publicam nesta altura e posteriormente, contribuindo para um grande registo de obras”. Nesta mesma década, um grupo/núcleo de professores e funcionários do Instituto Nacional do Livro e do Disco, órgão tutelado pela Secretaria de Estado da Educação e Cultura, pensou como estratégia divulgar a literatura para crianças por meio da rádio e do jornal, por estes serem veículos de comunicação e acessível ao grande público (COELLO, 2018, p. 16). Essa iniciativa despertou o surgimento de mais autores e obras, que tinham a oportunidade de terem seus poemas e contos lidos nos programas de rádios e jornais. Conforme Macêdo e Chaves:

As iniciativas foram variadas e, dentre elas, podemos citar a Coleção Pio-Piô, lançada em 1982 pelo Inald, a publicação da página 1 de Dezembro, do Jornal de Angola, ou ainda a coleção Acácia Rubra, da UEA, voltada especialmente para os livros infantis e juvenis, assim como a criação de Jardins de Leitura em várias províncias e a realização de programas na Rádio Nacional, dentre os quais destacamos o Rádio Piô, dirigido inicialmente pelo escritor Otaviano Correia (MACÊDO; CHAVES, 2007, p. 155).

Dessa forma, os meios de comunicação, rádio e imprensa, tornaram-se propulsores da divulgação dos textos literários produzidos por escritores locais. Assim,

o *Jornal de Angola* passou a publicar um suplemento infantil chamado *1 de Dezembro*, que conjuntamente com “o programa radiofónico, cumpre a função de recolha, adaptação e registo da literatura oral e tradicional, assim como espaço de publicação de textos inéditos e caderno de atividades, com jogos e passatempos para os mais pequenos” (ÁLVARO, 2017, p.25). A partir dos contos publicados no suplemento infantil do *Jornal de Angola* surgiu a Coleção Piô-Piô, editada e lançada em 1982 pelo INALD. Desse modo, surgiu o programa *Piô...Piô* da Rádio Nacional, dirigido inicialmente pelo escritor Otaviano Correia, e o Suplemento Infantil no *Jornal de Angola*, com o fim principal de divulgar histórias angolanas (CAZOMBO, 2009, p. 90). Dário de Melo, citado por Fernandes como sendo um dos “precursores da literatura infantil” aponta que “pode dizer-se sem receio de errar que a literatura Infantil nasceu e foi divulgada em Angola através do suplemento do *Jornal de Angola* e com a *Rádio-Piô* – na altura, e durante muitos anos, o mais prestigiado veículo de informação e formação infantil” (*apud* FERNANDES, 2008, *on-line*). Dario de Melo observa uma curiosidade que ocorria naquela época:

(...) fenómeno interessante é que uma parte dos nossos ouvintes, grande parte daqueles que escreviam para nós e que connosco tentavam colaborar enviando-nos estórias, contos tradicionais e adivinhas, eram jovens a prestar serviço militar; ...Maravilhados de terem descoberto que aquilo que tinham ouvido nos seus quimbos (estórias, adivinhas, etc.) tinha interesse, uma utilidade, para além das portas de suas casas. Porque o programa tinha um interesse muito forte no que diz respeito às realidades presentes e passadas do país (FERNANDES, 2008, *on-line*).

Desse modo, as histórias para crianças publicadas, muitas vezes, foram escritas por jovens que prestavam o serviço militar e a maior parte delas eram adaptações de contos tradicionais. Contudo, é importante ressaltar que muitos escritores nasceram devido ao trabalho que realizavam no país, principalmente em órgãos do governo voltados a educação, como o Instituto Nacional do Livro e do Disco (INALD). Assim, o próprio Dario de Melo começou a escrever textos para crianças a partir do contato e o trabalho que desempenhava no país, numa entrevista a UEA, o escritor conta como começou a escrever para criança e jovens. A citação é extensa, mas é importante para compreendermos o contexto da produção literária do escritor, que representa um dos destaques desta pesquisa:

Eu nunca pensei em escrever para crianças. Aliás, ainda no tempo colonial, pediram-me para escrever. Havia livros escolares, eu era inspetor e pediram-me para escrever para estes livros, mas eu não sabia realmente, ou tinha medo de escrever. A minha entrada na literatura infantil deu-se em 1979, que foi, salvo o erro, o ano internacional da literatura infantil. E a gente tinha que

fazer alguma coisa. Muito timidamente eu fiz, suponho que o camarada Boaventura Cardoso, que já era escritor, escreveu uma ou duas coisas para as crianças, e talvez a Dra. Irene Guerra Marques. Já numa outra fase do INALD, trabalhava eu, a Gabriela Antunes e o Octaviano. E um dia aconteceu que a Gabriela Antunes foi ao Jornal de Angola e, em conversa com o director do jornal, que naquela altura era o Zequinha Cardoso, disse-lhe que a página infantil estava muito má. O director do Jornal parece que ficou um bocado aborrecido e respondeu «se sabes fazer melhor, então faz». E a Gabriela, com a sua impulsividade «olha, eu acabo de vir do Jornal, assumi este compromisso, vamos fazer a página infantil do Jornal de Angola. Isto não custa nada». Era uma estória todos os meses. Portanto, calhava uma estória a cada um. Havia também, e isso é que é importante referir, nesse conjunto de pessoas que trabalhavam no INALD, a Rosalina Pombal, uma miúda ainda, mas escrevia muito bem. E deixou, salvo o erro, uma ou duas estórias unicamente, porque ela dizia que não era propriamente para a literatura infantil que estava vocacionada. Era mais para a crítica. Gostava de ler as coisas dos outros e criticar. E era ela até a quem nós, mais velhos, dávamos, para ela ler, aquilo que escrevíamos. E assim fomos escrevendo estórias para o Jornal de Angola, numa certa competição interna. Hoje escrevo eu, vou tentar escrever melhor que tu. Pegámos algumas destas histórias e fizemos uma colecção ilustrada pelo camarada António Domingos, um grande pintor português que estava por aqui, filho de um são-tomense; e fizemos uma pequena colecção, a «Colecção Piô-Piô», com algumas das nossas estórias, e assim se deu o começo a uma carreira em que apareci eu, a Gabriela, a Rosalina e mesmo o Octaviano Correia, que era o único que já tinha uma certa experiência de escrever para crianças. Já veio com esta experiência do Lubango, mas também não tinha publicado nenhum livro (CRISTOVÃO –UEA, 2010, *on-line*).

Melo apresenta a carência de escritores nacionais para compor o sistema literário para crianças e jovens, revelando a forma como muitos angolanos, que até então não pensavam em escrever, assumiram o papel de produzir textos. Nesse sentido, Fernandes (2008, *on-line*) aponta que “no período de 1982 a 1983 a divulgação de contos infantis estendeu-se à revista de televisão *TVeja*, por intermédio dos escritores Dário de Melo e Octaviano Correia que, na altura, faziam parte da redacção do periódico”, além das escritoras Gabriela Antunes, Rosalina Pombal e Cremilda de Lima que também eram vinculadas a educação em Angola. “É, também, nesta década, impulsionado pelo INALD, que se realiza o I Colóquio sobre Literatura infantil (1986), marco importante para a sedimentação desta área na instituição literária” (ÁLVARO, 2017, p.26).

Para tornar mais claro as publicações de obras para a infância e a juventude, optou-se por criar tabelas/listas organizadas por décadas, compreendendo em três grupos: os anos de 1980; de 1990 e um grupo após o ano 2000. Apresenta-se na sequência o primeiro grupo, correspondente aos anos de 1980:

QUADRO-PARTE I: OBRAS PUBLICADAS POR ANO²⁴

Escritor / Escritora	Ilustrador(a)	Título do livro	Ano	Editora
Pepetela		<i>As aventuras de Ngunga</i>	1981	Ática
Manuel Rui	Henrique Arede	<i>O Assalto (poemas)</i>	1981	INALD
Gabriela Antunes		<i>Kibala o Rei Leão</i>	1982	INALD
Cremilda de Lima	Carmelo González	<i>O Tambarino dourado</i>	1982	INALD
Cremilda de Lima		<i>A velha sanga</i>	1982	INALD
Gabriela Antunes		<i>A Águia, a Rola, as Galinhas e os 50 Lweis</i>	1982	
Gabriela Antunes		<i>A Abelha e o Pássaro</i>	1982	
Raúl David		<i>A Palanca Vaidosa</i>	1982	UEA
Rosalina Pombal		<i>O pequeno elefante e o crocodilo</i>	1982	INALD
Gabriela Antunes	Henrique Arede	<i>O Castigo do Dragão Glutão</i>	1983	INALD
Eugénia Neto		<i>A Lenda das Asas e da Menina Mestiça-flor</i>	1983	
Gabriela Antunes		<i>Luhunao Menino que Não Conhecia Flor-viva</i>	1983	
Raúl David		<i>A águia e o Candimba</i>	1985	UEA
Cremilda de Lima		<i>O “nguiko” e as mandiocas</i>	1985	UEA
Cremilda de Lima	Katy Lima	<i>Missanga e o sapupo</i>	1985	INALD
Cremilda de Lima		<i>O balão vermelho</i>	1985	INALD
Eugénia Neto		<i>O Vaticínio da Kianda na Piroga do Tempo</i>	1985	
Dario de Melo		<i>Estórias do leão velho</i>	1985	UEA
Cremilda de Lima		<i>O Nguiko e as Mandiocas</i>	1985	
Fernando Costa Andrade		<i>O Castigo da Raposa</i>	1986	UEA
Eugénia Neto		<i>A Menina EuFlores</i>	1987	
Kudijimbe		<i>O Fardado</i>	1987	
Kudijimbe		<i>Fogo na Kangica</i>	1987	
Dario de Melo	Paula Oliveira	<i>No país da Brincaria</i>	1988	UEA
Dario de Melo		<i>Queres ouvir?</i>	1988	
Dario de Melo		<i>Vou contar</i>	1988	
José Alves		<i>Um poema e sete estórias de Luanda e do Bengo</i>	1988	UEA
Octaviano Correia		<i>Era uma vez... Que eu não conto outra vez</i>	1988	UEA
Gabriela Antunes		<i>Estórias velhas, roupa nova</i>	1988	UEA
Maria Eugénia Neto		<i>A Menina EuFlores</i>	1988	Plátano
Maria de Jesus Haller		<i>Fá... Pe... Lááá!!!</i>	1988	UEA
Eugénia Neto		<i>A montanha do Sol</i>	1989	CEBI
Eugénia Neto		<i>Este é o Canto</i>	1989	
Henrique Lopes Guerra		<i>O Caçador, o Jacaré, e a Pedra Negra</i>	1989	UEA
Dário de Melo	António Domingos	<i>Quem vai lá Buscar o Futuro?</i>		INALD
Octaviano Correia		<i>O Patinho Que Não Sabia Nadar</i>		INALD
Rosalina Pombal		<i>Lutchila</i>		INALD

²⁴ Todas as obras aqui citadas foram pesquisadas em páginas de jornais, principalmente angolanos, revistas, Facebook, sites de buscas e principalmente em trabalhos acadêmicos: artigos, dissertações e teses. Faltam informações em algumas obras devido a dificuldade de se encontrar dados oficiais a respeito das publicações aqui citadas. Muitas obras possuem apenas a primeira edição com um número baixo de tiragens, o que dificultou ainda mais na obtenção de informações. Durante o desenvolvimento desta pesquisa deixamos algumas mensagens nos sites das editoras para obtermos informações/dados das tiragens, obras, etc., porém até o presente momento não houve retorno do nosso contato.

Diante dessa lista apresentada, a respeito dos anos de 1980, ressalta-se o surgimento de algumas coleções que favoreceram a formação literária angolana para crianças e jovens. Houve após a independência a ânsia de lançar obras no mercado editorial para contribuir com as mudanças que o país estava sofrendo. Após a divulgação de contos na revista da *TVeja* da televisão pública, na página do *Jornal de Angola*, bem como nos programas para crianças da *Rádio Nacional de Angola*, surgiram as coleções de bolso Piô-Piô e a coleção Piô-Piô, editada pelo INALD. A coleção contou com seis autores que publicaram doze obras, as ilustrações ficaram a cargo do artista plástico António Domingues.

Os cinco primeiros livros da coleção “Acácia Rubra” da União dos Escritores Angolanos foi lançado em 1988, com média de cinco mil exemplares, chegando posteriormente a uma marca de vinte mil exemplares, numa época em que uma tiragem de mil era considerada satisfatória (MICAS, 2017, p. 74). Os livros foram: *Um poema e sete estórias de Luanda e do Bengo*, de José Alves; *Era uma vez... Que eu não conto outra vez*, de Octaviano Correia; *Velhas estórias, roupa nova*, de Gabriela Antunes; *Fá... Pe... Lááá!!!*, de Maria de Jesus Haller; e *No país da Brincaria*, de Dario de Melo.

Importante destacar o que aponta a pesquisadora Ligia Micas:

Nas publicações dessa coleção, nota-se a inclusão, em suas páginas iniciais, de uma foto do presidente Agostinho Neto ao lado de uma criança e, abaixo, a frase “Nós queremos que os homens sejam cada vez mais felizes”. Este uso da figura do presidente, sobretudo em livros destinados ao público infantil, faz das obras um veículo para mensagens que ultrapassam o literário e que servem ao propósito de fortalecer a imagem do líder que, ao longo de sua trajetória, carregou as alcunhas de *Kilamba Kiayi* (*condutor dos homens*, em kimbundu) e *guia imortal da pátria e da revolução* (MICAS, 2017, 74, grifos da autora).

O INALD publicou depois outra coleção de histórias para crianças, intitulada *Miruí*, destacam os títulos de Gabriela Antunes *O Castigo do Dragão glutão* e o livro de poemas *Assalto* (1981) de Manuel Rui. Em relação a *Miruí*, sabe-se que correspondia a uma livraria, porém era um espaço diferente do que hoje se compreende por livraria, possuía uma sala de leitura e um espaço recreativo. Segundo Álvaro (2007, p.27) “era um pequeno centro cultural (...) pensado para o encontro da criança com as artes e não exclusivamente para compra e venda de produtos”. Numa entrevista concedida a Aguinaldo Cristóvão publicada na UEA, Dario de Melo responde:

P - No início da década de 80, havia a sala de leitura Miruí, que foi um centro de Cultura, onde era possível ler-se «à vontade» literatura angolana. Porquê que já não existem espaços como aquele?

R - Com todos os defeitos do outro tempo, não havia uma coisa que faz progredir a sociedade, mas também a enfraquece. Não havia comércio. Portanto, a gente podia dar-se o luxo de abrir uma Miruí, isso no tempo do hoje ministro [da Cultura] Boaventura Cardoso. Fui eu que recebi esta livraria, quando ela foi abandonada pelos donos, e o Boaventura Cardoso resolveu fazer ali uma sala de leitura para as crianças. De tal maneira que a criança, se tinha dinheiro para comprar, o livro estava cá em baixo. Em cima o livro estava de graça. Para além disso, a Hermínia, que dirigia também nesta altura a sala de leitura, fazia aos sábados animação com as crianças. Ainda bem que você falou disso, porque estive cá uma escritora brasileira, Ana Maria Machado, a convite da escritora Gabriela Antunes. Essa escritora mandou-nos depois, para o Jardim do Livro Infantil que nós tínhamos, onde se vendiam livros; uns bonecos de teatro infantil, umas marionetes para a gente fazer o Capuchinho Vermelho. Isso obrigou-nos a adaptar o Capuchinho Vermelho à realidade de Angola. Eu fiz a adaptação e o Capuchinho Vermelho foi muito mais importante que O Grilo e as Makas, porque teve uma adaptação para o teatro, teve uma adaptação para a rádio e teve uma adaptação para marionetes. Ou seja, há bocado perguntou qual foi a estória que escrevi que mais me marcou. Não foi nenhuma estória. Foi realmente este Capuchinho Vermelho. Porque, se a Ana Maria mandou aquilo, a gente só tinha que aproveitar e fazer uma adaptação, em que não havia nenhum caçador que matava o lobo. O caçador ia para o sul, aguentar a nossa independência; o lobo acabava por ir a uma creche entreter as crianças, a avó empregava-se numa padaria a fazer bolos e a capuchinho ia para a escola como cumpria (CRISTOVÃO –UEA, 2010, *on-line*).

Dario de Melo ao tratar do espaço Miruí retoma em suas memórias momentos que marcaram as primeiras iniciativas de oportunizar a leitura literária às crianças angolanas. Percebe-se que o espaço não possuía apenas o objetivo de comercializar livros, mas sim de promover o contato com a arte, por meio de apresentações e leituras. Dessa forma, é possível observar que a década de 1980 tornou possível deslanchar a literatura para crianças e jovens. Com as coleções surgiram os primeiros escritores de literatura para infância, muitos publicaram apenas um ou dois livros e pararam de escrever, contudo há alguns escritores que ainda continuam publicando.

Trataremos a seguir as publicações realizadas na década de 1990:

QUADRO-PARTE II: OBRAS PUBLICADAS POR ANO

Escritor / Escritora	Ilustrador(a)	Título do livro	Ano	Editora
Maria Celestina Fernandes		<i>A borboleta cor de ouro</i>	1990	UEA
Cremilda de Lima		<i>O múcua</i>	1990	UEA
Maria João		<i>A gotinha Rebolinha</i>	1990	UEA
Dario de Melo		<i>Quitubo, a terra do arco-íris</i>	1990	INALD
Gabriela Antunes		<i>O cubo amarelo</i>	1991	UEA
Gabriela Antunes		<i>O Fumo e o Vento Não Casam</i>		
Maria Celestina Fernandes		<i>Kalimba</i>	1992	INALD
Maria Celestina Fernandes		<i>Retalhos da vida</i>	1992	INALD
Maria Celestina		<i>A árvore dos Gingongos</i>	1993	Edições

Fernandes			Margem
Maria João	<i>A escola e a dona Lata</i>	1994	UEA
Maria Celestina Fernandes	<i>A rainha tartaruga</i>	1997	INALD
Luandino Vieira	<i>Kapapa:pássaros e peixes,</i>	1998	Expo 98
Manuel Rui	<i>Da palma da mão: estórias infantis para adultos</i>	1998	Cotovia
Dario de Melo	<i>As sete vidas de um Gato</i>	1998	
John Bella	<i>Nzamba – O rei sou eu</i>	1999	INALD
Jorge Macedo	<i>O menino de olhos de bimba</i>	1999	Edição da Câmara Municipal

A década de 1990 foi marcada por mudanças políticas e econômicas em Angola, houve a instauração do regime multipartidário e as primeiras eleições, “embora a literatura tenha contribuído para a construção da identidade angolana e tenha sido bastante incitada nos primeiros anos após a independência, quase como pilar fundamental do país que se edifica, não foge aos entusiasmos de matriz oscilante que caracterizam os sistemas” (ÁLVARO, 2017, p. 27). Dessa forma, as iniciativas dadas no período posterior à independência, torna-se menos expressivo nos anos de 1990. Para Chaves (2000, p. 253) quando se chegou aos anos de 1990 consolidou-se a “sensação de perplexidade diante da inviabilidade do projeto acalentado” pelos angolanos na área da literatura. Ocorreu “a continuidade da guerra, as imensas dificuldades no cenário social, o esvaziamento das propostas políticas associadas ao estatuto da independência, a incapacidade de articular numa concepção dinâmica a tradição e a modernidade compuseram um panorama avesso ao otimismo” (CHAVES, 2000, p. 253). Micas cita uma afirmação do jornalista e escritor Cassé que diz se recordar daquela época, ao destacar que “Até aos anos 90 a União dos Escritores Angolanos desenvolveu um papel extraordinário pela mão de Luandino Vieira. Livros baratos, muita literatura angolana e não só” (MICAS, 2017, p. 112). De acordo com Coello (2018, p. 18) “da mesma forma que sucedeu com a literatura em geral, os finais dos anos oitenta e na década de noventa teve lugar uma diminuição de produção no que atinge à literatura para crianças”. A pesquisadora frisa que o motivo provável foi pelo fato do grupo dos incentivadores do INALD terem se separado nos finais dos anos oitenta. Isso fez com que muitas obras dessa época não fossem reeditadas, tornando-se desconhecidas para as gerações futuras.

A respeito dos anos de 1990, a estudiosa Rita Chaves (2012) comenta em entrevista que “houve uma espécie de retracção, mas eu acho que é um período em que se estão a reorganizar as coisas, e a literatura sem duvida alguma que perdeu a

importância no espaço institucional”. Para a pesquisadora, Angola viveu um momento de muitas transformações num intervalo muito curto, e que era preciso ter paciência para esperar surgir textos literários, pois “os escritores formados e os potenciais escritores estão a viver um momento de perplexidade, estão a tentar organizar ainda as suas ideias para traduzir em linguagem, e isto leva tempo, há que ter alguma paciência” (CHAVES, 2012, *on-line*).

Em 1990, a escritora Maria Celestina Fernandes publicou uma obra inédita de intitulação *A borboleta cor de ouro*. A obra faz parte da coleção Acácias Rubras da UEA, a escritora possui inúmeras obras, no próximo capítulo trataremos mais profundamente dessa importante escritora que produz literatura para crianças desde 1982 até a atualidade. A respeito de *A borboleta cor de ouro*, tem-se a história de uma borboleta cuja missão é levar alegria e acalantar o povo sofrido “Até mesmo as noites mais escuras se tornavam claras quando ela as surpreendia” (FERNANDES, 1990, p. 27). Contudo, por revelar-se dourada, iluminada como o ouro, a borboleta atraía a cobiça e a ganância, na narrativa o ambicioso é representado por um jovem rapaz: “– Se eu conseguir apanhar esta borboleta poderei transformar tudo em ouro e adeus pobreza, serei eu o único homem rico cá do sítio” (FERNANDES, 1990, p. 28). Para Márcio Sousa, é possível encontrar “diversas imagens metafóricas” na narrativa, pois a borboleta “representa a alma, mas também a vaidade e a futilidade e, também, é símbolo da ressurreição e da imortalidade”, conforme *Dicionário de Símbolos* (BECKER, 1999, *apud* SOUSA, 2017, p. 62). Desse modo, “a borboleta pousa sobre a árvore com o propósito de alegrar aquele povo sofrido, ela age no conto como a alegria que está no interior de cada pessoa e que, ainda que os sofrimentos insistissem em destruir a vida, esta se manifesta como a alma incessante por vida e por dar a vida” (SOUSA, 2017, p.63).

Em 1991, a coleção Acácias Rubras (UEA) editou a obra de Gabriela Antunes *O cubo amarelo*, posteriormente o INALD editou a segunda obra de Maria Celestina Fernandes, *Kalimba* (1992). Nota-se também a escritora Maria João Chipalavela que escreve desde 1979 para crianças e apresenta na década de 1990 alguns títulos publicados. Para Pina (2010, *on-line*), num artigo publicado na página da UEA, pouco se conhece a respeito de Maria João “[...] que iniciou sua atividade literária em 1979, na Brigada Jovem de Literatura do Lubango, sua cidade natal. Realizou todos os seus estudos (primário, secundário e superior), tornando-se professora de Psicologia do Instituto Comandante Liberdade, também, no Lubango, Província de Huila, Sul de

Angola”. O primeiro livro publicado foi pela UEA *A gotinha rebolinha* (1990), que conta em primeira pessoa a história de uma gota de água da chuva que busca uma amizade verdadeira. De acordo com Pina (2010, *on-line*, grifos nossos):

É muito provável que o conto *A Gotinha Rebolinha* (1991), de Maria João, seja capaz de despertar em seu leitor um encantamento que provém do grande labor estético que possui. Um encantamento narrativo que possui muitas características da tradição oral. Pode-se sentir que a palavra de Maria João se transforma na força reveladora de sentimentos e virtudes que estavam adormecidos no subconsciente de uma sensibilidade coletiva.

Desse modo, a narrativa suscita no leitor diversos sentimentos, especialmente a valorização da amizade, a solidariedade e a convivência com a diversidade:

Sou uma gota de água. Pequenina, tão pequenina, transparente... Viajei por muito tempo, acompanhada das gotas grossas, as minhas irmãs mais velhas. (...) Pequenina, como sou, perdi-me na minha última viagem. (...) Uma folha grande e verde aparou a minha queda. (...) Mas, era a hora do namoro da folha, bonita e vaidosa, com o vento. (...) Tanto brincaram e dançaram que numa volta da dança... Zuim, lá fui eu de novo pelo ar... Caí na pétala de uma rosa, cheirosa e dengosa.

— Quem és tu, que me salpicaste a cara, agora que acabei de pôr o pó-de-arroz? —Sou a GOTINHA REBOLINHA.

Disse ela:

— Não vês que me tiras a cor e o perfume, a mim, a rainha das flores?!

E correu comigo. Mas não fui longe. Fiquei presa num espinho de roseira. E o espinho disse-me:

— (...) Se quiseres ficar comigo, eu terei uma companhia e já não me sentirei abandonado e sózinho. (...)

— Oh! amigo Espinho! Como tu és bom! Vou ficar contigo! Mas, depois, as manas vão-me encontrar e eu terei de te deixar...

—Não faz mal. Mas ao menos eu sei que alguém não pensará que eu sou mau e não se vai esquecer de mim.

E o Sol, que passava naquele momento, ao ouvir esta conversa tão bonita, desceu mais um pouco, parou, sorriu e disse que também queria ser nosso amigo. (...) E brincamos os três. Tem sido, assim, todos os dias. Brincamos sempre juntos. (...) Queres ser nosso amigo também?

O Sol mata em mim a sua sede, quando faz calor. À noite, separamo-nos. O Sol parte e eu fico com o Espinho, nesta Roseira do teu jardim... (CHIPALAVELA, 1991, pp.12-16).

Observa-se uma linguagem simples, muitos diálogos, calcada numa perspectiva que demonstra a tradição oral dos povos angolanos. Para Pina (2010, *on-line*) a narrativa estimula no leitor “o desejo de um mundo melhor, de uma vida em comunidade, com amor e respeito pelos outros, pela natureza e pelo livro, inventa uma situação simbólica que, atraindo a atenção das crianças e divertindo-as, lhes ensina essa grande lição de vida”.

Posteriormente, a autora publicou *A escola e dona lata* (1994), cuja protagonista é uma lata utilizada como um banco numa escola sem móveis. Segue abaixo a capa do livro que apresenta as personagens da história:



Figura: Capa *A Escola e a Dona Lata*

Observa-se na capa traços simples, inferindo desenhos produzidos pelas crianças, o que é reforçado pela disposição das cores, que sugerem o efeito produzido pelo uso de lápis de cor. Nota-se que a ilustração prioriza a personagem Dona Lata, uma vez que não vemos a escola, mas sim a personagem Lata interagindo com outras personagens, apresentando um sorriso simpático e feliz.

Há também o escritor Jorge Macedo, conhecido por suas poesias, com a obra *O menino de olhos de Bimba* (1999). O livro que possui 81 páginas é composto por cinco narrativas: “A noite, a árvores e o passarinho de Bibe Maravilha”; “Jójó, o menino de olhos de bimba”; “Jójó, a goiaba e o pardal”; “Jójó no jardim zoológico” e “O pássaro de Bibe Maravilha”.

Após a década de 1990, aumenta-se expressivamente o número de publicações em Angola em comparação com os anos anteriores. A escritora Maria Celestina Fernandes (2013) afirma que a partir de 2000 surgiram novos autores para compor as publicações para crianças e jovens, destacando Yola Castro, John Bela, Ondjaki, Kanguimbo Ananás ou Sendi Baptista. Dentre os “novíssimos” escritores, Hélder Simbad (SIMBAD, 2017, *on-line*, grifos do autor) destaca “Rosa Soares com *O nosso Natal* (2000) em que narra as aventuras de dois gémeos numa “odisseia natalícia” no decurso da qual aprendem que a honestidade, a solidariedade e o amor devem ser praticados no dia a dia e não apenas em época de Natal”. Diante disso, destaca-se abaixo as publicações que se seguiram a partir dos anos 2000:

QUADRO- PARTE III: OBRAS PUBLICADAS POR ANO

Escritor / Escritora	Ilustrador(a)	Título do livro	Ano	Editora
Pepetela		<i>A montanha da água lilás</i>	2000	Dom Quixote
Yola Castro		<i>A Borboleta Colorida</i>	2000	
José Eduardo Agualusa	Henrique Cayatte	<i>Estranhões & Bizarrocos</i> (estórias para adormecer anjos)	2000	Dom Quixote
Rosa Soares		<i>O nosso Natal</i>	2000	
Eugénia Neto		<i>A Trepadeira que Queria</i> <i>Ver o Céu Azul</i>	2000	Europa- América
Eugénia Neto		<i>O Soar dos Quissanges</i> (Poesia)	2000	
Dário de Melo		<i>Aqui, mas do Outro Lado</i>	2000	
José Eduardo Agualusa		<i>Estranhões & Bizarrocos:</i> <i>estórias para adormecer</i> <i>anjos</i>	2000	Dom Quixote
Cremilda de Lima	CarmeloGonzález	<i>Tambarino dourado</i>	2001	INALD
Cremilda de Lima	Katy Lima	<i>Missanga e o sapupo</i>	2001	Nzila
José Samwila Kakweji		<i>A Lebre e o Mocho</i>	2001	Chá de Caxinde
Jonh Bella		<i>A Canção Mágica</i>	2001	Chá de Caxinde
Maria Celestina Fernandes		<i>A filha do soba</i>	2001	Nzila
Maria Celestina Fernandes		<i>Os Dois Amigos</i>	2001	Nzila
Maria Celestina Fernandes		<i>As três Aventuras</i>	2001	Nzila
John Bella		<i>A Canção Mágica</i>	2001	
Dário de Melo	Carla Pott	<i>As sete vida de um gato</i>	2002	Caminho
Manuel Rui	Ilustr. por crianças	<i>Conchas e búzios</i>	2002	Nzila
Cremilda de Lima		<i>O balão vermelho</i>	2002	Chá de Caxinde
Maria Eugénia Neto		<i>A Trepadeira que Queria</i> <i>Ver o Céu Azul</i>	2002	UEA
Maria Celestina Fernandes		<i>O presente</i>	2002	Chá de Caxinde
Ondjaki	Eba Abrão/	<i>Ynari, a Menina das Cinco</i> <i>Tranças</i>	2003	Chá de Caxinde
Arnaldo Santos	Imagem VIP	<i>Estórias de Kuxixima</i>	2003	INAC
Maria Gabriela Antunes		<i>Kibala, o Rei Leão</i>	2003	INIC
Marta da Silva Santos		<i>Gita e outros contos</i>	2003	Chá de Caxinde
Manuel Rui	Malangatana	<i>Conchas e Búzios</i>	2003	Nzila
Maria João		<i>A Viagem das Folhas do</i> <i>Caderno</i>	2003	INIC
Coletânea AA. VV.	Victorino Kiala	<i>4 histórias</i>	2003	INALD
Kudijimbe		<i>António Jacinto e os</i> <i>guerrilheiros</i>	2003	
Kudijimbe		<i>No amanhecer da curva</i>	2003	
Ondjaki	Danuta Wojciechowska	<i>Ynari, a Menina das Cinco</i> <i>Tranças</i>	2004	Nzila
Cremilda de Lima		<i>O Maboque Mágico e</i> <i>Outras Histórias</i>	2004	INALD
Maria Celestina Fernandes		<i>O meu canto</i>	2004	UEA
Amélia Mingas		<i>O leão e a lebre/Hoji ni</i> <i>Kabulu</i>	2004	
Maria Celestina Fernandes		<i>Os panos brancos</i>	2004	UEA
Maria Celestina Fernandes		<i>A estrela que sorri</i>	2005	UEA
José Eduardo Agualusa		<i>A girafa que comia estrelas</i>	2005	Dom Quixote
Yola Castro		<i>O Lápis de Cor Rosa</i>	2005	

Yola Castro		<i>As duas Mangueiras</i>	2005	
José Eduardo Agualusa		<i>O filho do vento</i>	2006	Língua Geral (Mama África)
Maria Celestina Fernandes	Victorino Kiala	<i>É preciso prevenir</i>	2006	UEA
Maria Celestina Fernandes	Victorino Kiala	<i>As três aventureiras no parque e a joaninha</i>	2006	UEA
Cremilda de Lima	Katy Lima	<i>A colher e o gênio do canavial</i>	2006	UEA
Cremilda de Lima	Victorino Kiala	<i>A velha sanga partida</i>	2006	UEA
Yola Castro		<i>O Menino Pescador</i>	2006	
Maria Celestina Fernandes		<i>União Arco-Íris</i>	2006	INALD
Maria Celestina Fernandes		<i>Colecânea de contos</i>	2006	INALD
Kanguimbo Ananás		<i>O avô Sabalo</i>	2006	UEA
Zetho Cunha Gonçalves	Roberto Chichorro	<i>Debaixo do arco-íris não passa ninguém</i>	2006	Língua Geral, (Mama África)
Manuel Rui		<i>Ombela (Edição bilíngue port.-umbundu)</i>	2006	Nzila
José Samwila Kakweji		<i>Gira-bola na selva</i>	2006	UEA
Luandino Vieira		<i>A guerra dos fazedores de chuva com os caçadores de nuvens. Guerra para crianças</i>	2006	Caminho
Kanguimbo Ananás		<i>O regresso de Kambongue</i>		
Cremilda de Lima		<i>A colher e o gênio do canavial</i>	2006	
Vasconcellos;Dias;Tomé (Org.).		<i>A boneca de pano; colectânea do conto infantil angolano</i>	2006	UEA
Zetho Cunha Gonçalves	Roberto Chichorro	<i>A caçada real</i>	2007	
Cremilda de Lima		<i>A Kianda e o Barquinho de Fuxi</i>	2007	INALD
Yola Castro		<i>O Lápis de Cor de Rosa e as Duas Mangueiras</i>	2007	
Yola Castro		<i>A Boneca de Trapo”, “O Menino Pescador” e “Os Três Irmãos”</i>	2007	
Jonh Bella	Casimiro Pedro	<i>Estes dois são cão e gato</i>	2008	UEA
Ondjaki	Rachel Caiano	<i>O leão e o coelho saltitão</i>	2008	Língua Geral, (Mama África)/ Nzila/ Caminho
Maria Celestina Fernandes		<i>A Muxiluanda</i>	2008	Chá de Caxinde
Uanhenga Xito		<i>Bola com Feitiço</i>	2008	Cotovia (Livros de bolso)
Yola Castro		<i>Dois Reis no Céu para a Terra</i>	2008	
Ondjaki	Danuta Wojciechowska	<i>Ynari, a Menina das Cinco Tranças</i>	2008	Caminho
Fernando Costa Andrade		<i>O vôo das 4 aves</i>	2009	Chá de Caxinde
Maria João	Abraão Eba	<i>A aventura do Vento e Outros Contos</i>	2009	LEYA AS
Maria Celestina Fernandes	Abraão Eba	<i>Jardim do livro</i>	2009	INALD

António Pompilio	Casimiro Pedro	<i>O camaleão e a cobra</i>	2009	UEA
Chó Guri		<i>SONGUITO & KATITE – DO SONHO À REALIDADE</i>	2009	
Helga Santos; José Salomão.		<i>Cassinda: o cão que não tinha nome</i>	2009	
Kanguimbo Ananás		<i>Soba Kangeiya e a Palavra</i>	2010	
Ondjaki	Joana Lira	<i>Ynari - a menina das cinco tranças</i>	2010	Companhia das Letrinhas
Alice Berenguel		<i>A união faz a força</i>	2010	Ministério da Cultura-Jardim do Livro Infantil
Yola Castro	Pedro Miala e Elias F.F	<i>O golozo</i>	2010	INAC
Cremilda de Lima		<i>Aniversário de vovô Imbo (Festa no imbodeiro)</i>	2010	UEA
Maria CelestinaFernandes	Victorino Kiala	<i>As amigas em Kalandula</i>	2010	INIC
Marta da Silva Santos		<i>E nos Céus de África... era natal!</i>	2010	Parceria UEA e Tiquetaque
Paula Russa		<i>Amigos para sempre; conto</i>	2011	UEA
Zetho Cunha Gonçalves	Roberto Chichorro	<i>Brincando, brincando, não tem macaco troglodita</i>	2011	
MariaCelestinaFernandes	Victorino Kiala	<i>Sonhando</i>	2011	UEA
Ondjaki		<i>A bicicleta que tinha bigodes</i>	2011/ 2012	Pallas/ Caminho
Zetho Cunha Gonçalves	Andrea Ebert	<i>A vassoura do ar encantado</i>	2012	Pallas
Ondjaki	Danuta Wojciechowska	<i>O voo do golfinho</i>	2012	Cia das letrinhas
Kanguimbo Ananás		<i>As férias de Yahula</i>	2012	Tchingaphy
José Luandino Vieira	Ilustrado pelo próprio autor	<i>Kaxinjengele e o poder; uma fábula angolana</i>	2012	Pallas
Jonh Bella		<i>As lágrimas do Rei-sol</i>	2012	
Manuel Rui		<i>Alegre e a Girafa</i>	2012	Lazuli
José Eduardo Agualusa		<i>Nweti e o Mar: exercícios para sonhar sereias</i>	2012	Gryphus
Isabel Lafayette	João Ataíde	<i>As orelhas de Mutaba</i>	2012	Porto
Cássia do Carmo	Casimiro Pedro	<i>As duas amigas</i>	2013	Porto
Zetho Cunha Gonçalves	Thais Beltrame	<i>Rio sem margem</i>	2013	
Zetho Cunha Gonçalves	Angelo Abu	<i>Dima, o passarinho que criou o mundo: Mitos, contos e lendas dos países de língua portuguesa</i>	2013	
Arnaldo Santos	Luandino Vieira	<i>O mais-velho menino dos pássaros</i>	2014	UEA
Maria CelestinaFernandes		<i>Tino e companheiros</i>	2014	UEA
Ondjaki	Rachel Caiano	<i>Ombela: A Estória das Chuvas</i>	2014	Plural
Ondjaki	Vânia Medeiros	<i>Os vivos, o morto e o peixe-frito</i>	2014	Pallas
Maria CelestinaFernandes	Aurélie de Souza	<i>A lagoa misteriosa</i>	2014	Plural
Sendi Baptista	Fernando Hugo Fernandes	<i>Cori: A tartaruga em Perigo</i>	2015	Fundação Kissama
Cremilda de Lima	Silane Antonio	<i>Animais que encantam</i>	2015	UEA
Kudijimbe		<i>Um gata chamada Micha</i>	2015	INIC
Maria Gabriela Antunes		<i>Kibala, o Rei Leão</i>	2015	GRECIMA

Rosa Soares	Inês Melina	<i>O Nosso Natal</i>	2017	
Cremilda de Lima		<i>História da literatura infantil angolana</i>	2017	Caxinde
Ondjaki	Antonio Jorge Gonçalves	<i>O convidador de Pirlampos</i>	2018	Pallas
Cremilda de Lima	Ana Valente	<i>Histórias com Advinhas</i>	2018	Texto editores
Carla Severino	Altino Chindele	<i>O rio grande salgado</i>	2018	Caxinde
Maria Celestina Fernandes	Paulo Kussy	<i>Kambas Para Sempre</i>	2019	
Arnaldo Santos		<i>Loanda e o Kinaxixi</i>		
José Samwila Kakweji		<i>A águia e as Galinhas</i>		
Maria Eugénia Neto		<i>O Bicho das Patas Mil</i>		Europa-América
Paula Russa		<i>Junito, Vovô Jujú e o arco-íris</i>		

Percebe-se uma crescente elevação no número de publicações a partir dos anos 2000. Contudo, Cazombo (2009, p. 92) faz um apontamento sobre o percurso da literatura para infância e juventude em Angola, afirmando que a partir do seu surgimento, período da independência, não se observou no país uma atenção devida a respeito da importância da literatura para infância. Possivelmente, se justifica pelos inúmeros desafios que a população passou após a independência com guerras civis, instabilidade política e econômica, entre outros. Porém, é possível compreender que a literatura ao longo dos anos foi passando por transformações tanto nos projetos estéticos quanto no mercado editorial, percebe-se um amadurecimento literário nas obras produzidas até o presente momento. De acordo com Secco (2007, p.09), “a partir das décadas de 1980, 1990 e 2000, uma nova literatura infanto-juvenil começou a surgir e ser editada em Angola e também Moçambique”.

Ocorreram inúmeras reedições de obras escritas no período da independência. A Fundação Dr. António Agostinho Neto (FAAN), criada em 2002, tendo como presidenta Eugénia Neto. Em parceria com a UEA e o Ministério do Ambiente, a Fundação reeditou os livros *...E nas Florestas os Bichos Falaram...* (1977) e *A Trepadeira que Queria ver o Céu Azul* (1984), conforme Coello (2018, p. 20). A iniciativa objetivava tratar de forma educativa a qualidade de vida e também a harmonia entre o homem e o meio ambiente, por meio da literatura, a campanha buscou oportunizar as crianças a reflexão sobre a importância da natureza e a educação ambiental.

Outro trabalho que precisa ser destacado foi a publicação em 2003 do livro *4 Histórias*, pelo Instituto Nacional do Livro e do Disco. A obra, que faz parte da Coleção Sol Nascente, possui contos dos escritores Dario de Melo, Cremilda de Lima, Gabriela

Antunes e Maria João. O livro possui 47 páginas, com os contos “A viagem das folhas caderno” de Maria João; “Quem teima e não tem razão” de Dario de Melo (adaptação de um conto tradicional angolano); “Mussulo uma ilha encantada” de Cremilda de Lima e “Kianda, o rei leão” de Gabriela Antunes. O livro teve uma tiragem inicial de mil exemplares e apresenta ilustrações de Victorino Filipe Kiala. De acordo com o *Jornal ANGOP*, publicado em 16 de setembro de 2003, a obra “tem como objetivo dar a conhecer as crianças aspetos da realidade social angolana por meio da pedagogia”. Uma obra que se destaca é *O leão e a lebre* de Amélia Mingas, publicado em 2004. O conto possui ao todo dezoito páginas, que segundo Macêdo e Chaves (2007) estão abundantemente ilustradas. O diferencial da obra é a “inovação editorial”, trata-se de uma edição bilíngue, há “dois livros separados, um em português e outro em quimbundo (*Hoji ni Kabulu*, 2004)”, de acordo com Coello (2018, p. 20).

Assim, começa-se a surgir textos literários que corroboram com a construção e a consolidação de uma literatura para infância e juventude nacional angolana. A partir de 2002 circulam várias coletâneas para crianças e jovens, entre elas destaca-se *Boneca de Pano: coletânea de contos infantis* (2005), organizada por Adriano Botelho Vasconcelos, Tomé Bernardo e Neusa Dias. Cabe ressaltar que a obra está disponível gratuitamente na internet na página da UEA, segue a capa do livro:

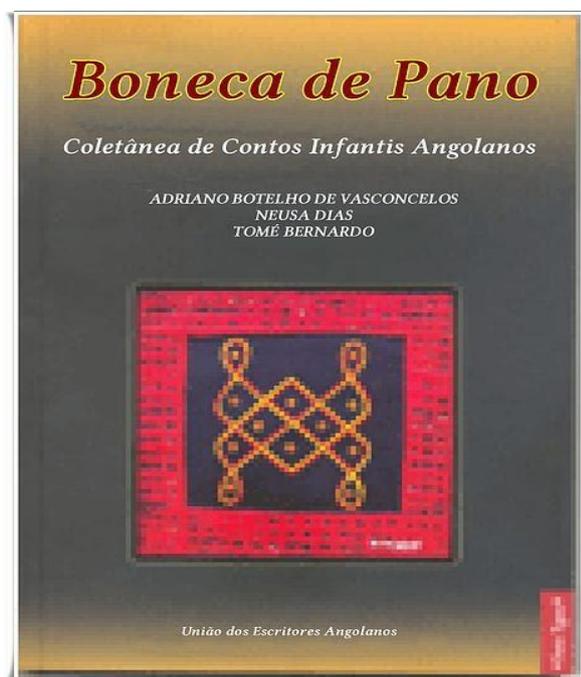


Figura: *Boneca de Pano* (VASCONCELOS; TOME; DIAS, 2006)

A capa possui cores escuras de forma discreta que destaca a figura geométrica nas cores vermelho e amarelo. O vermelho é predominante em proporção em relação aos triângulos amarelos localizados no centro inferior da capa. A coletânea reúne contos de doze autores, conforme apresentam-se no sumário: Cremilda de Lima com dois contos “O Aniversário de Vovô Imbo” e “O Nguiko e as Mandioca”; Costa Andrade com “O castigo da raposa”; Gabriela Antunes com “Kibala, o Rei Leão”; Henrique Guerra com “O caçador, o Jacaré e a Pedra Negar”; Jorge Macedo com três contos “Tão! Tão Tomé e Pato”, “A noite, a Árvore e o passarinho de Bibe Maravilha” e “Jojó o Menino de olhos de Bimba”; José Samwila Kakweji com dois contos “A Lebre e o Mocho” e “A Águia e as Galinhas”; John Bella com “A Canção Mágica”; Maria João com o conto “A Viagem das Folhas do Caderno”; Maria Eugenia Neto com dois contos “O Bocho das Patas Mil” e “A Trepadeira que Queria Ver o Céu Azul”; Maria Celestina Fernandes com os contos “Os Dois Amigos” e “As três Aventuras”; Raul David com os contos “A Palanca Vaidosa” e “A Águia e o Candimba”; e por último Yola Castro com os contos “O Lápis de Cor Rosa” e “As Duas Mangueiras” (VASCONCELOS; TOME; DIAS, 2006, pp. 113-114).

Já na introdução do livro, no texto “Os tesouros que sedimentam o nosso património cultural” do escritor Abreu Paxe, ressalta-se a importância da coletânea para a valorização cultural angolana, “Esta Colectânea de contos infantis constitui uma experiência digna de louvor. No tempo da literatura angolana, a literatura infantil ainda é jovem. Ela só ganha corpo e expressão, precisamente, depois da independência, isto é, com a criação da UEA” (VASCONCELOS; TOME; DIAS, 2006, p. 09). De acordo com o escritor, o livro representa textos narrativos que podem ser “definir em termos genealógicos como contos narrativos de ficção, uma vez que são aqueles que impressionam a criança, e não só. (...) Aqui a imaginação e a fantasia criaram seres reais abrindo a estes seres qualidades que não lhes pertencem” (VASCONCELOS; TOME; DIAS, 2006, p. 09). Há nas narrativas apresentadas no livro, alguns contos que seguem uma vertente de valorização da tradição oral angolana, apresentam histórias com elementos sobrenaturais, de mistério, animais e plantas personificados e a relação do ser humano com a natureza.

O autor, Abreu Paxe, faz uma crítica ao sistema educacional e a forma como a literatura para a infância vem sendo tratada em Angola (VASCONCELOS; TOME; DIAS, 2006, p.10):

É verdade que esta Colectânea de contos infantis não culmina forçosamente com uma mudança brusca da situação deficitária que esta literatura desempenha no sistema do ensino – As crianças não lêem e poucos, se não nenhuns, são os professores que levam um livro para a escola, para com ele ajudarem as crianças a criarem hábitos de leitura, se bem que se possa constituir, provavelmente, numa ferramenta essencial do processo de ensino e aprendizagem, logo um livro escola, o que pode obrigar a utilizarem-no.

Em relação às publicações de poemas para crianças e jovens, percebe-se uma escassez de títulos poéticos, é um segmento praticamente desaparecido em Angola. Os autores que publicaram alguns livros de poemas são: Manuel Rui Assalto (1981); Maria Celestina Fernandes com *A estrela que sorri* (2005); Zetho Cunha Gonçalves *Debaixo do arco-íris não passa ninguém* (2006). O escritor Zetho Cunha Gonçalves nasceu em Angola e atualmente vive em Portugal, destaca-se como poeta. Publicou cerca de 30 livros, e já organizou diversas antologias, entre elas *35 poemas para 35 anos de independência*. Destaca-se de Zetho Gonçalves a narrativa *A vassoura do ar encantado*, publicada em 2012, apresentando ilustrações riquíssimas para contar em meio a uma narração permeada de magia, lendas e mitos um pouco mais sobre a cultura do norte angolano: “Era uma vez uma pequena aldeia do Norte de Angola, toda rodeada de nevoeiro e cafezais, de grandes árvores sempre verdes, e de muitos rios” (GONÇALVES, 2012, s/p). As figuras abaixo confirmam a riqueza das cores e a beleza das ilustrações de Andrea Ebert:

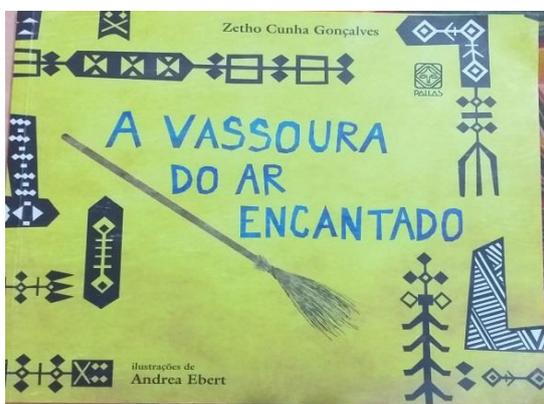


Figura: Capa *A vassoura...* (GONÇALVES, 2012)

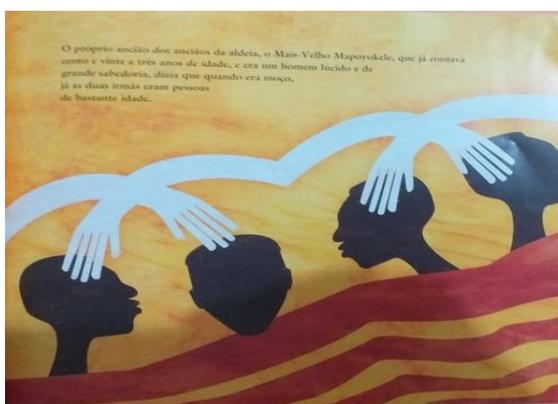


Figura: Compartilhar histórias (GONÇALVES, 2012, s/p)

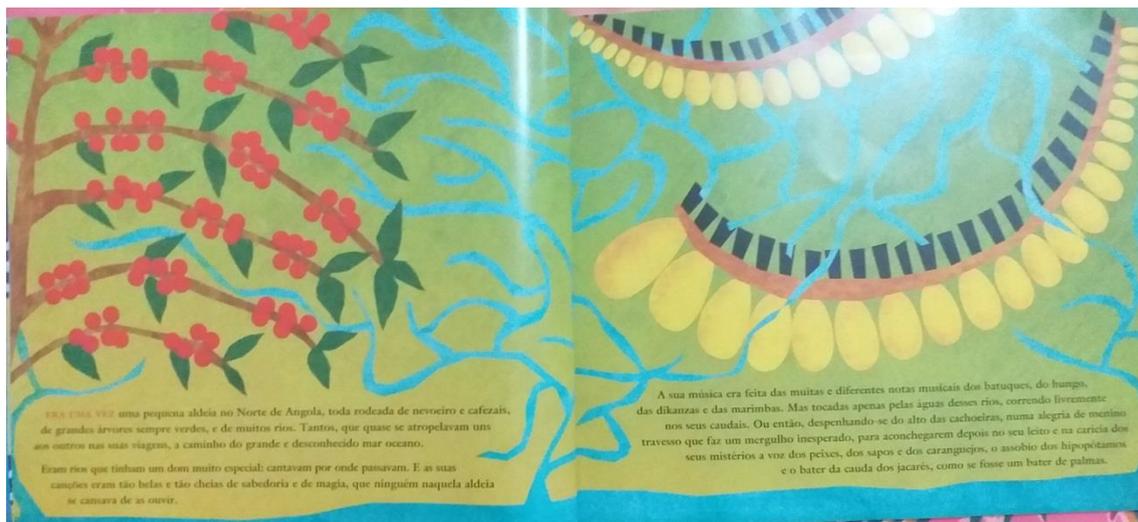


Figura: Era uma vez... (GONÇALVES, 2012, s/p)



Figura: Duas velhas senhoras... (GONÇALVES, 2012, s/p)

É possível verificar o cuidado e a qualidade das ilustrações, mediante a riqueza de cores e o diálogo com uma linguagem atraente a respeito de duas senhoras: “Uma era a bruxa da Vassoura do Vento. A outra, a bruxa da Vassoura das Nuvens” (GONÇALVES, 2012, s/p), que mantinham a aldeia onde viviam com muita prosperidade, causando inveja nas aldeias vizinhas. A narrativa valoriza a contação de histórias e o que desperta a atenção é pelo fato do narrador atribuir aos rios que tudo sabe, afinal, as pessoas necessitam para “beber” água, muitos “nadaram e se banharam nas suas águas, (...), mandaram recados e cumprimentos, a esta ou àquela pessoa da aldeia, (...) navegaram para fazer comércio e transportar pessoas, entre uma aldeia e outra”, a função de transmitir adiante as histórias que conhecia, observa-se a utilização do valor simbólico dos rios e os diferentes sentidos que as águas elevam/enriquecem a

narrativa. Dessa forma, “eram rios que tinham um dom muito especial: cantavam por onde passavam. (...) A sua música era feita das muitas e diferentes notas musicais dos batuques, do hungo, das dikanzas e das marimbas” (GONÇALVES, 2012, s/p), revelando um ritmo marcado pela música e instrumentos musicais angolanos. “Muitas vezes, as canções desses rios contavam estórias e segredos das terras por onde passavam” (GONÇALVES, 2012, s/p), revelando desde “o princípio do mundo” até “a quem os quisesse e soubesse ouvir, os rios falavam agora das pessoas e dos animais” (GONÇALVES, 2012, s/p). A narrativa reforça a importância dos ensinamentos dos mais velhos a partir do personagem “o ancião dos anciãos, o Mais-Velho Mapoyokele, que contava cento e vinte três anos de idade”, o convívio na comunidade/aldeia, além de explorar a magia e o mistério das estórias angolanas.

Destaca-se também outro livro que apresenta alguns versos ao longo da narrativa, *As sete vidas de um Gato* de Dario de Melo. O livro foi publicado primeiramente em 1998 e conquistou Prémio PALOP de Língua Portuguesa de Literatura Infantil, posteriormente foi editado em 2015 na coleção dos 11 Clássicos Infantis, pela GRECIMA com ilustração de António Campelo. Discutir sobre a ausência de poesias para crianças e jovens em Angola torna-se uma complexa abordagem teórica, mediante nosso foco ser as narrativas. Contudo, no decorrer desta pesquisa percebeu-se tratar de uma área ainda pouco explorada pelos pesquisadores das literaturas africanas de língua portuguesa, tornando-se assim um profícuo campo para se pesquisar e entender as vozes poéticas da literatura para crianças e jovens em Angola, ou mesmo, as ausências dessas vozes.

Em 2007, O Ministério de Cultura por meio do INIC (Instituto Nacional das Indústrias Culturais), anteriormente INALD, retoma após dez anos interrompido o projeto, a celebração do Jardim do Livro Infantil. Seguindo a mesma concepção de antes, o evento além de promover literatura para crianças, também ampliou sua atenção aos pais e educadores com atividades culturais. Segundo Carballo Coello, “para além de venda de livros”, havia entusiasmada interação entre os escritores e o público leitor, além de “seminários de leitura pública, concertos ou visitas culturais guiadas”. O Jardim do Livro Infantil tinha como objetivo principal “divulgar e fazer promoção dos autores e da literatura infanto-juvenil para incentivar o surgimento de literatura para crianças no país” (COELLO, 2018, p. 21).

Dentre os escritores que vem apresentando obras literárias para crianças e jovens, tem-se Arnaldo Santos. Ressalta-se que Arnaldo Santos foi estudando nossa

dissertação de mestrado com o conto “A menina Vitória” presente no livro *Kinaxixe e outras prosas* (1981). Conforme se encontra na página da ANGOP, no dia 18 dezembro de 2003, lançou na União dos Escritores Angolanos, a obra *Estórias de Kuxixima* que faz parte da Coleção Sol Nascente, do Instituto Nacional do Livro e do Disco (INALD), ilustrado por Imagem VIP. O livro, que teve tiragem inicial de 1000 exemplares, possui quatro contos: “Loanda e o Kinaxixe”, “A libertação dos Homens-Jinzéu”, “A gaiola de bordão” e “O xéxe e Tesoura de quianda”. A obra de Arnaldo Santos “conta, nas suas 44 páginas, aspectos sobre a cidade de Luanda, sua fundação, questão da escravatura e os espíritos da terra, numa linguagem bastante acessível para crianças” (ANGOP, 2013, *on-line*).

Outra escritora angolana de destaque na literatura para crianças e jovens em Angola é Yola Castro, contudo não foi possível adquirir obras da escritora no Brasil. Conheceu-se a escrita da autora por meio da obra já citada *Boneca de pano* e do livro *Contos inéditos de autores angolanos* publicado em 2009, disponibilizado gratuitamente na internet numa iniciativa patrocinada pelo Banco Espírito Santo Angola. A obra conta com dez escritores angolanos, com os seguintes títulos: “O Dr. E. pintava-se de preto” de Arnaldo Santos; “Negócios (do tradicional ao moderno)” de Chó do Guri; “A profetisa da verdade” de Ismael Mateus; “Jandiriana (vida e morte no carnaval)” de Jacques dos Santos; “A gravata amarela” de João Tala; “Surpresa frustrada” de Maria Celestina Fernandes; “A mulata, o mosquito e Chet Baker ao piano” de Ondjaki; “A inocente” de Sónia Gomes; “Elavoko” de Sousa Jamba; e por último o conto “Família real” da escritora aqui destacada Yola Castro. As ilustrações dos contos são de Ricardo de Paula, seguem nas figuras abaixo a capa do livro, a forma como cada escritor e escritora foram apresentados no início de cada conto e o trabalho do ilustrador.

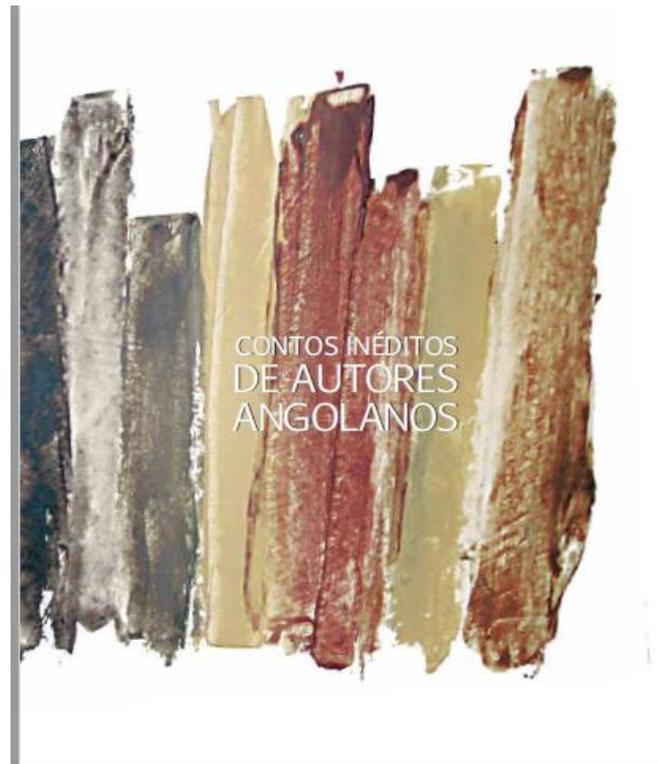


Figura: Capa *Contos inéditos* (AA. VV., 2009).



Figura: Yola Castro (AA. VV., 2009, p. 159).



Figura: Família Real (AA.VV, 2009, pp.160-161).

A ilustração de “Família Real” segue a técnica de aquarela, com cores suaves, traços não tão definidos, mas que carregam uma dramaticidade inferida pela feição da boneca de pano que figura o centro da ilustração. O conto revela a história da pequena Tchissola, cujo pai some “durante um forte ataque no qual as tropas inimigas, para além de espancarem os habitantes e saquearem quase todos os seus bens, o pai da pequena foi obrigado a acompanhá-los e nunca mais ninguém soube dele” (AA.VV, 2009, p. 160). A mãe fica sozinha com a filha na aldeia, vivendo com dificuldades: “Tchissola, embora franzina, já tinha a idade de frequentar a escola. Mas os meninos da aldeia não estudavam, porque as bombas da guerra destruíram escolas e tudo o que encontraram pelo caminho” (AA.VV, 2009, p. 162). Além das dificuldades de estudar, também faltava o poder económico: “Eu sei filha... Só não tens, porque não te posso comprar. As poucas coisas que ainda aparecem aqui à venda são muito caras. Esta maldita guerra, nem sonhar nos dá direito, eu gostaria de te dar tudo o que mereces”, respondeu a mãe num tom muito triste” (AA VV, 2009, p. 162). Dessa forma, a narrativa segue num tom de desabafo a respeito das consequências da guerra, ao mesmo tempo que se encerra num discurso pautado pela esperança, uma vez que possui um final feliz para Tchissola, cujo sonho era ter uma boneca, além de poder ter sua família completa novamente, com a volta de seu pai.

Dentre as obras publicadas pela escritora Yola Castro, destaca-se também *O goloço*, publicado em 2010, que integra a Coleção Alegria e Festa, com uma tiragem por

volta dos quatro mil exemplares, financiados pela Fundação LR Arte e Cultura e o Instituto Nacional da Criança (INAC). Na página da Angop de 12 de junho de 2010, a escritora, jornalista e professora disse que a obra, editada pela Rodelivros, é dedicada às crianças e narra, segundo a autora, a história de Juca, um menino que sonhava ser um grande craque de futebol. “A paixão de Juca constituía, às vezes, um obstáculo para as raparigas do bairro que ficavam privadas de brincar no único espaço reservado para o efeito, tudo porque o craque e os amigos ocupavam desde as primeiras horas o campo”, realça Yola de Castro (ANGOP, 2010, *on-line*). A história desperta o imaginário da criança ao fazê-la mergulhar nas brincadeiras típicas da infância, assim a escritora pontua que no livro há “jogos como a cimalha, o trinha e cinco vitória, barra de lenço e o futebol de rua”, além de apresentar também conflitos relacionados a disputa de espaço vivenciadas pelas personagens da narrativa.

Aponta-se também a escrita de dois importantes escritores angolanos, “as figuras representativas da literatura infantil angolana em Portugal e no Brasil são Ondjaki e José Eduardo Agualusa”, conforme Coello (2018, p. 44). Ressalta-se que além do escritor Arnaldo Santos, Ondjaki e Agualusa também formam objetos de estudos na nossa dissertação, com os contos, respectivamente, “O bigode do professor de geografia” no livro *Os da minha rua* (2007) e “Passei por um sonho” presente na obra *Manual prático de levitação* (2005). Os contos apresentaram-se com uma linguagem simples, muito próxima dos jovens leitores que receberam os textos para ler, uma turma do nono ano, ademais por abordar nas narrativas o espaço de uma escola, lugar de possibilidades e questionamentos desses jovens leitores. Ondjaki²⁵, “que significa ‘guerreiro’ em umbundo, uma das línguas angolanas” (VERAS, 2011, p.09 *apud* SCHMIDT, 2013, p. 61) possui vasta produção literária, com mais de 25 livros publicados e traduzidos em diversos países, especialmente na França, Inglaterra, Alemanha, Itália, Espanha e China. Schmidt (2013, p. 145) afirma que em relação aos livros de Ondjaki é importante nos atentarmos “às intertextualidades que o autor faz com a cultura brasileira e sua representatividade na publicação, sendo um dos escritores angolanos mais publicados no país na atualidade”. Já Ramos salienta que “a obra literária de Ondjaki corresponde já a um momento especial da evolução da literatura

²⁵ Ondjaki, Ndalú de Almeida, nasceu em Luanda em 1977. Prosador, poeta, faz haicais, escreve para crianças, desenha, fotografa, além de ter trabalhos no cinema, teatro e artes plásticas. Licenciou-se em Sociologia pela ISCTE, 2002, em Lisboa. É membro da União dos Escritores Angolanos. Entre seus livros estão: *Bom Dia Camaradas*, de 2001; *O Assobiador*, de 2002; *Há Prendisajens com o Xão*, de 2002; *Ynari: A Menina das Cinco Tranças*, de 2004; *Materiais para confecção de um espanador de tristezas*, de 2009 (SCHMIDT, 2013).

angolana, no qual são visíveis os ecos da realidade pós-independência, as consequências da guerra civil e o contexto de pós-conflito e de reconstrução” (RAMOS, 2017, p. 156).

O escritor José Eduardo Agualusa²⁶ publicou cerca de treze romances, diversas coletâneas de contos e de poesia. Também possui livros traduzidos em mais de 30 idiomas. Entre as obras dirigidas às crianças e jovens destacam-se *Estranhões e bizarros; estórias para adormecer anjos* (2000), que venceu o Grande Prémio de Literatura para Crianças e Jovens da Fundação Calouste Gulbenkian, *A Girafa que Comia Estrelas* (2005) e *O filho do vento* (2006). Segundo Debus (2013, p.1136, grifos nossos):

No Brasil, Agualusa viveu nas cidades de Recife (1998) e Rio de Janeiro (1999; 2000), e os laços se estreitaram ainda mais com essa terra quando, em 2006, juntamente com Conceição Lopes e Fatima Otero, fundou a editora brasileira Língua Geral, com objetivo de publicar autores de língua portuguesa, exclusivamente. No Brasil, tem, até o momento, 8 títulos publicados: *Nação Crioula*, *O Ano em que Zumbi tomou o Rio*, *O Vendedor de Passados*, *As Mulheres de meu Pai*, *Estação das Chuvas*, *Barroco Tropical*, *O Filho do Vento*, e *Nweti e o Mar: exercícios para sonhar sereias* (...).

Percebe-se nas obras de Agualusa, assim como em muitos outros escritores atuais de Angola, “esse voltar-se para trás, com base em documentos, constitui igualmente um dos instrumentos utilizados por José Eduardo Agualusa que não partilhou da experiência de acompanhar de perto o nascimento do país” (CHAVES, 2000, p. 255). Segundo Rita Chaves, Agualusa escreveu um romance “belíssimo”, *A conjura*, “misturando a imaginação às informações que resultam de consultas a documentos, utilizando-se de uma linguagem arguta e elegante, o romance é ilustrativo dessa vertente de recontar a História abrindo espaço a vozes até então abafadas” (CHAVES, 2000, p. 255). Para Neves (2011, p.03) a obra de Agualusa “configura-se como registro ficcional resultante de uma atenta observação dos espaços por onde transita o jornalista-escritor. Ambientando suas estórias dentro e fora de Angola, o autor persegue a tensão entre passado e presente, transitando com desenvoltura entre fato e ficção”. Ao analisar os livros *O Filho do Vento* de Agualusa, *O Leão e o Coelho Saltitão* de Ondjaki e *Debaixo do Arco-Íris não passa Ninguém* de Zetho Gonçalves, Eliane Debus (2013, p. 1142) afirma que “a fonte da tradição oral está presente na

²⁶ José Eduardo Agualusa Alves da Cunha, nasceu no Huambo, Angola, em 1960. Estudou agronomia e silvicultura e foi jornalista. Atuando como jornalista, colabora para vários jornais, entre eles Público. Um dos seus romances, *O Vendedor de Passados*, ganhou o Independent Foreign Fiction Prize, em 2007. *Teoria Geral do Esquecimento* foi finalista do Man Booker International, em 2016, e vencedor do International Dublin Literary Award, em 2017. Fonte: <https://www.agualusa.pt/cat.php?catid=28>

produção dos três escritores: na explicação sobre o vento, as estrelas, a lua, de Agualusa; na construção da paz pela morte das palavras ruins, da menina de cinco tranças, de Ondjaki; e nos trava-línguas e canções de Zetho da Cunha Gonçalves”. Ramos corrobora afirmando que “autores como José Eduardo Agualusa e Zetho Cunha Gonçalves (...) vieram enriquecer e diversificar o panorama literário infantojuvenil angolano com propostas originais que, sem deixar de lado as raízes orais e tradicionais, procedem à sua reinvenção num contexto globalizado, assumidamente contemporâneo” (RAMOS, 2017, p. 155).

Um ponto importante para a literatura angolana foi a formação do Gabinete de Revitalização e Execução da Comunicação Institucional e Marketing da Administração (GRECIMA) no ano de 2012, contudo extinta em 2017. Sabe-se que essa instituição desenvolveu o projeto Ler Angola dentro da campanha “Amo Angola”, responsável pela publicação da coletânea 11 Clássicos Infantis, em 2015, dedicados as crianças angolanas.

No que diz respeito à literatura para infância e juventude em Angola, o escritor Jorge Marques Bela, conhecido como John Bella, membro da União dos Escritores Angolanos e escritor de títulos para as crianças, afirmou em entrevista para o *Jornal Angop*, publicada no dia 24 de março de 2014, que está insatisfeito com o número de publicações literárias infantis em Angola. Segundo o autor, o setor literário carece de motivação e de apoio para que escritores possam se dedicar à escrita de textos literários para o público jovem. Em suas palavras, “há poucos escritores que escrevem para crianças e jovens, aproximadamente uma dezena de escritores angolanos que têm contribuído para o desenvolvimento do género infantil num país cuja população ronda os vinte e seis milhões de habitantes”. O autor ainda pontua que “Quanto mais (in)formações tivermos, mais conhecimentos vamos possuir. Em termos literários não basta o conhecimento académico. A biblioteca, nos casos mais amplos, tem sido a maior formadora da arte literária” (ANGOP, 2014, *on-line*).

Nesse mesmo sentido, José Fanha, em uma entrevista no dia 29 de janeiro de 2015 ao jornal *PÚBLICO*, de Portugal, defende que é preciso “trabalhar no sentido de fazer entender que a literatura seja ela qual for é um meio indispensável para que cada um se relacione melhor com o outro e consigo próprio, e, no caso das crianças ou dos jovens, que cresçam como pessoas, como cidadãos e como seres humanos mais inteiros e mais felizes”. Interessante pensar a fala do escritor em apontar a importância da literatura para a vida das pessoas, seguindo o papel social que a arte escrita desempenha

na sociedade. Ainda segundo ele, “é necessário insistir na dignificação da literatura infanto-juvenil enquanto literatura maior. É preciso pensar nas formas de ultrapassar a pequena dimensão do mercado português e na dificuldade na profissionalização dos escritores”. Numa entrevista realizada por Aguiinaldo Cristóvão em janeiro de 2010, a escritora Cremilda de Lima também aponta as dificuldades de se publicar em Angola:

P: Acredito que os autores de literatura infantil seriam os primeiros a ser financeiramente autossuficientes, por os seus livros serem de grande valia no crescimento das crianças. Que passos faltam para chegarmos a este nível?

R: Realmente há pouca gente a escrever para crianças. Talvez também porque não há incentivos para isso. As edições acabam e precisa-se constantemente de mais reedições que não se fazem. Para que a literatura infantil volte a ter o lugar que teve nos anos 80, temos que investir muito mais. Mas, as livrarias, deviam ter livros a preços módicos para as crianças os poderem comprar. Eu acho que tem que se fazer muito mais pela literatura infantil. Para os autores de literatura infantil, poderem ser algum dia auto-suficientes há a necessidade de se rever com profundidade todos os aspectos que se prendem com a publicação de um livro desde a edição, à divulgação e distribuição pelas livrarias e bibliotecas de todo o País.

A escritora relembra os momentos de glória que a literatura para infância teve nos anos de 1980, contudo frisa que não basta a intenção do escritor em criar os textos é preciso olhar para além da escrita, ou seja, a edição, publicação e venda desses livros. É possível perceber nos discursos apresentados pelos escritores aqui citados que há uma preocupação em criar oportunidades para que os leitores, crianças e jovens, possam acessar a leitura literária. Dessa forma, entende-se a importância da literatura e a necessidade de promover o contato de crianças e jovens com o mundo da leitura e da ficção, conforme aponta Antonio Candido (1995) em “O direito à literatura”. Contudo, o cenário literário estabelecido atualmente em Angola, no que se refere à literatura para a infância e a juventude, ainda caminha com muita dificuldade conforme apresentam os escritores citados. Porém, trataremos melhor sobre tais problemáticas no próximo capítulo quando abordaremos o sistema literário angolano. Entende-se que é necessário, além de discutir o autor, a obra e o leitor, tratar sobre a educação angolana, o mercado editorial e os problemas de desigualdade econômica e social que enfrenta o povo angolano quando se pensa no contato e no acesso às obras literárias pelos jovens leitores.

3- O SISTEMA LITERÁRIO ANGOLANO E A ESTÉTICA PARA A INFÂNCIA E A JUVENTUDE

3.1- O sistema literário da literatura para crianças e jovens em Angola

Tratar a respeito do sistema literário angolano direcionando para a literatura voltada a crianças e jovens, implica levantar algumas questões que ultrapassam discutir somente os conceitos de obra, autor e leitor. Portanto, para compreendermos o sistema literário é necessário abordar, mesmo que brevemente, o sistema educativo, com o objetivo de entender como o nosso leitor tem acesso aos livros, quando e em que condições leem as obras. Também discutiremos de forma breve o mercado editorial, focando nas publicações, tiragens e nos preços do livro em Angola. Destaca-se que alguns desses assuntos foram in-diretamente tratados em capítulos anteriores, contudo torna-se importante refletir certos aspectos para entender o sistema literário, visto que leitor, autor e obra não estão isolados, contudo comunicam entre si e com as relações sociais que os circulam. “A literatura é pois um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. A obra não é produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo” (CANDIDO, 2006, p. 84).

Raquel Cristina Souza e Souza (2015) aponta em sua tese, intitulada “A ficção juvenil brasileira em busca de identidade: a formação do campo e do leitor”, respaldada pelos pressupostos teóricos de Candido (2006) com sistema literário e subsistema; Lajolo e Zilberman (1991), com os avanços na legitimação e na crítica literária da literatura para infância e juventude; Zohar Shavit (1986) com a teoria dos polissistemas desenvolvida por Itamar Even-Zohar; e Pierre Bourdieu (1996, 2009) com a teoria sobre campo literário, a formação de um (sub)sistema literário juvenil autônomo e consistente, levando em consideração elementos extraliterários, como o mercado editorial, a escola, a família, a realidade social, econômica, entre outros, para fortalecer sua tese a respeito das transformações da literatura na sociedade. Segundo os estudos da pesquisadora, “a literatura infantil (e a juvenil) é parte da vida cultural da sociedade, independentemente do valor estético a ela atribuído, e como tal deve ser estudada: como um subsistema partícipe do polissistema que é a cultura” (SOUZA, 2015, p. 30). Nesse sentido, o sistema literário é entendido “como qualquer outro sistema que compõe o todo da

cultura; não é um sistema estático, mas dinâmico e múltiplo”. E dessa maneira, “os subsistemas que o colocam em movimento agem de maneira interdependente, apresentando pontos de intersecção e sobreposição”, funcionando de modo “estruturado e coeso” (SOUZA, 2015, p. 30).

Em *Literatura: a formação do leitor*, as professoras Maria da Glória Bordini e Vera Teixeira de Aguiar (1993, p. 14) apontam que

A literatura, como uma das formas de comunicação, (que) participa, assim, do âmbito maior da cultura, ou seja, da produção significativa, relacionando-se com outros objetos culturais. Entretanto, possui características que a diferenciam desses. A mais evidente é o uso não utilitário da linguagem. No circuito de comunicação, o texto literário não se refere diretamente ao contexto, não precisa apontar para o objeto real de que ele é signo, possuindo, portanto, uma autonomia de significação. Por exemplo, uma história infantil ou um romance criam suas próprias regras comunicativas, estabelecendo um pacto entre o autor e leitor, em que a presença do contexto é dispensável. Ao ler o texto, o leitor entra nesse jogo, pondo de lado a sua realidade momentânea, e passa a viver, imaginativamente, todas as vicissitudes das personagens da ficção.

Tecendo uma relação dialética entre autor, obra e leitor, nota-se que o leitor vai re-construindo os vazios contidos na obra por meio de suas experiências de vida. Quando o leitor adentra nesse jogo provocado pelo narrador, a leitura o faz viajar, construir imagens, imaginar, vivenciar diferentes sentimentos, fabular. Em *Que é a literatura?* Sartre (2004, p. 35) nos diz que “o objeto literário é um estranho pião, que só existe em movimento. Para fazê-lo surgir é necessário um ato concreto que se chama leitura, e ele só dura enquanto essa leitura durar”. A leitura literária pode transportar para outros tempos e espaços, oportunizando ao leitor vivenciar as mais diversas situações humanas e o faz se perceber agente participativo da obra que lê.

O conceito de sistema literário abordado nesta pesquisa vale-se das contribuições de Antonio Candido em *Iniciação à literatura brasileira* (1999), *Formação da Literatura Brasileira – Momentos Decisivos* (2000) e *Literatura e sociedade* (2006). O autor afirma que o sistema é “a articulação dos elementos que constituem a atividade literária regular”, estabelecendo relações entre “autores” que formam “um conjunto virtual, e veículos que permitem o seu relacionamento, definindo uma “vida literária”. E que estes necessitam que suas obras circulem e atuem, assim tem-se “públicos, restritos ou amplos”, podendo ser “capazes de ler ou ouvir as obras”. E por último, a “tradição, que é o reconhecimento de obras e autores precedentes, funcionando como exemplo ou justificativa daquilo que se quer fazer, mesmo que seja para rejeitar” (CANDIDO, 1999, pp. 14-15, grifos do autor). O crítico cita o estudioso

Thomas Pollock (1942) que apresenta a relação de ambivalência, ou melhor, de importância que se equivalem, ao tratar sobre os três elementos que formam o sistema literário, a citação é longa mas indispensável para compreendermos a força que rege a tríade autor/obra/leitor:

Tornou possível a um ser humano criar num dado tempo e lugar uma série de sinais, a que pode reagir outro ser humano, noutra tempo e lugar. Resulta que o escritor vê apenas ele próprio e as palavras, mas não vê o leitor; que o leitor vê as palavras e ele próprio, mas não vê o escritor; e um terceiro pode ver apenas a escrita, como parte de um objeto físico, sem ter consciência do leitor nem do escritor. Isso pode fazer com que o escritor suponha, irrefletidamente, que as únicas partes do processo sejam a primeira e a segunda; e o leitor suponha que o processo consiste na segunda e terceira; e um crítico irrefletido, que a segunda parte é tudo. (...) Mas (a) verdade básica é que o ato completo da linguagem depende da interação das três partes, cada uma das quais, afinal, só é inteligível (...) no contexto normal do conjunto (POLLOCK, 1942 *apud* CANDIDO, 2006, p. 48).

Percebe-se na citação que não há um movimento/elemento melhor que outro, ocorre que ao se produzir uma obra, há a necessidade de esta ser lida. Para que cada parte seja completa e tenha sentido existir é preciso também haver uma comunicação entre elas, cada uma depende da outra, num ritmo autor-público-obra, autor-obra-público e obra-autor-público, conforme Candido (2006, p. 48). Cabe destacar que esta tese, assim como ocorre em outras pesquisas, não conseguiu abordar a totalidade da literatura angolana, uma vez que esta possui uma multiplicidade de contextos diferentes, ou seja, há uma diversidade de escritores, obras e leitores espalhados num país de muitas culturas, assim não se consegue abarcar a totalidade, e sim apenas alguns aspectos e/ou perspectivas. Desse modo, o que se apresenta aqui é uma perspectiva teórica, analítica e interpretativa para entender a escrita, os leitores e autores inseridos na literatura angolana para a infância e juventude de regiões mais populosas ou mais destacadas nos cenários literários, político, social e econômico de Angola.

A respeito do sistema literário angolano, verificam-se nas pesquisas existentes nesta área algumas divergências entre os estudiosos, pois alguns afirmam que ainda não está totalmente amadurecido o sistema literário, em processo de consolidação, conforme a pesquisadora Ana Mafalda Leite (2003) em “Literaturas africanas e pós-colonialismo” presente no livro *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Entretanto, há outros que afirmam que há um sistema consolidado em Angola, como aponta a pesquisadora Nazareth Fonseca (2010, *on-line*) em entrevista a UEA, “Angola tem uma Instituição literária bem consolidada, com muitas obras publicadas no país e fora do país. O fato de ter um projeto editorial bem forte contribui muito para que a literatura de

Angola seja mais conhecida fora de Angola”. Em consonância, Rita Chaves (2012, *online*) em entrevista afirma que “a literatura angolana, já superou o processo de consolidação do seu projecto”. Ainda segundo Chaves (2012) nota-se esse amadurecimento tanto na poesia quanto nas narrativas, “nós já podemos falar de um projecto amadurecido, (...), já há escritores que trabalham temas bastante diversificados e com linguagens também muito diversificadas, com diferenças entre si”. Porém, estamos discutindo a respeito de uma literatura sem público leitor definido por faixa etária, cabe nos refletir sobre o sistema literário da literatura especificamente voltada para crianças e jovens. Por conseguinte, pode-se dizer que há em Angola um sistema literário consolidado quando se pensa a respeito dos autores angolanos, das obras publicadas no país, dos jovens leitores angolanos?

Antes de enveredarmos nas reflexões acima colocadas, existe algo inquietante e que não é possível deixar de mencionar nesta pesquisa. É o fato de que ao se pensar se há ou não um sistema literário angolano consolidado, parte-se do princípio da qualidade estética das obras mediante padrões e critérios estabelecidos, que se justificam por confirmar ou não a qualidade estética do texto literário. Ressalta-se que nesta tese parte-se da premissa de que há qualidade estética nos textos literários publicados em Angola, especificamente da literatura dita “geral”, respaldados pelas inúmeras pesquisas realizadas até o presente momento e diante dos conceituados escritores que publicam no país. Dessa forma, quanto à qualidade dos textos literários produzidos por escritores como Luandino Vieira, Pepetela, Arnaldo Santos, Dario de Melo, entre outros, não há o que se questionar a respeito da qualidade dos textos desses escritores. Contudo, ao analisar sob esse ponto de vista, estamos nós a estabelecer ou criar “cânones” angolanos dentro das produções literárias africanas de língua portuguesa? Levando em consideração o ensaio de Laura Cavalcante Padilha cujo título é “A diferença interroga o cânone”, presente no livro *Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras* (2002), “interrogar o cânone, para conhecer os elementos de sua sustentação, é um dos primeiros passos no sentido de reafirmar-se a força da diferença, colocando-se em xeque os mecanismos de poder a ele subjacentes” (PADILHA, 2002, p. 163). A pesquisadora questiona neste ensaio “onde estão as mulheres, onde estão os negros? Será este ‘cânone’ reproduzidor do tal outro ocidental masculino, branco, revestido de vestes e vozes africanas? Por que razão se insiste em apontar um centro que apaga as diferenças?”. Nesse sentido, Margarida Calafate Ribeiro em “Um desafio a partir do sul: reescrever as histórias da literatura?” (2008, p. 118) também segue

refletindo sobre as vozes apagadas ora por relações de poder ora por ser exclusivamente orais e se perderam no tempo, ou mesmo por não terem sido publicadas em grandes editoras. Desse modo, analisar as literaturas produzidas implica afirmar, entre outros elementos, um padrão, um conjunto de elementos resultantes de pesquisas, análises e avaliações que observam desde o surgimento dessa produção literária, o seu amadurecimento até a sua consolidação efetiva enquanto sistema literário.

Mediante isso, como afirmar esse movimento de consolidação literária num sistema econômico, social e político em que os bens culturais não circulam como deveriam? Como nós podemos conceituar como sistema literário ou estabelecer “cânones” com tão poucas obras divulgadas em outros países, inclusive no Brasil, podendo haver escritores excelentes ou não, porém há pouco conhecimento a respeito de suas escritas, devido muitas vezes não terem sido publicados em Portugal, por exemplo. Inquieta-nos pensar, se esta é a melhor forma de se avaliar a escrita literária de um país tão múltiplo e imerso em suas particularidades e tão diferente de outras culturas. Não cabe oferecermos respostas sobre um assunto tão complexo e que requer mais aprofundamento teórico e analítico, contudo o que se pode é lançar questões para provocar reflexões e incitar novas pesquisas.

Nesse sentido, refletindo sobre a estética das obras literárias competem aqui as palavras de Antonio Candido (2000, p.10) em *Formação da literatura brasileira* quando comparou a literatura brasileira às grandes literaturas, dizendo que esta é “pobre e fraca. Mas é ela, não há outra, que nos exprime. Se não for amada, não revelará a sua mensagem; e se não a amarmos, ninguém o fará por nós. Se não lermos as obras que a compõem, ninguém as tomará do esquecimento, descaso ou incompreensão”. É nesse ponto que queremos chegar quando pensamos a literatura criada para crianças e jovens em Angola, com qualidade estética ou não (Para quem? Em que condições? Qual posição política, social e ideológica ocupa quem avalia as obras?) é esta produção literária que exprime as identidades, os sentimentos, as observações e as percepções de mundo do angolano, conseqüentemente, tudo isso constitui a essência de cada ser angolano, definindo-o, fazendo-o ser quem é. Em consonância Hamilton (1981, p. 168) reafirma a importância da literatura para a nação angolana ao destacar o papel que a UEA desempenhou no país com seu surgimento “apenas um mês após a independência e num clima civil e militar ainda instável, é testemunho vivo do papel que o escritor e a literatura desempenhariam na nova sociedade em formação”.

A discussão colocada aqui não tem pretensão de dar uma resposta pronta e acabada sobre tantas inquietações, apenas levantamos alguns pontos que circundam nossa pesquisa. Outro ponto que se observa é que para existir o que se tem atualmente de sistema literário angolano, não se pode negar a interação portuguesa com as culturas angolanas, ou seja, é preciso compreender que para o bem ou para o mal, a identidade construída e formada, como se conhece hoje, do angolano foi um resultado obtido a partir do contato sofrido por eles com outras culturas e situações causadas pelo processo da colonização portuguesa. Não se quer aqui reafirmar ou valorizar um sistema opressor, contudo a formação literária angolana está intrinsecamente ligada aos eventos que foram se delineando ao longo do tempo, e isso inclui também o doloroso processo de colonização. O que se quer levantar nessa afirmação é que sem a colonização portuguesa com todos os eventos que ocorreram a partir dela, ou seja, as lutas, os enfrentamentos, as construções sociais, políticas e ideológicas, entre outras, a formação literária angolana seria outra. Conforme Candido (2000, p. 19) “o que somos é feito do que fomos, de modo que convém aceitar com serenidade o peso negativo das etapas vencidas”, quando comentou sobre as edições passadas da sua obra *Formação da literatura brasileira*. Nesse sentido, o que temos atualmente de literatura para infância e juventude se deve a todos os eventos históricos ocorridos em Angola, contudo, é indiscutível a perda, podendo-se dizer irreparável, que a colonização acometeu a toda riqueza imaterial dos países que sofreram essa forma de opressão. “A terrível interferência dos europeus” colocou os angolanos num ponto central carregado de dilemas, a mais difícil seria a condenação a uma “espécie de esquizofrenia cultural que os obrigava (...) a lidar com um instrumental teórico forjado fora de seu mundo, (...) resolver os impasses entre a tradição – por tanto tempo massacrada mas nunca abolida – e uma modernidade que precisava ser disseminada” (CHAVES; SECCO; MACÊDO, 2006, p. 46).

A respeito do sistema literário ao analisar a literatura brasileira Candido (1999, p. 29) afirma que a partir da metade o século XVIII podia-se falar de uma literatura como “fato cultural configurado” no Brasil, pelo fato de existir a “consciência de grupo por parte dos intelectuais, o reconhecimento (...) de um passado literário local, o começo de maior receptividade por parte de públicos, embora débeis e pouco numerosos”. Apresentando toda a trajetória, contextos históricos e o processo literário que ocorreu no Brasil para a consolidação do sistema literário nacional, a partir das manifestações literárias, do Barroco, do Arcadismo, entre outros, Candido (1999) chegou ao

amadurecimento pleno da escrita brasileira. De início o crítico afirma que a “Independência desenvolveu-se cada vez mais a consciência de que a literatura brasileira era ou devia ser diferente da portuguesa, pois o critério da nacionalidade ganhou no mundo contemporâneo uma importância que superou as considerações estéticas” (CANDIDO, 1999, p.36). Outro momento importante ocorreu entre o Arcadismo e o Romantismo, havendo “uma ruptura estética evidente”, contudo relacionada a uma “continuidade histórica, pois ambos são momentos solidários na formação do sistema literário e no desejo de ver uma produção regular funcionando na pátria” (CANDIDO, 1999, p.37).

Compondo o sistema literário, o crítico tece a importância do leitor ao afirmar que se formou no Brasil um público relativamente denso, uma tradição dos “estudos literários, associações e movimentos (...) casas editoras em boa atividade”, além do amadurecimento de uma consciência crítica correlacionando “a produção literária com a sociedade segundo padrões mais universais”. Posteriormente, surgiu “o naturalismo em estética e em crítica, substituindo as concepções românticas”, substituindo o “método qualitativo” baseado nas impressões e no gosto para o “método quantitativo” (CANDIDO, 1999, p. 49). Candido afirma que esse período pode ser considerado o marco da configuração e do amadurecimento do sistema literário brasileiro, ou melhor, ocorreu “uma literatura que não consta mais de produções isoladas, mesmo devidas a autores eminentes,” passou-se a produzir regularmente. Para afirmar o amadurecimento do sistema literário, o crítico destaca “um conjunto numeroso de escritores, exprimindo-se através de veículos que asseguram a difusão dos escritos e reconhecendo que, a despeito das influências estrangeiras normais, já podem ter como ponto de referência uma tradição local” (CANDIDO, 1999, p. 52). De acordo com o crítico, o que configurou o amadurecimento do sistema literário brasileiro foram as obras de Machado de Assis (1839-1908), com toda sua genialidade ao deixar o leitor imerso nas ambiguidades de seus textos e também pela sua “capacidade de fundir frieza e paixão, serenidade e revolta, elegância e violência, a sua escrita é um prodígio de elaboração” (CANDIDO, 1999, p. 54). Essa reflexão se faz importante para compreendermos o sistema literário angolano, analisando como se configura e como se encontra a literatura dirigida a crianças e jovens no contexto do país.

Nesse sentido, Candido (2006, pp. 32-3) aponta em sua teoria que há uma dependência, do ponto de vista sociológico, entre a tríade indissolivelmente ligada: autor, obra e público. Essa tríade constitui elementos fundamentais para a comunicação

artística, para o crítico “a atividade do artista estimula a diferenciação de grupos; a criação de obras modifica os recursos de comunicação expressiva; as obras delimitam e organizam o público”. É possível compreender sob essa perspectiva a “relação inextricável” de que fala o crítico a respeito deste “movimento dialético que engloba a arte e a sociedade num vasto sistema solidário de influências recíprocas” (CANDIDO, 2006, p. 34).

Desse modo, partiremos a uma reflexão sobre a “triade” indissolivelmente ligada a que aponta Antonio Candido.

3.2- Autor-obra-leitor: uma relação de dependência

Candido aponta que é de suma importância analisar a posição social “que envolve não apenas o artista individualmente, mas a formação de grupos de artistas”. Havendo “forças sociais condicionantes guiam o artista em grau maior ou menor. Em primeiro lugar, determinando a ocasião da obra ser produzida; em segundo, julgando da necessidade de ela ser produzida; em terceiro, se vai ou não se tornar um bem coletivo”. O autor “utiliza a obra, assim marcada pela sociedade, como veículo das suas aspirações individuais mais profundas” (CANDIDO, 2006, p. 35). O autor, que passa a viver, existir, após ter seu reconhecimento, valor, validado pelo público no ato da leitura, é o “intermediário entre a obra, que criou, e o público, a que se dirige; é o agente que desencadeia o processo, definindo uma terceira série interativa: obra-autor-público”, segundo Antonio Candido (2006, p. 48).

Pensar o autor angolano para crianças e jovens implica tratar da problemática de ler e conhecer quem produz as obras. Sabendo da dificuldade de se ter acesso aos livros publicados por editoras locais em Angola em muitos países, a pesquisadora Inocência Mata numa entrevista a revista *Crioula* em maio de 2009, disse que o mais importante é o pesquisador/estudioso da área divulgar as produções literárias dos países africanos de língua portuguesa, mesmo que não tenha acesso aos livros. Ela reforça que se pode saber sobre o que ocorre em Angola por meio dos jornais nacionais que divulgam lançamentos de obras, eventos, feiras, encontros literários entre os escritores do país. Assim, Mata reforça que o pesquisador pode, pelo menos, divulgar “que existem romances, que existem livros de poesia, que não são divulgados em Portugal”. A estudiosa acredita “que é algo que falha aos países de língua portuguesa: circulação de bens culturais”. Inocência Mata trata a respeito disso por acreditar que o fato de não se ter acesso às obras na atualidade não se trata mais de explicação do pesquisador e sim de uma justificativa, em suas palavras “A imprensa desses países faz-se também com jornais digitais. (...) Há informação de que foi publicado um livro de Malé Madeçu, *Retalhos do massacre de Batepá* (...). Mesmo que não tenham como entrar no *Amazon* e conseguir, há que saber que existe” (DAVID, 2009, p. 09).

A respeito da figura do escritor, que para Eco (2005a, p. 93) corresponde ao autor-empírico devendo permanecer em silêncio, Candido em *Literatura e sociedade* (2006, pp. 86-7) diz que este “não apenas o indivíduo capaz de exprimir a sua

originalidade (...), mas alguém desempenhando um papel social, ocupando uma posição relativa ao seu grupo profissional e correspondendo a certas expectativas dos leitores ou auditores”. Socialmente, a posição do escritor está relacionada ao conceito que os grupos elaboram em relação a ele, ou seja, ao “reconhecimento coletivo da sua atividade”, há uma dependência do escritor ao público. O crítico também apresenta os quatro momentos da produção artística:

a) o artista, sob o impulso de uma necessidade interior, orienta-o segundo os padrões da sua época, b) escolhe certos temas, c) usa certas formas e d) a síntese resultante age sobre o meio. Como se vê, não convém separar a repercussão da obra da sua feitura, pois, sociologicamente ao menos, ela só está acabada no momento em que repercute e atua, porque, sociologicamente, a arte é um sistema simbólico de comunicação inter-humana (CANDIDO, 2006, p. 31).

Candido reforça que a arte é “comunicação expressiva, expressão de realidades” arraigada no artista, e para ocorrer o processo de comunicação é inevitável a existência de um comunicante, “no caso o artista; um comunicado, ou seja, a obra; um comunicando, que é o público a que se dirige”. Ele finaliza apontado o quarto e último elemento desse processo, “o seu efeito” (CANDIDO, 2006, p. 31). Ainda sobre os elementos indissociáveis e o diálogo existente entre eles, Antonio Candido afirma que “a matéria e a forma da sua obra [artista] dependerão em parte da tensão entre as veleidades profundas e a consonância ao meio, caracterizando um diálogo mais ou menos vivo entre criador e público” (CANDIDO, 2006, p. 87).

Elemento importante para unir artista e leitor, fazendo-os dialogar num jogo de encontros e desencontros causados pela leitura, corresponde à obra. O livro carrega em si tantos significados que dificilmente conseguiremos explicar todos eles, pois ao longo da história da humanidade a relação entre o homem e o livro se constituiu de maneiras distintas. Primeiramente pela subjetividade que possui, pois cada um de nós o compreende de uma forma diferente, para alguns pode representar apenas um conjunto de papéis cheios de letras, para outros pode significar oportunidades de exercitar a imaginação, o pensar, o refletir e o sonhar. O livro pode ser a liberdade dos que se permitem nele adentrar ou pode configurar uma tortura aos que não gostam ou não tem o hábito de ler. Entretanto, para existir em toda sua completude, há a necessidade do livro ser despertado pelo leitor, assim poderá reafirmar sua existência e cumprir seu papel. Há uma relação de dependência entre a tríade autor/obra/leitor, “quando o livro encontra seu leitor, que o retira do ocaso das bibliotecas adormecidas e dele se apropria,

tateando-o, sorvendo-o, decodificando-o, que ele enfrenta o seu destino” (MICAS, 2017, p. 16). Em consonância Barthes reitera a importância do leitor para a existência do texto ao afirmar que “a unidade de um texto não está em sua origem, mas em seu destino” (BARTHES, 1988, p. 70).

Para Roger Chartier (2003, p. 173), “uma vez escrito e saído das prensas, o livro, seja ele qual for, está suscetível a uma multiplicidade de usos. Ele é feito para ser lido, claro, mas as modalidades do ler são, elas próprias, múltiplas, diferentes e segundo as épocas, os lugares, os ambientes”. Nesse sentido, a forma como o livro será lido se constitui de formas múltiplas, e dependem do contexto social do indivíduo que lê, segundo o tempo em que vive, a leitura torna-se uma prática social mutável, relacionada as expectativas e conhecimento do público leitor que o lê. Candido (2006, p. 40) ressalta que “a obra depende estritamente do artista e das condições sociais que determinam a sua posição”, o crítico foca no “influxo exercido pelos valores sociais, ideologias e sistemas de comunicação, que nela se transmudam em conteúdo e forma”. A obra é o elo que une o autor ao público, ao mesmo tempo em que exerce ação sobre o público leitor, “no momento da criação e na posteridade”, também o faz sobre o autor, “a cuja realidade se incorpora em acréscimo, e cuja fisionomia espiritual se define através dela”. Ainda de acordo com o estudioso a obra vem ganhando atenção tanto na estética quanto na sociologia da arte por ser dinâmica, esculpindo na sociedade “as suas esferas de influência”, criando o seu público leitor, além de também modificar, transformar, “o comportamento dos grupos” e definir as “relações entre os homens” (CANDIDO, 2006, p. 84).

Antonio Candido enfatiza que “de modo geral, todavia, a existência de uma obra levará sempre, mais cedo ou mais tarde, a uma reação, mínima que seja; e o autor a sentirá no seu trabalho, inclusive quando ela lhe pesa pela ausência” (2006, p. 87).

De acordo com Umberto Eco em *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas* (2005b, p. 68) a obra artística se apresenta como sendo um “objeto aberto a uma infinidade de degustações”. Ao discutir a respeito, Eco diz numa entrevista concedida a Augusto de Campos, que o discurso aberto

se torna a possibilidade de discursos diversos, e para cada um de nós é uma contínua descoberta do mundo. A segunda característica do discurso aberto é que ele me reenvia antes de tudo não às coisas de que ele fala, mas ao modo pelo qual ele as diz. O discurso aberto tem como primeiro significado a própria estrutura. Assim, a mensagem não se consuma jamais, permanece sempre como fonte de informações possíveis e responde de modo diverso a diversos tipos de sensibilidade e de cultura. O discurso aberto é um apelo à

responsabilidade, à escolha individual, um desafio e um estímulo para o gosto, para a imaginação, para a inteligência. Por isso a grande arte é sempre difícil e sempre imprevisível, não quer agradar e consolar, quer colocar problemas, renovar a nossa percepção e o nosso modo de compreender as coisas (ECO, (2005b, p. 280).

Pensar as obras produzidas para criança e jovem, leva-nos a subentender que há exclusividade dessas obras para e somente ao público leitor alvo de tais publicações, como ocorre no mercado editorial que muitas vezes define e delimita as idades que correspondem a determinados livros, julgando-os como leitores para certos grupos de idades. Contudo, é impossível compreender as obras produzidas para a exclusividade de um leitor delimitado por idades. Assim, como aponta Álvaro (2017, p.15) quando diz que mesmo que “a literatura seja uma criação artística que se concretiza com a leitura, logo com a figura do leitor, o seu alcance não pressupõe limites, nem rótulos definitivos”. Trataremos a respeito do público criança e jovem, porém acredita-se que as obras não ocupam um “lugar fixo no sistema literário”, sendo dinâmico, oscilando mediante contextos e leituras entre os diferentes públicos leitores, conforme Álvaro ao apontar os estudos de Bekett (2009 apud ÁLVARO, 2017) ao abordar a teoria de “*Crossover fiction*”, que pressupõe a ruptura da fronteira existente entre os leitores crianças e adultos. A pesquisadora finaliza afirmando que, ao levar em consideração esta perspectiva, “o que se descobre são livros com uma abertura e potencialidade artística interdisciplinar, recheados de múltiplas significações, com uma capacidade material de transformação evidente e com o poder de chegar a todos” (ÁLVARO, 2017, p. 15).

Contudo, como os livros chegam ao público leitor? Sabe-se que em Angola, após a independência, a União dos Escritores Angolanos (UEA) e o Instituto Nacional do Livro e do Disco (INALD), veiculado ao Ministério da Cultura, foram responsáveis por inúmeras atividades culturais, literárias no país, por meio de concursos literários. Além de funcionarem como editoras e promoverem a divulgação das obras de escritores angolanos desempenharam, no caso da UEA, uma atuação mais ampla sendo participativa nas mudanças sociais e posicionando politicamente diante dos inúmeros escritores/líderes políticos que compunham o quadro da União:

A União de Escritores Angolanos era o lugar onde evoluía esta contradição entre a ‘autonomia literária’ e ‘controle político’: ao mesmo tempo que proporcionava uma relativa autonomia do espaço literário, nomeadamente face ao controle do partido único e do Estado, permitiu esforços redobrados das elites políticas com vista à instrumentalização política da literatura e dos escritores. Enquanto o poder político progredia em direcção à radicalização

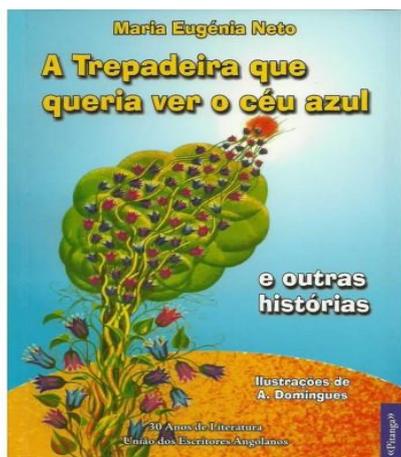
do regime de ‘ditadura democrática revolucionária’, como etapa de transição para o socialismo científico (considerado objectivo estratégico do MPLA para a sociedade angolana após a IIIª Reunião Plenária do seu Comité Central, em Dezembro 1976), a União de Escritores Angolanos recusava o realismo socialista como opção literária oficial (PESTANA, 2003, p. 11 *apud* MICAS, 2017, p. 65).

Atualmente as duas editoras continuam funcionando e publicando em Angola. Mas, a UEA não atuou somente em Angola, foi também divulgadora da literatura angolana “em outros países lusófonos. No Brasil, por exemplo, em parceria com a editora Ática, fez circular, na década de 1980, nomes como Jofre Rocha, Arnaldo Santos e Pepetela, dentre outros, na conhecida coleção Autores Africanos, que chegou a 27 volumes” (MICAS, 2017, p. 61).

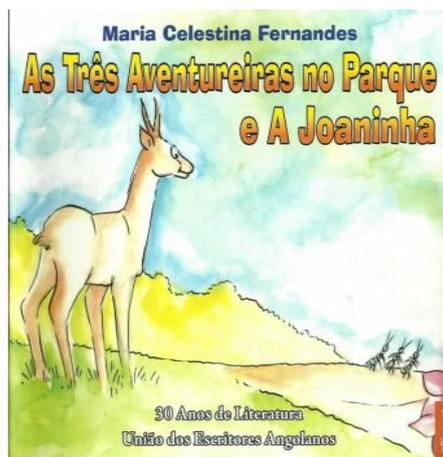
Após as mudanças políticas ocorridas em 1990, Angola se preparou para as eleições democráticas mediante o multipartidarismo. Ocorreu uma ruptura com a orientação marxista-leninista do partido MPLA, com isso abriu-se o país para investimentos estrangeiros e abrindo a economia de mercado. A respeito do mercado dos livros, percebeu-se uma mudança no setor nesse período, uma vez que novas editoras, iniciativa privada, passaram a atuar em Angola promovendo e divulgando a literatura nacional. Mediante isso, trataremos de algumas editoras que atuam no país apresentando atualmente como vendem ou divulgam os livros em páginas eletrônicas por acreditar que as editoras desempenham uma função de mediação entre o leitor e a obra/o escritor.

A página da UEA, acessada em julho de 2019, traz na seção Infantil-livro alguns títulos, eles estão organizados por lista, e há seções como contos, ensaio, infantil, poesia e romance. Na seção Poesia aparece o livro de Cremilda de Lima, *A Velha Sanga Partida*, porém este não aparece na seção infantil e o livro *É preciso prevenir* de Maria Celestina Fernandes aparece como sugestão após clicar em algum dos livros, ou seja, não aparece na seção infantil. Não foi possível tirar um *print* da página, mas ela se organiza da forma como está aqui posta, ressalta-se também que os livros custam em média \$18,50.

Página UEA: Infantil



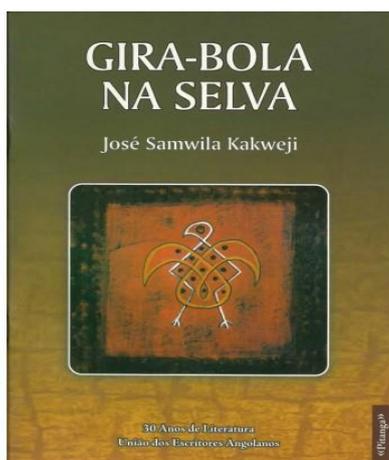
A Trepadeira Que Queria Ver o Céu Azul
 Autora: Eugénia Neto- Género: Literatura Infantil



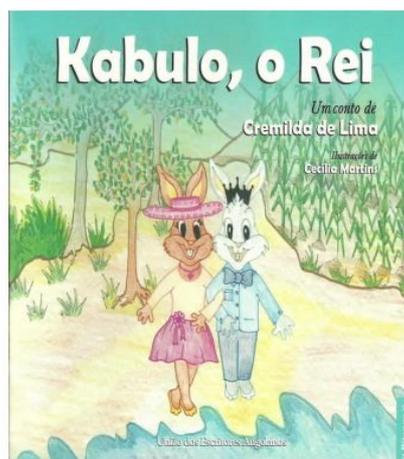
As Três Aventureiras no Parque e a Joanhinha
 Autora: Celestina Fernandes- Género: Literatura Infantil

E Nas Florestas

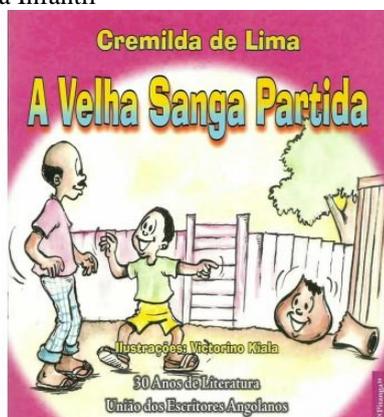
Autora: Eugénia Neto- Género: Literatura Infantil



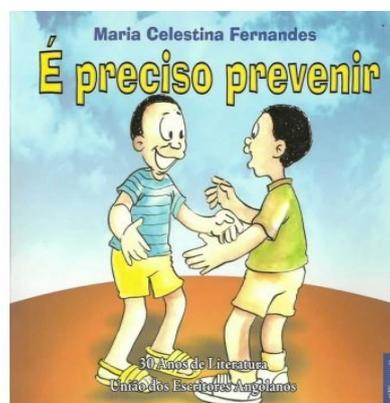
Gira Bola na Selva
 Autor: José Samwila Kakweji - Género: Literatura Infantil



Kabulo, o Rei
 Autora: Cremilda de Lima -Género: Literatura Infantil



A Velha Sanga Partida
 Literatura Autora: Cremilda de Lima Género: Antologia de Poesia. Literatura Infantil



Livro de Celestina Fernandes- Infantil

O livro *...E nas florestas* de Eugénia Neto não apresenta sua capa ao usuário, sendo disponível apenas o título, mesmo assim não está completo *...E nas florestas os bichos falaram...* O objetivo de se apresentar a página da editora é apenas para revelar a quantidade relativamente baixa de obras para crianças e jovens disponíveis para aquisição, além de mostrar o modo como os livros estão dispostos ao leitor/cliente/usuário, faltando uma melhor apresentação, ou mesmo ser mais atrativo aos possíveis leitores, assim infere-se ainda tímido o mercado editorial angolano.

Outra editora que atua em Angola é Chá de Caxinde, primeiramente fundada como centro cultural em 1989, Associação Cultural Recreativa Chá de Caxinde, com sede em Luanda, sob o lema “Unir pela Cultura”. Posteriormente com a criação de um selo editorial, nos anos 2000, passou a desenvolver outra atividade, passou a fazer edição e comercialização de livros, mesmo com toda a dificuldade da guerra civil, a editora cresceu no país. A ideia da criação da editora Chá de Caxinde surgiu no ano de 1997, no mesmo ano que o escritor Pepetela foi distinguido com o Prêmio Camões. A editora já publicou clássicos da literatura angolano, possuindo mais de 150 títulos editados, entre romances, livros de contos e poesias, ensaios e obras para crianças e jovens, “a título comparativo, hoje em Angola a editora Chá de Caxinde possui tiragens médias de 1 mil exemplares, que, de acordo com seu presidente Jacques Arlindo dos Santos, raríssimas vezes chegam a uma 2ª edição. Dos cerca de 150 títulos em catálogo, cerca de 12 tiveram “honras de segunda edição” (MICAS, 2017, p. 71). Conforme consta na página eletrônica da editora “O Chá é associação cultural e de diversão, publicando livros de autores angolanos a preços acessíveis, para além de ser ponto de encontro do mundo artístico, cultural e de milhares de pessoas que escolhem o seu espaço para, entre outras coisas, ouvir música”. A editora publica seus eventos, divulga seus livros, apresenta promoções, enfim, pela rede social Facebook, conforme as imagens abaixo:



Chá de Caxinde (Fonte: <https://www.facebook.com/488110408036220/photos/a.1027306130783309/1124370511076870/?type=3&theater>)

Ainda a respeito do mercado editorial, apresenta-se a Editora LeYa, que segundo consta em sua página eletrônica²⁷ iniciou seus trabalhos em 2008, atuando como grupo editorial no mercado português, angolano e moçambicano e também no Brasil, desenvolvendo atividades na área de edições gerais e no setor da Educação e das tecnologias aplicadas ao Ensino. Álvaro (2017, p. 21) aponta, dentre as dificuldades de se publicar em Angola, que:

Outro fenómeno acaba por ser o da entrada de editoras estrangeiras em território nacional, como é o caso das editoras portuguesas, Porto Editora e Leya, que, para além de se estabilizarem em Angola, aglomeram editoras nacionais, como é o caso da Editorial Nzila, monopolizando assim as edições, de que são exemplo os manuais escolares. Estes fatores atrasam o desenvolvimento do mercado editorial local, visto que pequenas editoras dificilmente conseguem concorrer com grandes empresas editoriais que cobrem sociedades massificadas.

Em Angola a editora LeYa desenvolve atua nas áreas das Edições Escolares e das Edições Gerais. Paralelamente, num mercado onde escasseiam os espaços para a compra de livros, a LeYa está a dinamizar o aparecimento de livrarias. Segundo a própria editora, a presença em Angola é “estratégica para o cumprimento da missão de dar a conhecer os autores em todo o espaço lusófono e do desígnio de ser um grupo editorial de referência na língua portuguesa”. No ano de 2007, a Editorial Nzila, editora angolana com sede no Talatona Park, município da Samba, província de Luanda, e a Texto Editores passaram a integrar o Grupo Editorial LeYa. A editora Texto Editores conta com livrarias no centro comercial da cidade do Lubango, na província da Huíla, e outra nas imediações de um dos largos mais frequentados da cidade do Huambo – o largo do Mercado Municipal, com pontos de venda dos seus produtos nas províncias do Kuanza-Sul, Benguela e Uíge, pretendendo abrir novas livrarias, segundo conta na

²⁷ <http://www.leya.co.ao/pt/gca/editoras/texto-editores/>

página da Texto Editores, esta já publicou mais de 100 títulos. Essas editoras promovem feiras do livro escolar, desenvolvem material educacional e cultural angolano.

Na página da editora LeYa, consultado em julho de 2019, observa-se na seção literatura Infanto Juvenil, apenas seis títulos para venda, entre eles a obra da escritora Maria Celestina Fernandes, *A disputa entre o vento e o sol e outras histórias*:

The screenshot shows the LeYa Angola website's catalog page. At the top, there is a search bar with the text "FAÇA AQUI A SUA PESQUISA" and a dropdown menu set to "TODO O SITE". Below the search bar is a navigation menu with links for "LEVA QUEM SOMOS", "ÁREAS DE ACTIVIDADE", "EDITORAS", "CATÁLOGO", "NOTÍCIAS", "KAPLAN", and "CONTACTOS". The main content area is titled "CATÁLOGO" and features a sidebar with "TEMAS" (Topics) including "Apoio Escolar", "Gestão", "Edições Escolares", "Dicionários e Gramáticas", "Literatura", "Apoio Escolar Professor", "Literatura Infanto Juvenil", "Livros Técnicos", and "Direito". The main catalog area displays six book listings, each with a cover image, title, author, a "ver sinopse" link, and a "ONDE COMPRAR" button. The books listed are:

- A primeira aventura do João Escorpião** by VIEIRA, TERESA. 32 pages, 90g, ISBN: 9789804719073.
- A Disputa Entre o Vento e o Sol e Outras Histórias** by FERNANDES, MARIA CELESTINA. 64 pages, 360g, ISBN: 9789804718564.
- A Aventura do Vento e Outros Contos**. 48 pages, 420g, ISBN: 9789804714924.
- A Múcua que Baloçava ao Vento**. 32 pages, 340g, ISBN: 9789804714948.
- Contos para Contar**. 48 pages, 408g, ISBN: 9789804714955.
- Histórias, Historietas**. 40 pages, 376g, ISBN: 9789804714931.

Figura: LeYa- Catálogo (Fonte: LeYa, *on-line*)

Outro ponto que também é levantado pelos escritores e pesquisadores da área é a respeito dos preços dos livros, que dificultam o acesso da população à leitura. A 8ª edição da Feira Internacional do Livro e do Disco, cujo lema foi “Criar Novos factos Culturais”, realizada em 2014, virou notícia no jornal internacional *VOA*. Apontou-se que os preços dos livros disponíveis para venda no evento “variavam entre quinhentos a 10 mil kwanzas, o equivalente a cem dólares americanos” (2014, *on-line*). Ainda segundo o jornal, o diretor da Arte Viva, Edições e Eventos Culturais, Jomo Fortunato, reconheceu os altos preços dos livros comercializados durante o maior evento de

exposição de obras literárias e musicais em Angola. Carballo Coello (2018, p. 14) acrescenta que

Do ponto de vista dos editores angolanos, publicar livros sai muito caro e não é um bom negócio porque o material básico para a impressão, o papel, é importado. É por isto que os autores mais conhecidos continuam a publicar fora do país por ser mais fácil e barato do que no próprio país. Da ótica dos escritores passa-se o mesmo. Numa entrevista a Yola Castro em 2018 (GANGA, 2018), ante a pergunta de se é caro editar, diz: “em 2012 a edição de mil exemplares custava sete mil dólares. Nas vezes em que editei um livro, não vi o retorno dos valores, pois editamos por amor”.

Outro evento que possibilita em Angola o contato dos leitores ao mundo da literatura é O Dia Mundial do Livro e dos Direitos do Autor, comemorado em Angola recentemente em abril de 2019, em que há palestras, exposições de livros e apresentações culturais. Segundo fontes do portal de informação *Interlusófono*, publicado em 24 de abril de 2019, foi por meio do Ministério da Cultura, Instituto Nacional das Indústrias Culturais e Criativas (INICC), as escolas da Liga Africana e Anangola receberam um lote de 112 livros de 16 títulos de autores nacionais. Dentre as obras que os estudantes receberam para compor suas bibliotecas estão os títulos: *Os Animais de Duas Gibas* de Maria Eugénia Neto, *Vamos Fazer Teatro* de Dario de Melo, *A Celeste e a Dona Acácia* de Rosalinda de Lima, *Pássaro na Galhofa* de Lito Silva, *O Pano* de Rosalina de Carvalho. O jornal também cita doações dos escritores Fragata de Moraes, João Rosa Santos, Octávio Correia, Zulmira Bumba, Amélia da Lomba, António Quino e Akiz Neto, mas não identifica quais obras. Destaca-se da notícia divulgada recentemente que há um número limitado de escritores que publicam para crianças e jovens, uma vez que os nomes citados correspondem na maioria aos mesmos escritores já apontados anteriormente nesta pesquisa, não sendo apresentados novos trabalhos literários.

A respeito das tiragens, a UEA afirma não possuir precisamente os dados a respeito de suas publicações, contudo o pesquisador Russel Hamilton fez um levantamento entre 1976 a 1978, apontando que a União dos Escritores Angolanos editou “26 livros, seis livros de bolso e doze cadernos, somando pouco mais de 455 mil exemplares. Já em 1979, em apenas um ano, a produção se equipara à do triênio: 26 livros, cinco livros de bolso e doze cadernos, chegando a um total de 343 mil exemplares”. (MICAS, 2017, p. 72). Embora o ano de 1979 e o início da década de 1980 ocorreram os “prêmios literários, que certamente movimentaram o cenário literário angolano”. Houve a partir de 1983 “uma queda na produção, por conta da escassez do papel e de outras consequências da guerra civil” (MICAS, 2017, 135). De

acordo com Frank Marcon, em “Os romances de Pepetela e a imaginação da nação em Angola”:

Do ponto de vista da produção e da circulação dos livros, até o final dos anos oitenta, todas as publicações em Angola foram realizadas pela União dos Escritores Angolanos ou pelo Instituto Nacional do Livro e do Disco (INALD) que negociavam a publicação com as editoras do exterior. A produção e a impressão dos livros que circulavam em Angola eram realizadas por editoras portuguesas contratadas pela UEA, o que envolvia alguns acordos de publicação para as edições que saíssem em Portugal. No fundo, do ponto de vista editorial, o que se modificava era o selo, que em Portugal circulava com o selo da editora portuguesa e em Angola com o selo da UEA ou do INALD. No caso específico da obra de Pepetela, isto se repetiu até o momento da publicação de *Yaka* [1984], quando já não houve mais acordo entre a Edições 70 e o escritor (editora que foi a principal parceira portuguesa da UEA nos primeiros dez anos de sua existência). Através das Edições 70 foram publicados em Portugal, entre 1975 e 1989, sessenta e dois títulos de escritores angolanos, entre prosa e poesia. Período que também corresponde ao auge da publicação de livros pela UEA, em Angola. Pepetela foi além destas relações e articulou com a Editora Ática no Brasil a publicação em primeira mão do seu romance *Yaka* [1984], na coleção denominada “Autores Africanos”, mantida nos anos oitenta e que já havia publicado outros títulos de Pepetela, como *As Aventuras de Ngunga* e *Mayombe*, além de outros escritores angolanos (MARCON, 2011, p. 34, grifos do autor).

Segundo consta a respeito das tiragens, a obra de Agostinho Neto, intitulada *Sagrada Esperança*, contando com todas as edições e reedições, o livro rendeu em torno de 500 mil exemplares publicados em Angola. *As aventuras de Ngunga* contou também com várias edições que ora eram de 20 mil ora 50 mil exemplares e chegou a ultrapassar a marca de 200 mil exemplares, segundo a pesquisadora Micas. Atualmente, os escritores reclamam que quase não há segundas edições das poucas obras publicadas para crianças e jovens, conforme Bella, Maria Celestina Fernandes e Dario de Melo.

Ao tratar a respeito das obras e o papel que ocupa no sistema literário, a pesquisadora Inocência Mata (DAVID, 2009, p. 09) reitera numa entrevista cedida a *Crioula*, intitulada “Inocência Mata: a essência dos caminhos que se entrecruzam”, que num sistema literário nem tudo que se publica é bom, pois para a pesquisadora “um sistema literário não se alimenta apenas de Saramagos. Um sistema literário não se alimenta apenas de João Ubaldo Ribeiros. Alimenta-se também de todos esses outros (...). Portanto, o estético é universal na sua percepção, mas não na sua substância” Contudo, nossa pesquisa não dará conta de observar toda completude que se esperava do sistema literário angolano voltado para a infância e juventude, uma vez que tornou-se uma tarefa gigantesca vencida pelo curto tempo associada a falta de acesso às obras. Diante disso, buscou-se apresentar nesta tese um panorama neste capítulo das obras que se teve acesso e posteriormente, no quarto capítulo abordou-se mais profundamente

quatro obras dos escritores Dario de Melo e Maria Celestina Fernandes. Passa-se então a outro elemento também dentro do sistema literário, o leitor.

Para Candido (2006, p. 86) o receptor de arte literária, o público leitor, é apontado como sendo um “conjunto informe”, não correspondendo a “um grupo social, sendo sempre uma coleção inorgânica de indivíduos, cujo denominador comum é o interesse por um fato” e “o seu estado normal é de “massa abstrata” ou “virtual”, não sendo possível identificar precisamente quem é. Segundo o crítico (2006, p. 44), na sociedade contemporânea existem diversas “coleções informes” de indivíduos, que aumentam ou se dividem conforme vai crescendo a complexidade da estrutura social, estando espalhadas por toda parte. Antonio Candido afirma que o leitor exerce forte ação sobre o artista, afinal o retorno que o leitor projeta, após o ato da leitura, está intrinsecamente ligado ao autor e o seu objeto estético, “o público é fator de ligação entre o autor e a sua própria obra” (CANDIDO, 2006, p. 48), o público é mediador entre obra e autor, “na medida em que o autor só adquire plena consciência da obra quando ela lhe é mostrada através da reação de terceiros”. Revela-se aqui a importância do leitor em ter o poder de possibilitar ao autor, sendo uma “condição” para que este conheça “a si próprio, pois esta revelação da obra é a sua revelação”. Candido afirma que “sem o público, não haveria ponto de referência para o autor, cujo esforço se perderia caso não lhe correspondesse uma resposta, que é definição dele próprio” (CANDIDO, 2006, p. 85). Contudo, ao ler, o leitor também desconstrói a origem do texto, ressignificando e alcançando novas possibilidades, outras interpretações. De acordo com Barthes, “o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é aquele que mantém juntos em um único espaço todos os caminhos de que um texto se constitui” (BARTHES, 1988, p. 70). Adentrar ao mundo do texto literário exige um leitor sensível e capaz de compreender a fruição e o deleite que a leitura emana no leitor, pois

A arte, e portanto a literatura, é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos. Nela se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social, e um elemento de manipulação técnica, indispensável à sua configuração, e implicando uma atitude de gratuidade. Gratuidade tanto do criador, no momento de conceber e executar, quanto do receptor, no momento de sentir e apreciar (CANDIDO, 2006, p. 63).

Há a necessidade de o leitor perceber o texto literário, apreciá-lo. Umberto Eco desenvolveu estudos teóricos a respeito do leitor a partir dos seus ensaios publicados,

um deles é o *Lector in fabula* publicado em 1979. Ao tratar em *Interpretação e superinterpretação* sobre o leitor-modelo, afirma que este constitui-se de “uma estratégia textual explícita” (ECO, 2005a, p. 82), ou seja, não corresponde ao leitor empírico do texto, apresenta o papel do leitor para os textos narrativos e seus limites, assim:

Um texto é um artifício que tende a produzir seu próprio leitor-modelo. O leitor empírico é aquele que faz uma conjectura sobre o tipo de leitor-modelo postulado pelo texto. O que significa que o leitor empírico é aquele que tenta conjecturas não sobre as intenções do autor empírico, mas sobre as do autor-modelo. O autor-modelo é aquele que, como estratégia textual, tende a produzir um certo leitor-modelo. (...) Há o leitor-modelo do horário de trens e há o leitor-modelo de *Finnegans Wake*. Mas o fato de que *Finnegans Wake* prevê um leitor-modelo capaz de achar uma infinidade de leituras possíveis não significa que a obra não tenha um código secreto. Seu código secreto está nesta sua vontade oculta, que se faz evidente quando traduzida em termos de estratégias textuais, de produzir esse leitor, livre para arriscar todas as interpretações que queira, mas obrigado a dar-se por vencido quando o texto não aprova suas ousadias libidinais (ECO, 2010, p. 15, grifos do autor).

Eco estabelece que o texto por si só apresenta-se incompleto, necessitando ser preenchido, completado, ou mesmo, atualizado pelo leitor. A incompletude do texto se dá pelo fato de exigir constantemente a colaboração daquele que lê. O pesquisador francês Roger Chartier (1998, p. 77), em *A aventura do livro: do leitor ao navegador*, percebe o leitor a partir de um olhar direcionado para a historicidade vivida pelo leitor, afinal “os gestos mudam segundo os tempos e lugares, os objetos lidos e as razões de ler. Novas atitudes são inventadas, outras se extinguem”. Chartier afirma “o leitor é um caçador que percorre terras alheias e que é preciso considerar a liberdade do leitor frente ao deslocamento e subversão que “o livro lhe pretende impor”, contudo “a liberdade leitora não é jamais absoluta. Ela é cercada por limitações derivadas das capacidades, convenções e hábitos que caracterizam, em suas diferenças, as práticas de leitura” (CHARTIER, 1998, p. 77). Posteriormente, o crítico afirma que

(...) há esta multiplicidade de modelos, de práticas, de competências, portanto há uma tensão. Mas ela não cria dispersão ao infinito, na medida em que as experiências individuais são sempre inscritas no interior de modelos e de normas compartilhadas. Cada leitor, para cada uma de suas leituras, em cada circunstância, é singular. Mas esta singularidade é ela própria atravessada por aquilo que faz que este leitor seja semelhante a todos aqueles que pertencem à mesma comunidade (CHARTIER, 1998, pp.91-92).

Em *O ato da leitura* (1996), Wolfgang Iser traz um leitor abstrato, por meio da Estética da Recepção, dá ao leitor um empoderamento que ultrapassa a figura do autor, categorizando os leitores em *leitor real*, *leitor implícito* e *leitor fictício* (ISER, 1996, p. 63). Ao estudar o leitor para Chartier e Iser, em *O leitor, a leitura, o livro e a literatura*

na *Estética da Recepção e na História Cultural*, Arnon Tragino faz a seguinte consideração:

Do paralelo entre os dois autores (um leitor “abstrato” para Iser e um leitor “palpável” para Chartier), pode-se chegar a um ponto em comum: o ser “leitor” se transmuta, ora adquirindo um comportamento idealizado, ora adquirindo uma ação. Não existe, portanto, uma incompatibilidade de situações, mesmo que as duas “existências de leitores” sejam separáveis pelas duas teorias. Acredito que nos percursos da história houve figurações de leitores que legitimaram suas práticas, assim como nas práticas concretas de leitura houve uma busca por um leitor idealizado (TRAGINO, 2013, p. 28).

Tratar o leitor em diferentes perspectivas revela a importância do ser – leitor, idealizado ou não, para a composição da tríade indissolúvel de Candido, há no leitor uma carga de importância inegável quando se pensa para quem se projeta o texto, além de como é a recepção da obra por esse leitor.

A pesquisadora Ligia Helena Micas (2017) fez um estudo do sistema literário compreendendo os anos de 1975 a 1991, especificamente a respeito dos leitores de Luanda, por entender que a capital constitui-se de um retrato da literatura de Angola. E após constatar que pouco se falava a respeito dos leitores e da recepção dos textos literários angolanos, a pesquisadora sentiu-se interessada pelo tema, assim buscou nas contribuições de Jauss (1994), Iser (1996), Compagnon (2006) para entender o sistema literário angolano por meio das construções memorialísticas dos leitores reais. Em Angola “eram escassos não apenas grandes dados e números sobre produção editorial, comercialização e números de livros lidos, mas um trabalho que refletisse as minúcias da relação, estreita ou não, entre o livro angolano e o leitor angolano” (MICAS, 2017, p.11). Mediante isso, utiliza-se as contribuições da pesquisadora para refletir a respeito do leitor, criança e jovem, angolano.

Sabe-se que o período colonial forçou inúmeros problemas para a formação literária e Angola, sofreram tanto o escritor angolano para produzir seus textos quanto os leitores que não conseguiam acessar os textos produzidos. Um dos conflitos que o escritor enfrentava para escrever diz respeito a qual língua utilizar, afinal a maioria da população não era alfabetizada, poucos escreviam e liam nas línguas-mãe. E escrever na língua do colonizador restringia a leitura a uma minoria, ou seja, aos portugueses, excluindo a leitura dos próprios angolanos. “A escola era lugar para poucos, majoritariamente brancos. E os angolanos negros e mestiços que tinham acesso a ela estavam sujeitos às tensões presentes na sociedade e ali reproduzidas” (MICAS, 2017,

p. 47). O governo português não investia na educação da colônia, sendo as missões responsáveis, muitas vezes, pelo ensino dos angolanos.

A respeito dos leitores, crianças e jovens, pensa-se na relação que estes possuem com a escola, uma vez que nela abre-se espaço para a leitura literária. A escritora Maria Celestina Fernandes em entrevista cedida por e-mail, em 26 de junho de 2019²⁸, relata a respeito da literatura disponível na escola quando cursava o ensino primário, apontando que “os livros do ensino primário continham excertos de narrativas e poemas de autores portugueses (...) e de outros a exemplo de La Fontaine. Os manuais da disciplina de português da primeira a quarta classe eram bastante bons e incentivam mesmo à leitura”. Em outro momento da entrevista, a escritora relembra:

Como quase todas as crianças do meu tempo, no regime colonial em que não existia ainda uma literatura infantil angolana, o que se consumia era na sua maioria obras de clássicos da literatura ocidental tais com Hans Christian Andersen, Perrault, Irmãos Grimm, Lewis Carroll foi o que lemos e nos encantou. Entretanto, a obra infanto-juvenil que mais me marcou foi “O Príncipezinho” de Antoine de Saint-Exupéry (BABINSKI, 2019, p. 01).

Há, nas memórias de Fernandes, uma realidade de poucas crianças e jovens, afinal a escritora obteve a proximidade com livros ainda muito cedo, porém o que se observa é a ausência de uma escrita literária de raiz angolana, de uma identidade nacional, que fizesse a criança leitora se identificar e se sentir inserida nas literaturas que lia. A educação em Angola no período colonial era para poucos e o número de pessoas alfabetizadas era precário, pois um número muito reduzido de crianças e jovens frequentavam as escolas. Em 1970, “último censo feito em Angola, ainda no período colonial” apresentou que Angola contava com cerca de 5,6 milhões de pessoas. “Deste total, apenas 3% era alfabetizada, entre eles os brancos que viviam no território e uma pequena parcela de negros e mulatos assimilados que puderam frequentar a escola” (MICAS, 2017, p. 47). Cabe ressaltar que não há dados recentes na página do censo a respeito do número de alfabetizados. Na altura do período da independência sabe-se que a campanha de alfabetização iniciou-se nas matas, na guerrilha, não havendo materiais pedagógicos nem estrutura física, escola, para receber os estudantes. Assim, sem lápis e cadernos, os professores, jovens voluntários, iam improvisando, entre quadro e giz, a difícil tarefa de ensinar ler e escrever uma população cujos dados são alarmantes quanto ao analfabetismo, apontando uma taxa de 97% de analfabetos entre a população negra africana segundo a UNESCO em 1958 e tendo o mesmo índice em 1970, apontado no

²⁸ A entrevista encontra-se no Apêndice na página 305.

Censo nacional realizado em Angola. Percebe-se a ausência de políticas públicas no período colonial que não assegurou o direito à educação, esses altos índices de analfabetismo levarão um longo período para se tornar satisfatório, se entendido pelos governos que se seguem como prioridade, uma vez que todo o atraso implantado no regime da colonização não se resolve de um ano para o outro. Numa entrevista cedida a Liga Micas, Luandino Vieira apresenta os argumentos que justificam UEA ter sido uma editora pioneira, segue a citação, ainda que longa, mas que confere importância ao entendimento da educação e disponibilização das obras ofertadas aos estudantes em Angola:

(...) houve um movimento intenso, mesmo programático, de educação/cultura. (...) De início nem havia Secretaria de Estado de Cultura, havia Ministério da Educação e Cultura. Portanto o grande movimento foi passar dos 98% de analfabetos e para eliminar isso, além da vertente do ensino, que competia ao Ministério da Educação, a Cultura foi chamada também, neste caso, a produzir materiais culturais e literários para ir respaldando o avanço da alfabetização no país. (...) Portanto este foi o caminho que foi seguido pela União dos Escritores, não como uma determinação programática das direções da União dos Escritores, mas porque o movimento histórico daquelas décadas, até 1990, justificava que os escritores, não só a sua produção estava sendo influenciada por esse momento, mas também a edição foi influenciada. Agora, era preciso material literário para acompanhar o esforço que o país fazia no sentido de passar de 98% para 75%, como se passou. Com as campanhas de alfabetização, com todos os erros dos primeiros anos da independência, foi quando se conseguiu isso tudo. Imagina se não tivéssemos errado. Desculpe falar com esse orgulho, porque hoje faz-se uma edição em Luanda – bom, hoje o sistema é outro, as editoras são comerciais, hoje tudo está ligado ao sistema de mercado, ao capitalismo de mercado, à economia de mercado – de 500 exemplares, quando no tempo da União nós fazíamos 5 mil (MICAS, 2017, p. 60).

Angola necessitou passar por uma transformação educacional, e assim no dia 22 de novembro de 1976, seguindo até os anos 2000, momento em que ocorreram novas mudanças na educação, iniciou-se a Campanha Nacional de Alfabetização. Segundo fontes do *Jornal Angola* de abril de 2019, Angola conquistou a Independência Nacional tendo 85 em cada 100 angolanos analfabetos, ou seja, 85% da população. Contudo, os dados obtidos pelo jornal utilizando o Censo Populacional apontam que em 2014 houve uma diminuição do analfabetismo passando para 34%. Desse modo, a campanha oportunizou mudanças educacionais em Angola, iniciando o longo processo de erradicação do analfabetismo no país:

O novo sistema tinha como pilares ser nacional, progressista e inclusivo, o que de fato provocou uma explosão escolar: durante o ano letivo de 1980/81, os alunos em todo o país somaram 1.800.000 (Balanço de Implementação da 2ª Reforma Educativa em Angola, 2011, p. 7). Vale lembrar que em 1966, ainda

no regime colonial, o número de matriculados em todo o território não chegava a 300 mil (PÉLISSIER; WHELLER, 2013, p. 333 *apud* MICAS, 2017, p. 68).

Atualmente, segundo a ministra da Educação, Cândida Teixeira, o ano letivo de 2018 apresentou 9.964.643 alunos matriculados na rede de ensino do país. Entretanto, os anos que se seguiram após a independência, as mudanças no ensino fez-se produzir novos materiais didáticos com obras de escritores angolanos, contendo contos, poemas e fragmentos de romances. A respeito das disposições dos textos literários para os estudantes definidos no Ensino de Base de 1983, Micas (2017, p. 69) aponta que, da totalidade das obras de leitura, percebe-se um “alinhamento político e estético” em Angola, conta-se no documento textos de “Ernesto Lara Filho, Luandino Vieira, Orlando Távora (pseudônimo de António Jacinto), Jofre Rocha e Agostinho Neto, todos membros fundadores da União. Neste início do manual também localizamos um texto de Amílcar Cabral, ícone da luta anticolonial” não somente em Angola, mas também nos países Guiné-Bissau e Cabo Verde. Ligia Helena Micas aponta que há também a presença no documento de escritores brasileiros como Jorge Amado, Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Vinicius de Moraes e Antônio Callado. Conta-se também

(...) De Moçambique, além de contos populares, textos de Luís Bernardo Honwana, Mutimati Barnabé João e Samora Machel. Entre os estrangeiros, há ainda um texto do poeta russo Vladimir Mayakovski, do argentino Ernesto Che Guevara, da escritora de São Tomé e Príncipe Alda Espírito Santo, do africanista britânico Basil Davidson e de Carlos Estermann, antropólogo missionário europeu que estudou etnias do sul de Angola. “Os portugueses marcam sua presença com apenas dois nomes: Alves Redol, cuja obra possui uma perspectiva social e de crítica ao regime, e Miguel Torga, também oponente da ditadura salazarista” (MICAS, 2017, p. 69).

Infere-se que a literatura apresentada no Ensino de Base seguiu um viés marcado por um direcionamento político, sabendo que as indicações deste ou daquele escritor/obra revela o momento histórico em que os estudantes angolanos viviam. Micas (2017) avalia que nas décadas de criação e afirmação de uma literatura angolana, o leitor angolano, definido por ela como comum, não era o foco das produções da época. “A prioridade, que nos sugerem essas situações e falas, era consolidar as instâncias de produção e fazer da literatura instrumento de uma política que desembocaria na independência. A formação de leitores, talvez, seria um objetivo posterior” (MICAS 2017, p. 51).

Para Álvaro é impossível ignorar as inúmeras dificuldades em que as crianças e jovens angolanos estão inseridos, inclusive a entrada no ensino em diferentes idades e a

evasão escolar para o trabalho, principalmente nas comunidades rurais do país. Outro dado alarmante:

Segundo o último relatório da UNICEF (UNICEF, 2016), em cada mil crianças 157 morrem antes dos cinco anos, conferindo ao país o primeiro lugar no ranking. Indicador inquietante que permite calcular que, apesar dos esforços levados a cabo pelo Governo de Angola, nomeadamente pelo Conselho Nacional da Criança, órgão criado para promoção e defesa dos Direitos da Criança, a infância ainda não se cumpre como um estádio com condições igualitárias e estáveis, que se traduzam no cumprimento real desses Direitos, ou seja, no acesso a todas as condições mínimas de higiene, saúde, alimentação, educação, etc. (ÁLVARO, 2017, p. 23).

Diante das mazelas que a criança vive, Álvaro apresenta as dificuldades de se definir um perfil do leitor/criança em Angola, afirmando ser “uma tarefa excessivamente vaga, pois as disparidades entre províncias, zonas urbanas e rurais e classes sociais não permitem traçar um retrato do que é ser criança, muito menos leitor” (ÁLVARO, 2017, p.32). Sabe-se dessa dificuldade, uma vez que já se afirmou nesta tese a impossibilidade de abarcar toda a literatura para infância e juventude pensando numa literatura entendida como sistema conforme aponta Candido (2006). A pesquisadora reforça o baixíssimo número de leitores ao utilizar os dados da UNICEF de 2016 sobre o número de crianças e jovens (do nascimento aos dezoito anos) corresponderem a uma população de 25 mil. Assim, “se subtrair a percentagem que não sabe ler e escrever, a dos que abandonam precocemente a escola, dos que vivem na pobreza ou no limiar da pobreza, dos que trabalham prematuramente, entre outras variantes possíveis, resta um pequeno grupo (...) que tenha acesso”, (ÁLVARO, 2017, p.32) ao que Álvaro define como os mil exemplares, média de tiragem indicada por Fernandes (2011, p. 287).

A crítica literária angolana é identificada por estudiosos como escassa, Carballo Coello apresenta como argumento o posicionamento de José Luís Mendonça, membro da UEA, que publicou no editorial do Jornal Angolano de Artes e Letras: “Infelizmente, em 43 anos de independência, a Academia angolana não foi capaz de produzir um único crítico profissional, que, com regularidade se pudesse dedicar à crítica literária, e capaz de um exame severo e sereno das qualidades artísticas dos bons escritores” (MENDONÇA, 2018 *apud* COELLO, 2018, p. 14). Embora um tanto pessimista sobre a crítica literária nacional, verifica-se um interesse de estudiosos brasileiros em pesquisar, analisar, divulgar conhecimento e teoria sobre as literaturas africanas de língua portuguesa. Prosseguindo no trabalho acadêmico “Literatura infantil angolana e construção nacional no século XXI” de Coello, notou-se que a pesquisadora não tece

afirmações no subtítulo “O sistema literário Angolano” qualquer posicionamento sobre como se encontra o sistema literário para infância e a juventude angolana na atualidade, apresentando apenas as problemáticas que circundam o leitor, a circulação da obra e o número reduzido de escritores que se dedicam a escrita para crianças e jovens. Já Micas (2017, pp. 137-138) que se distanciou do texto literário, focando no leitor angolano/luandense encerra sua dissertação apresentando que o fechamento do seu “trabalho não significa necessariamente que estamos pisando em terreno firme”. Nesse sentido, finaliza apontando que conseguiu materializar “um leitor que figurava no imaginário do país”, expondo a complexidade “e as trajetórias dos sujeitos” que compõem “os múltiplos perfis de leitores possíveis” de Angola (MICAS, 2017, p. 138). A dissertação de Micas muito contribuiu para o desenvolvimento desta tese, contudo os leitores analisados pela pesquisadora são adultos que retomam suas memórias de infância e adolescência para partilhar o início de seus papéis como leitores ao adentrar no mundo da leitura literária. Assim esta tese direciona-se para outros caminhos, focando mais precisamente nas obras disponibilizadas aos jovens leitores angolanos que compõem o sistema literário angolano.

Diante do que foi exposto aqui, percebe-se que precisar sobre a consolidação de um sistema literário para crianças e jovens em Angola torna-se uma afirmação que exige certo amadurecimento teórico somado a uma análise mais aprofundada dos elementos que compõem esse sistema em Angola. Ressalta-se que não foi possível analisar todos os escritores que produzem nem todas as obras produzidas para crianças e jovens, fez-se uma seleção optando por Dario de Melo e Maria Celestina Fernandes. Dessa forma, a partir desses dois escritores analisaremos entre outros pontos, como se configura atualmente o sistema literário para infância e juventude. Após abordarmos brevemente a respeito de teorias que envolvem a qualidade estética das obras literárias, abordaremos no próximo capítulo as análises das obras conforme os pressupostos teóricos de Antonio Candido (2006). Nesse sentido, nossa pesquisa buscou “chegar a uma interpretação estética” considerando “a dimensão social como fator de arte”, utilizando “livremente os elementos capazes de conduzirem a uma interpretação coerente” (CANDIDO, 2006, p. 16). Desse modo, levamos em consideração o fato de que “o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*” (CANDIDO, 2006, p. 14, grifos do autor).

3.3- O fenômeno estético na arte literária para crianças e jovens angolanos

A arte, para além da ideia que se tem hoje a seu respeito, ainda se constitui de um campo importantíssimo da filosofia e outras áreas do conhecimento, uma vez que trata de “algo de natureza subjetiva e que se impõe a tudo mais que está conceitualmente estabelecido no âmbito do cognitivo”, segundo Campos (2012, p.07). Desse modo, o estudo da arte dialoga com outros campos do saber como destaca Candido (2006, p. 23) ao afirmar que “a arte é um sistema simbólico de comunicação inter-humana, e como tal interessa ao sociólogo”.

A estética nasceu da necessidade humana de se pensar, de definir, de delimitar, esquematizar de maneira lógica os conceitos que envolvem o belo. Conforme Moreira, (2013, p.01) etimologicamente “a palavra estética vem do grego *aesthetikós*, *aisthesis* e quer dizer, para os gregos, do mundo sensível ou sensação”, relacionada à faculdade de sentir e compreender por meio dos sentidos.

Como disciplina filosófica, a estética surge na metade do século XVIII, quando Alexander G. Baumgarten a define como disciplina do conhecimento sensível. A partir daí, ela vai ser associada a questões conceituais relacionadas à natureza do belo e aos fundamentos da arte, privilegiando aquilo que é comum ou universal a todas as experiências de natureza estética sem dedicar-se a descrever o significado de determinadas experiências específicas (MOREIRA, 2013, p.01).

Compreende-se que a ligação da estética com a arte se relaciona ainda mais quando se considera que o “objeto artístico é aquele que se oferece ao sentimento e à percepção” (LEITE, 2015, p. 35). Como disciplina filosófica, a estética se estende também para as teorias da criação e percepção artísticas (MOREIRA, 2013). Estudos apontam que por mais que se queira utilizar da lógica para delimitar o objeto estético, algo de suma importância, o subjetivismo muitas vezes não é posto de lado no momento da análise estética. Para Moreira (2013, p. 02), “Immanuel Kant e Friedrich Shiller realizarem a mudança de perspectiva que permitirá compreender a estética como um modo de produzir representações sensíveis que dizem da vida humana”. Conforme Damasceno (2015, p. 02), Kant via “a significância da Arte não apenas como uma forma de expressão, como algo que apenas serviria como meio de declaração da subjetividade humana, mas como parte significativa das afecções do espírito”. Desse modo, “Kant é o filósofo que estabelece as bases para essa nova maneira de conceber o objeto estético na medida em que trata do juízo estético como juízo de gosto”

(MOREIRA, 2013, p. 02). As reformulações kantianas levam em consideração a coletividade, entendendo que o juízo de gosto “não é inerente a um só homem ou a um grupo específico de indivíduos, mas sim algo que está presente em todos os seres humanos indistintamente” (DAMASCENO, 2015, p. 02). No conceito kantiano, primeiramente tem-se tanto a liberdade de quem produz o objeto quanto de quem aprecia o objeto artístico. Leva-se em consideração a coletividade, partindo da premissa que o belo precisa ser compartilhado. Diante de tais definições a respeito da arte, percebe-se um impasse sobre a incompatibilidade entre a proposta estética apresentada nas obras de grupos marginalizados com as definições de estéticas mais tradicionais. Neste sentido, a arte, o belo, alcança uma dimensão social que passa a ser definida por ideais do grupo, sejam estes ideais políticos, religiosos, cultural, social. A atividade estética tem sido objeto de reflexão de inúmeros estudiosos, além de elaborações crítico-teórico sobre o fazer artístico (DAMASCENO, 2015).

Uma das primeiras discussões que trata Adorno, no livro *Teoria estética*, é o lugar de incertezas que ocupa o fracasso humano em decifrar os limites e definições do que é arte, ele afirma que “tornou-se manifesto que tudo o que diz respeito à arte deixou de ser evidente, tanto em si mesma como na sua relação ao todo, e até mesmo o seu direito à existência” (ADORNO, 1970, p.11). Percebe-se a dificuldade de se conceituar a arte, tornando esta um lugar de incertezas para o analista, devido existirem nas leituras e interpretações artísticas algo profundamente não revelado, elementos velados, obscuros, que exigem um olhar atento e apurado em conjunto com linhas teóricas para compreender as entrelinhas, aquele “não-dito” que a obra de arte carrega em si.

Contudo, cabe ressaltar que a estética, mesmo não se distanciando completamente das projeções analíticas subjetivas dos individuais, tem por objetivo se ater, na medida do possível, a um consenso, como afirma Nunes (2002, p.49) quando diz que o gostar ou o estético são universalizáveis, pois “o seu objeto provoca a adesão de outros sujeitos conscientes, na medida em que o prazer desinteressado não é uma satisfação confinada ao que particulariza como indivíduo, mas depende da capacidade de sentir e de pensar, comum a todos os homens”. Ademais, pensar os conceitos de belo no campo da estética equivale nas relações sociais, cujo homem está inserido, algo sempre relativo sobre o que se considera belo ou não.

Estudo sobre a estética buscou se distanciar das delimitações europeizantes, ocorreram críticas que desestruturaram a forma tradicional de se pensar a Estética, e esta “adquiriu novos significados, circulando livremente entre o campo da arte e o da

literatura” (OLIVEIRA, 2015, p. 41). Natalino Oliveira retrata a estética da dissimulação e estuda a subalternidade na sua tese “A estética da dissimulação na literatura de Machado de Assis”. Interessa-nos a retomada da discussão a respeito da noção de estética, uma vez que refuta a noção de estética “tanto da apresentada a partir de uma visão universalizante e europeizante, sempre com referência a cânones artísticos e literários europeus, quanto a que defende a possibilidade de serem consideradas expressões artísticas de culturas que não ocupam o espaço geográfico da Europa” (OLIVEIRA, 2015, p.11). De acordo com Oliveira, a respeito do fenômeno de perda da aura desenvolvido por Benjamin (1987), abriram-se novas “possibilidades de pensar a respeito da estética. O valor intrínseco e imutável da obra de arte passa a ser questionado e as crises do conceito de estética tornam-se importantes para a dilatação do sentido antigo do termo e de suas possibilidades de aplicação” (OLIVEIRA, 2015, p. 41). Carchia e D’Angelo (2003) afirmam que:

Para Walter Benjamin, a perda da AURA que a arte sofre na moderna sociedade de massas desloca o seu centro de gravidade da dimensão do “culto” e do “ritual” para a dimensão da prática “política”. Nesta passagem, a estética intervém a dois níveis: adquirindo um carácter político, acentuando, portanto, a sua função crítica em relação aos poderes estabelecidos mesmo não tendo intenções programáticas específicas; ou então, fazendo com que a política renuncie às suas prerrogativas críticas e amplie as formas de “exposição” do poder (...) (CARCHIA; D’ANGELO, 2003, p.114 *apud* OLIVEIRA, 2015, p. 42).

Ao desconstruir o conceito de arte imutável, percebe-se que a beleza, “não é uma perfeição baseada em cânones pré-construídos” (CARCHIA & D’ANGELO, 2003, p. 111, *apud* OLIVEIRA, 2015, p. 42). Desse modo, “a subjetividade estética talvez seja um dos elementos que mais dificultem sua estruturação enquanto conceito”. Dessa forma, há subjetividade, mas esta é limitada pelas “forças que fogem do âmbito estético (forças econômicas ou políticas)”, sem excluir as relações sociais e culturais (OLIVEIRA, 2015, p. 42). Para Giorgio Agamben (1993, p. 73 *apud* GUIMARÃES, 2004, p.13):

O mundo do feliz e do infeliz, o mundo do bom e do malvado contêm os mesmos estados de coisas, são, quanto ao ser-assim, perfeitamente idênticos. O justo não vive noutra mundo. O eleito e o condenado têm os mesmos membros. O corpo glorioso só pode ser o próprio corpo mortal. O que muda não são as coisas, mas os seus limites. É como se sobre elas estivesse agora suspensão qualquer coisa como uma auréola, uma glória.

Desse modo, entende-se que a “estética está em consonância com o seu tempo e lugar, isto é, a sua representação visa à realidade humana e social historicamente situada” (CROCCO; FOGAL; ARAÚJO, 2015, *on-line*). Em consonância, Moreira (2013, pp. 5-6) destaca que na:

(...) produção de autores brasileiros, latino-americanos e angolanos se contrapõe à lógica dominante da totalidade para permitir a fuga daquilo que aprisiona um saber diferente do saber científico e da lógica da reflexão canônicas. Segundo Adorno, a identidade estética deve defender o não-idêntico que, na realidade, é oprimido pela compulsão à identidade (ADORNO, 2008, p. 14). Isso porque a experiência artística possibilita o conhecimento daquilo que é excluído pela lógica do conceito. Assim, pode-se dizer que a força subversiva da consciência estética atua como um turbilhão diante dos efeitos normalizadores da ordem social e moral e cria novas formas de compreensão do mundo.

Compreender o mundo e colocar-se socialmente nele configura uma das possibilidades analisadas nas obras dos escritores angolanos aqui estudados. Contudo, Antonio Cândido destaca que pode ocorrer uma análise simplista, relacionada à interpretação da obra literária, quando a análise se restringe às áreas sociológicas e filosóficas. Entretanto, para chegarmos “mais perto de uma interpretação dialética”, “o primeiro cuidado em nossos dias é, portanto, delimitar os campos e fazer sentir que a sociologia não passa, neste caso de disciplina auxiliar; não pretende explicar o fenômeno literário ou artístico, mas apenas esclarecer alguns dos seus aspectos” (CÂNDIDO, 2006, p. 28). Dessa forma, não se restringindo à interpretação da obra “pela perspicácia ou inconsciência de quem a produziu, ou pela delimitação sociológica, percebe-se que a história e a sociedade são também – assim como a subjetividade do artista – um elemento interno ativo, que compõe a estrutura artística” (CROCCO; FOGAL; ARAÚJO, 2015, *on-line*).

Outro importante estudioso a respeito da estética da arte diz respeito ao sociólogo francês Pierre Bourdieu. Segundo consta no banco de dados da *Social Sciences Citation index*, o sociólogo Pierre Bourdieu foi constantemente citado em diversas pesquisas realizadas na área de ciências sociais nos últimos anos, provocando uma revolução do pensamento crítico da geração contemporânea. Refletindo sobre a arte e a estética da arte, Bourdieu possui relevantes estudos e contribuições sobre este assunto. Em sua obra *As regras da arte*, Bourdieu reformula pensamentos, utilizando teóricos da área da filosofia, da linguística, da semiótica, da história, entre outras áreas. Buscou na análise crítica escapar de conceitos já estabelecidos e desgastados sobre a conclusão de que a arte é mera intenção do artista que faz o objeto estético, além de

observar em que momento a forma predomina sobre a função. O crítico indaga exemplificando sobre em que momento uma simples carta passa a ser literária, isso se deve a intenção estética do autor? Ademais, o sociólogo faz questionamentos ao mesmo tempo em que analisa, questionando o que

Significa dizer que a diferença se deve à intenção do autor? Mas essa intenção, de resto como a intenção do leitor ou do espectador, e ela própria objeto de convenções sociais que concorrem para definir a fronteira sempre incerta e historicamente cambiante entre o simples utensílio e a obra de arte: “O gosto clássico exigia que as cartas privadas, os discursos oficiais e os escudos dos heróis fossem artísticos (...) ao passo que o gosto moderno exige que a arquitetura e os cinzeiros sejam funcionais” (BOURDIEU, 1996, p. 322).

Desse modo, Bourdieu critica a aceitação, quase universal, de muitos estudiosos, ou melhor, daqueles que detêm títulos universitários, quanto à “gratuidade da obra de arte e sua ausência de função ou à percepção desinteressada das coisas que fazem parte dos lugares-comuns formalistas mais universalmente atestados, nos limites, evidentemente, do universo cultivado” (BOURDIEU, 1996, p.321). Para o crítico há uma passividade no meio acadêmico de analisar o objeto artístico recorrente a única conclusão de se tratar apenas ser a intenção do autor, o que empobrece, ou mesmo, desprestigia a importância das pesquisas a respeito da arte.

Numa passagem do livro *As regras da arte*, Bourdieu cita Durry quando este diz os motivos de amar a Arte, devido encontrar no mundo de ficção, a liberdade. Na arte “se sacia tudo, faz-se tudo, é-se a um só tempo seu rei e seu povo, ativo e passivo, vítima e sacerdote. Nada de limites; a humanidade é para você um fantoche com guizos que se faz soar na ponta de sua frase como um equilibrista na ponta de seu pé” (M. J. Durry *apud* BOURDIEU, 1996, p. 42). Nessa citação Bourdieu exemplifica o pensamento quase universal de conceituar a arte de modos subjetivos atrelados às ideologias culturais e históricas do artista. Para Pierre Bourdieu

As múltiplas respostas que os filósofos, os linguistas, os semiólogos, os historiadores da arte deram à questão da especificidade da literatura (a “literalidade”), da poesia (a “poeticidade”) ou da obra de arte em geral, e da percepção propriamente estética que exigem, concordam em insistir em propriedades tais como a gratuidade, a ausência de função ou o primado da forma sobre a função, o desinteresse etc. Não evocarei aqui todas as definições que não são mais que variantes da análise kantiana, como a de Strawson, segundo o qual a obra de arte tem por função não ter função, ou a de T. E. Hulme, para quem a contemplação artística é um “interesse indiferente” (*detached interest*) Contentar-me-ei em dar um exemplo ideal-típico dessas tentativas para constituir em essência universal, à custa de uma *dupla des-historicização*, tanto da obra como do olhar sobre a obra, uma experiência da obra de arte muito particular e muito evidentemente situada no espaço social e no tempo histórico: segundo Harold Osborne, a atitude

estética caracteriza-se pela concentração da atenção (separa – *frames apart* – o objeto percebido de seu entorno), pela suspensão das atividades discursivas e analíticas (ignora o contexto sociológico e histórico), pelo desinteresse e o despreendimento (afasta as preocupações passadas e futuras) e, enfim, pela indiferença à existência do objeto (BOURDIEU, 1996, p.319, grifos do autor).

Nesse sentido, Bourdieu reformula o conceito estético ao analisar no campo social uma obra de Flaubert, o crítico nomeia o *campo literário* definindo-o como “espaço social que reúne diferentes grupos de literatos, romancistas e poetas, que mantêm relações determinadas entre si e também com o campo do poder” (BOURDIEU, 1996, p.319). Em seu texto *Questões de sociologia*, Bourdieu apresenta a definição de campo como sendo:

(...) espaços estruturados de posições (ou de postos) cujas propriedades dependem das posições nestes espaços, podendo ser analisadas independentemente das características de seus ocupantes (...). Há *leis gerais dos campos*: campos tão diferentes como o campo da política, o campo da filosofia, o campo da religião possuem leis de funcionamento invariantes. (BOURDIEU, 1983, p. 89, grifos do autor).

Neste trecho, Bourdieu explica que campo é um espaço social em que há interação de seus participantes que estabelecem relações recíprocas no decorrer de suas atividades. Há campos muito diferentes um do outro, como por exemplo, os campos da religião, da política, da filosofia, entre outros, e que apresentam seu modo particular de funcionamento, ou seja, leis próprias invariantes. Percebe-se nesta passagem que ao possuir leis de funcionamento, os campos evidenciam que não há liberdade, assim, o ser humano não age de acordo com sua vontade. Há sim, um espaço de forças estruturado/regido por leis que moldam a capacidade de ação e de decisão de quem participa. O crítico cita exemplos dessa rede de relações/forças que obrigam os sujeitos a agirem de determinados modos como é o caso da educação, as mídias, redes sociais a moda, as correntes teóricas, filosóficas, artísticas, de uma época, são alguns exemplos dessa força social que estão submetidos todos os sujeitos. Para Martins (2004, p.65) a respeito do “campo literário, embora um primeiro contato com ele possa sugerir uma infinita casuística de querelas e tomadas de posições contraditórias entre seus membros”, nota-se na verdade que o “desenvolvimento da análise sociológica” comprova que “este universo aparentemente anárquico e de bom grado libertário (...) é o lugar de uma espécie de balé bem ordenado no qual os indivíduos e os grupos desenham suas figuras” (BOURDIEU, 1996, p. 133).

Não se pode tratar a respeito da estética sem levar em consideração os importantes postulados desenvolvidos por Mikhail Bakhtin, que iniciou desde 1920, as

discussões, entre outras problemáticas, sobre as formulações teóricas que envolvem a atividade estética. Percebe-se que o discurso sobre a atividade estética continua se reformulando ao longo do tempo, contudo partindo do caminho elaborado por Bakhtin (1990) pode-se ver que o crítico tornou o social, o histórico e o cultural, elementos imanes do objeto estético.

De acordo com Antonio Candido, a obra de arte depende do artista que a produz bem como das condições sociais que está associada à sua posição. O crítico relaciona o artista aos “aspectos estruturais” e a obra focaliza o “influxo exercido pelos valores sociais, ideologias e sistemas de comunicação, que nela se transmudam em conteúdo e forma, discerníveis apenas logicamente, pois na realidade decorrem do impulso criador como unidade inseparável”. Para Candido, “os valores e ideologias contribuem principalmente para o conteúdo, enquanto as modalidades de comunicação influem mais na forma” (CANDIDO, 2006, p. 40). Antonio Savino (1973) aponta que “estando o autor vinculado em determinada realidade social, humana e psicológica, compreensível é saber que o conteúdo adquirido será expresso através de forma relacionada”. Para o crítico a forma será a linguagem relacionante entre autor/leitor. Desse modo, “a forma será o meio de comunicação, evidencição de um conteúdo: configuração estrutural. Se conteúdo é o básico para a criação estética (configuração estrutural), a forma é maneira de tornar-se capaz a demonstração do conteúdo” (SAVINO, 1973, p. 10).

Candido em seus estudos analisou, entre outros aspectos, a transfiguração da realidade para a obra, “método de redução estrutural” que é o “processo por cujo intermédio a realidade do mundo e do ser se torna, na narrativa ficcional, componente de uma estrutura literária, permitindo que esta seja estudada em si mesma, como algo autônomo” (CANDIDO, 1993, p. 09). Diante disso, encontram-se análises a partir do conteúdo e a forma, pois:

A forma é responsável por organizar o conteúdo e oferecer o caráter realista na ficção. Assim, a forma literária é a reorganização da realidade na estrutura literária, o que não significa a representação fiel dos pormenores da vida social, mas o modo como esse material é engendrado em seu interior. Sendo assim, a forma é uma ferramenta utilizada pelo autor para organizar características realistas da vida social e representá-las dentro da obra literária (ARAÚJO; RIBEIRO; BARBOSA, 2016, p. 12).

Neste capítulo, busca-se analisar o modo de representação e o conteúdo representado nas obras de Dario de Melo e Maria Celestina Fernandes. Antonio Candido explica que “a poesia, por exemplo, como um tipo de linguagem, que manifesta o seu conteúdo na medida em que é forma, isto é, no momento em que se

define a expressão. A palavra seria, ao mesmo tempo, forma e conteúdo, e neste sentido a estética não se separa da linguística”. O crítico complementa que justamente pelo fato de a arte ser “uma comunicação expressiva”, ela “pressupõe algo diferente e mais amplo do que as vivências do artista” (CANDIDO, 2006, pp. 31-32). A arte literária difere-se de qualquer outra escrita, por exemplo, a escrita científica, como pontua Bourdieu ao destacar a maestria da arte da palavra:

Não há melhor atestado de tudo que separa a escrita literária da escrita científica do que essa capacidade, que ela possui exclusivamente, de concentrar e de condensar na singularidade concreta de uma figura sensível e de uma aventura individual, funcionando ao mesmo tempo como metáfora e como metonímia, toda a complexidade de uma estrutura e de uma história que a análise científica precisa desdobrar e estender laboriosamente (BOURDIEU, 1996, p.39).

Pensar a escrita literária para crianças e jovens mediante essa “complexidade de uma estrutura e de uma história” implica estabelecer algumas reflexões, afinal

A literatura pode muito. Ela pode nos estender a mão quando estamos profundamente deprimidos, nos tornar ainda mais próximos de outros seres humanos que nos cercam, nos fazer compreender melhor o mundo e nos ajudar a viver. Não que ela seja, antes de tudo, uma técnica de cuidados com alma; porém, revelação do mundo, ela pode, também, em seu percurso, nos transformar a cada um de nós a partir de dentro (TODOROV, 2009, p.76-77).

Diante do exposto por Todorov, a arte da palavra, muito significa proporcionar o contato com a leitura literária. A literatura, de acordo com Candido (1995), precisa ser um bem indispensável na vida do ser humano, auxiliando o convívio em sociedade, possibilitando compreendermos e vivenciarmos sentimentos, emoções, subjetividades, (des)encontros da vida tão intrínsecos ao que nos constitui humanos. Segundo Todorov (2009, p.24), “a literatura abre ao infinito a possibilidade de interação com os outros e, por isso, nos enriquece infinitamente”. Na perspectiva de Candido, que postulou em “O direito à literatura”, a função da literatura e como se apresentam suas faces, observa-se o caráter humanizador da literatura:

A função da literatura está ligada à complexidade da sua natureza, que explica inclusive o papel contraditório mas humanizador (talvez humanizador porque contraditório). Analisando-a, podemos distinguir pelo menos três faces: (1) ela é uma construção de objetos autônomos como estrutura e significado; (2) ela é uma forma de expressão, isto é, manifesta emoções e a visão do mundo dos indivíduos e dos grupos; (3) ela é uma forma de conhecimento, inclusive como incorporação difusa e inconsciente (CANDIDO, 1995, p.176).

Lajolo e Zilberman (2007, p. 19) diz que apesar da literatura se constituir um instrumento usual de formação da criança e do jovem, atuando quase que da mesma forma como atua a família e a escola, a diferença se faz pelo fato que

a literatura infantil e juvenil equilibram e, frequentemente, até superam – essa inclinação pela incorporação ao texto do universo afetivo e emocional da criança. Por intermédio desse recurso, traduz para o leitor a realidade dele, mesmo a mais íntima, fazendo uso de uma simbologia que, se exige, para efeitos de análise, a atitude decifradora do intérprete, é assimilada pela sensibilidade da criança e do adolescente. Ambas as propriedades citadas – a de projeção de uma utopia e a expressão simbólica de vivências interiores do leitor – não são necessariamente contraditórias, pois a visão do adulto pode se complementar e fortalecer com a adoção da perspectiva da criança (LAJOLO; ZILBERMAN, 2007, p. 19).

Nesse sentido, a análise crítica das obras dos escritores selecionados tornou-se um desafio diante do entendimento da escrita enquanto arte requerendo sensibilidade e percepção do leitor. Pensar a qualidade estética nas obras literárias para crianças e jovens, adentra-se numa análise a respeito da forma como a história é apresentada ao leitor, refletindo sobre os caminhos que os escritores optaram fazer para representar o povo angolano. Busca-se nas produções ficcionais dos escritores Dario de Melo e Maria Celestina Fernandes, *Quitubo, a terra do arco-íris, No país da Brincaria, A árvore dos Gingongos, Kalimba*, compreender, entre outros pontos, se há apenas uma “função” pedagógica e/ou moralizante nas obras, ou se o conteúdo representado transcende como ato artístico valorando o objeto estético. Contudo, estes pontos são apenas alguns dos aspectos que discutiremos, pois levaremos também em consideração o contexto histórico, cultural, social e econômico, além da entrada tardia no mercado editorial, altos preços dos livros, altos índices de analfabetismo, entre outros, para compreender o sistema literário angolano de obras que despertam interesse nas crianças e jovens leitores.

Diante do que foi apresentado nos capítulos anteriores, compreende-se que a literatura para crianças e jovens passou por fases que se caracterizaram em grande parte por textos disfarçados por uma função pedagógica, tematizando o civismo, o patriotismo, o comportamento das crianças, entre outros. Atualmente há inúmeras produções alicerçadas no discurso pedagógico ou que possui esse aspecto em algum ponto da obra. Nesse sentido, nos estudos de Ceccantini (2011, p. 126), referente a literatura para crianças no Brasil, apresenta-se uma perspectiva que nos ajuda a entender a literatura para a infância e juventude de Angola, pois segundo o autor:

(...) por estar vinculada à própria gênese da literatura infantil, a destinação pedagógica da literatura infantil ainda permanece viva, mesmo que continuamente transfigurada pelos novos tempos. O pedagogismo escancarado, instrumentalizando a obra literária sem maior constrangimento, talvez já não tenha muito lugar na produção mais recente, depois de ser alvo de tanto debate e crítica no cenário cultural brasileiro ao longo dos últimos anos. A velha “moral da história”, tão ligada às raízes da literatura infantil, passa a ser, portanto, menos transparente. O que não significa, contudo, que a destinação pedagógica dessa literatura tenha desaparecido pura e simplesmente (CECCANTINI, 2011, p. 126).

Diante dessa citação, passa-se a pensar a respeito da forma como a “moral da história” surge na obra literária angolana, observando se é mais sutil ou se está explícita ao leitor. Contudo, independente da forma como estão relacionados tais aspectos às obras de Melo e Fernandes, cabe ressaltar que esses fatores não podem ser o principal argumento para afirmar que esta ou aquela obra possui ou não qualidade estética.

A pesquisadora Sodré destaca alguns apontamentos referentes à produção literária e também a respeito do interesse das crianças em adquirir livros:

É importante ter em mente o seguinte: o circuito ideológico de uma obra não se perfaz apenas em sua produção, mas inclui necessariamente o consumo. Em outras palavras, para ser “artística”, ou “cult”, ou “elevada”, uma obra deve também ser reconhecida como tal. Os textos que estamos habituados a considerar como cultos ou de grande alcance simbólico assim são institucionalmente reconhecidos (...), e os efeitos desse reconhecimento realimentam a produção. A literatura de massa, ao contrário, não tem nenhum suporte escolar ou acadêmico: seus estímulos de produção e consumo partem do jogo econômico da oferta e procura, isto é, do próprio mercado. A diferença das regras de produção e consumo faz com que cada uma dessas literaturas gere efeitos ideológicos diferentes (SODRÉ, 1985, p. 06).

Nesse sentido, não podemos esquecer o fator mercadológico, uma vez que é a partir dele que as crianças e jovens acessam as publicações, no sentido de adquirir os livros enquanto produto material. Mediante isso, constata-se a dificuldade de se pensar a obra destinada ao público infantil, afinal há interesses e agentes envolvidos que partilham diferentes e complexos aspectos para se observar. Tem-se mercado editorial, a educação, o leitor, os pais dos leitores, o fator cultural, social e econômico, entre outros aspectos.

Desse modo, tenta-se analisar as obras numa perspectiva que visa observar como se apresenta o texto literário para se chegar a uma “interpretação dialética”, conforme Candido (2006). Ao tratar sobre a qualidade estética dos textos para crianças e jovens, ressalta-se um importante estudo desenvolvido no Brasil sobre o utilitário e a estética emancipatória. Não utilizaremos as nomenclaturas desenvolvidas pelos estudiosos, Perrotti (1986) e Zilberman (1989), para nossa análise dos textos literários angolanos,

contudo a teoria nos ajudou compreender melhor a qualidade estética das obras para a infância e a juventude selecionadas para o estudo. Diante disso, apresentaremos brevemente alguns apontamentos sobre essa abordagem teórica.

Conforme afirma Pinto (2008, p. 123), em seu ensaio “A opção pelo não utilitário” que se encontra no livro *Narrativas Juvenis*, a questão do utilitarismo no campo da literatura infanto-juvenil mundial existe desde a suas origens e envolve “considerações de ordem histórica, estética, educacional e ideológica” (PINTO, 2008, p. 123). O autor cita Horácio e Aristóteles, afirmando que as expressões *dulce* (doce) e *utile* (útil) trazem a ideia de “prazer e conhecimento como papel próprio da arte (...) que tendem a ver o utilitário como algo que pode comprometer a literariedade de uma obra” (PINTO, 2008, p. 123). Contudo, Pinto chama a atenção pelo fato de existir grandes dificuldades em se estabelecer os limites que irão delimitar se um texto ficcional é considerado “utilitário” ou não.

É preciso que se faça uma distinção entre o “utilitarismo” (...) e o inevitável caráter instrumental que, em maior ou menor medida, está sempre presente no discurso literário. Com isso, evita-se que se tome o “discurso estético” como um discurso “puro”, onde a instância ideológica e a busca de adesão não estariam presentes. Ocorre que (...) essas instâncias são acidentais no discurso estético, enquanto que no discurso utilitário são sua própria essência (PERROTTI, 1986, p. 29).

Dessa forma, as obras precisam de um equilíbrio, para que o discurso utilitário não se sobreponha à arte literária. Sabe-se que um texto utilitário compreende àqueles que possuem, entre outros aspectos, um caráter pedagogizante, ou seja, são textos que apresentam ao longo de seu enredo um ensinamento, moldando o comportamento de crianças e jovens. Tais narrativas apresentam padrões/modelos a serem seguidos, apontando apenas uma única perspectiva, que é apresentada como verdade absoluta, são textos que não se abrem às possibilidades, à imaginação. Para Pinto (2008), o texto ficcional pautado pelo utilitarismo possui narrador com postura de “mau professor”, ou seja, são histórias que consideram o jovem leitor, muitas vezes, estudante, como alguém que necessita de ensinamento chegando a percebê-lo como “vazio”, no sentido de experiência e conhecimento de vida. Assim, há nas histórias personagens criados com o objetivo de servirem como padrões exemplares de comportamento, ou que possuem condutas “erradas”, na perspectiva de muitos adultos, para serem moldados durante a história ou que terão finais ruins para servirem de lição. O leitor, especificamente crianças e jovens, não é provocado a imaginar, reinventar, sentir, vivenciar, e sim para cumprir um papel de ouvinte, para aprender o que é certo e errado. Nessa perspectiva, o

livro possui como objetivo ajudar, educar e ensinar a criança para prepará-la para a vida adulta.

A obra com caráter utilitário despreza o leitor, subestima-o e o inferioriza, afinal o vê como um ser que necessita aprender valores morais e éticos. Desse modo, o texto utilitário apenas transmite os “a moral e os bons costumes” à criança e ao jovem. De acordo com Cunha (1999, p. 77) uma das funções que possui o texto utilitário, destinados à criança e ao jovem é fazer dela “um instrumento de propaganda de valores sociais que nós adultos aceitamos, muitas vezes sem ao menos desconfiarmos de sua procedência. E, ao aceitá-los, tornamo-nos seus promotores, conscientes ou não”. Nessa passagem, percebe-se que muitas vezes o fato de uma história estar impressa, publicada no formato de um livro, exposta em uma livraria, faz com que muitos adultos inconscientemente entendam se tratar de algo bom e de qualidade para uma criança ler. Um ponto importante é destacado por Cecília Meireles que ressaltou a necessidade de se levar em consideração a opinião da criança ao se expressar sobre o livro:

Por isso, em lugar de classificar e julgar o livro infantil como habitualmente se faz, pelo critério comum da opinião dos adultos, mais acertado parece submetê-lo ao uso – não estou dizendo a crítica – da criança, que, afinal, sendo a pessoa diretamente interessada por essa leitura, manifestará pela sua preferência, se ela a satisfaz ou não (MEIRELES, 1979, p. 27).

Observando todo o processo histórico que o surgimento da literatura para crianças e jovens sofreu, é compreensível o caráter utilitário desses textos. Uma vez que a necessidade de se olhar para a faixa etária da criança só ocorreu em meio à Idade Moderna, sendo resposta de uma nova concepção de família que acontecia na época, conforme Zilberman (1985).

Diante disso, a literatura surgiu da necessidade de se educar as crianças, de servir de um material de apoio nas escolas, escolas estas que eram rígidas, com valores e comportamentos baseados em preceitos religiosos, conduzindo ao maniqueísmo. Nesse sentido, é compreensível que os textos produzidos nessa época fossem reflexos desse pensamento modelador, conservador imperante até hoje. Assim, havia a necessidade de ocupar as bibliotecas, bem como funcionar como material para se aprender a ler e escrever, ou seja, função pedagógica. Desse modo, há nesse processo pelo qual passou a literatura para crianças e jovens uma explicação para ainda existirem resquícios de textos nesses moldes, e também escritores ainda presos nessa forma de

enxergar o jovem leitor. Cabe ressaltar que a literatura deve estar presente nas escolas, pois

(...) a literatura tem sido um instrumento poderoso de instrução e educação, entrando nos currículos, sendo proposta a cada um como equipamento intelectual e afetivo. Os valores que a sociedade preconiza, ou os que considera prejudiciais, estão presentes nas diversas manifestações da ficção, da poesia e da ação dramática. A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas (CANDIDO, 2004, p. 177).

Destaca-se que as obras para a infância e a juventude que superam a obsessão pela realidade, rompendo com as amarras moralizantes, possibilitando maior autonomia ao leitor, transformando o texto literário para a juventude em arte, denomina-se segundo Zilberman como modelo “emancipatório” (ZILBERMAN, 2003). Desse modo, o texto de caráter emancipatório oportuniza ao leitor confabular, ressignificar, imaginar, criar um mundo a sua volta, (re)vivendo experiências novas a cada nova leitura, “recusando a intermediação dos pais na relação entre a criança e a realidade, coloca seus heróis numa posição de autonomia em relação a uma instância superior e dominadora” (ZILBERMAN, 2003, p. 215). Para ter qualidade estética, o texto para crianças e jovens, precisa extrapolar/ultrapassar “o âmbito das utilidades, dos bons hábitos, da abordagem temática ou do simples divertimento” (SILVA, 2014, p.41), as obras devem provocar, por si só, a abertura para novas possibilidades e experiências, ou melhor, oportunizar a fruição estética. Candido (1995, p. 186) considera que “negar a fruição da literatura” equivale a “mutilar a nossa humanidade”. Ceccantini (2011, p. 121) afirma que entre os diversos problemas envolvendo a leitura literária está o de “subestimar o leitor/educando”, contudo ele reforça que:

Cada vez mais, é preciso apostar nesse leitor; buscar a expansão de seus horizontes e não apenas reafirmá-los; desafiar o educando para conhecer o outro, o novo, o diferente; estabelecer metas ambiciosas; fixar patamares elevados de leitura a ser gradativamente conquistados; sob o risco do populismo barato ou do paternalismo, talvez ingênuo, mas nem por isso menos conservador e prejudicial aos estudantes.

Verifica-se que o texto emancipatório transcende este pensamento limitado, de forma natural, pois possui um caráter estético, as personagens não tentam convencer o leitor com padrões e modelos de comportamento, as falas das personagens são complexas e exigem um leitor competente para compreender a obra literária. Para Lajolo (2007, p.106), “cada leitor, na individualidade de sua vida, vai entrelaçando o significado pessoal de suas leituras com os vários significados que, ao longo da história

de um texto, este foi acumulando”. Para Todorov (2009, p.24), a literatura “nos proporciona sensações insubstituíveis que fazem o mundo real se tornar mais pleno de sentido e mais belo. Longe de ser um simples entretenimento, uma distração reservada às pessoas educadas, ela permite que cada um responda melhor à sua vocação de ser humano”.

Em consonância, Candido (1995, p. 175) eleva a importância da arte literária para a sociedade afirmando que “talvez não haja equilíbrio social sem a literatura”. Nesse sentido, observaremos e analisaremos se as obras de Melo e Fernandes para crianças e jovens se abrem para novas possibilidades e experiências, se são textos cujo “traço essencial revela-se a coerência interna da obra, ou seja, não mais seu compromisso com normas, valores e modelos de comportamento, mas sim, essencialmente, com a ARTE” (CECCANTINI, 2011, p. 126). A respeito do pesquisador, cabe ressaltar que diante das reflexões orquestradas por Candido, Ceccantini, por conseguinte, em seus estudos, analisando os 27 livros pertencentes à literatura juvenil brasileira premiada entre os anos de 1978 e 1997, desenvolveu a “estética da formação” na tese “Uma estética da formação: vinte anos de literatura juvenil brasileira premiada (1978-1997)”, afirmando, entre outros aspectos, tratar-se de textos com temáticas que abordam “a busca da identidade e o processo de amadurecimento do jovem, do ponto de vista físico, intelectual, emocional, ético, entre outros aspectos” (CECCANTINI, 2000, 435-436).

Candido apresenta a respeito da maneira como a mensagem é estruturada e construída pelo narrador, pois segundo o crítico “toda obra literária é antes de mais nada uma espécie de objeto, de objeto construído; e é grande o poder humanizador desta construção, enquanto construção” (Candido, 1995, p. 176). Antonio Candido exemplifica que

Se fosse possível abstrair o sentido e pensar nas palavras como tijolos de uma construção, eu diria que esses tijolos representam um modo de organizar a matéria, e que enquanto organização eles exercem papel ordenador sobre a nossa mente. Quer percebamos claramente ou não, o caráter de coisa organizada da obra literária torna-se um fator que nos deixa mais capazes de ordenar a nossa própria mente e sentimentos; e, em consequência, mais capazes de organizar a visão que temos do mundo. (...) A produção literária tira as palavras do nada e as dispõe como todo articulado, Este é o primeiro nível humanizador, ao contrário do que geralmente se pensa. A organização da palavra comunica-se ao nosso espírito e o leva, primeiro, a se organizar; em seguida, a organizar o mundo (...) (Candido, 1995, p. 176-7).

Desse modo, é importante também analisar a “maneira pela qual a mensagem é construída”, observando essa forma que corresponde a um “aspecto, senão mais importante, com certeza crucial, porque é o que decide se uma comunicação é literária

ou não” (CANDIDO, 1995, p. 176). Nesse sentido, um dos nossos objetivos é perceber a proposta dos narradores das obras estudadas nesta tese, quando “elaboram uma estrutura” e propõe aos leitores “um modelo de coerência, gerada pela força da palavra organizada”, conforme Candido. Assim,

A mensagem é inseparável do código, mas o código é a condição que assegura o seu efeito. Mas as palavras organizadas são mais do que a presença de um código: elas comunicam sempre alguma coisa, que nos toca porque obedece a certa ordem. Quando recebemos o impacto de uma produção literária, oral ou escrita, ele é devido à fusão inextricável da mensagem com a sua organização. (...) o conteúdo só atua por causa da forma, e a forma traz em si, virtualmente, uma capacidade de humanizar devido à coerência mental que pressupõe e que sugere. O caos originário, isto é, o material bruto a partir do qual o produtor escolheu uma forma, se torna ordem; por isso, o meu caos interior também se ordena e a mensagem pode atuar. Toda obra literária pressupõe esta superação do caos, determinada por um arranjo especial das palavras e fazendo uma proposta de sentido (CANDIDO, 1995, p. 178).

Entender a obra literária na concepção de Candido pressupõe analisarmos nas narrativas de Dario de Melo e Maria Celestina Fernandes como o conteúdo atua e o que a forma traz em si a partir de das escolhas dos “produtores”. Contudo, nem todas as obras literárias apresentam “esta superação do caos” apontada por Candido, alguns criam uma “organização adequada” e outros não. Nesse sentido, o crítico não anula as obras consideradas de menor qualidade, pois estas também fazem parte do sistema literário, pois segundo ele:

A eficácia humana é função da eficácia estética, e portanto o que na literatura age como força humanizadora é a própria literatura, ou seja a, capacidade de criar formas pertinentes. Isso não quer dizer que só serve a obra perfeita. A obra de menor qualidade também atua, e em geral um movimento literário é constituído por textos de qualidade alta e textos de qualidade modesta, formando no conjunto uma massa de significados que influi em nosso conhecimento e nos nossos sentimentos (CANDIDO, 1995, p. 182).

Percebe-se a importância de produzir pesquisa a respeito de um sistema literário pouco explorado em Angola, observa-se uma carência de estudos relacionados às obras cujo interesse é maior aos leitores criança e jovem. Dessa forma, passamos então a analisar as obras *No país da Brincaria* e *Quitubo: na terra do arco-íris* de Dario de Melo; *A árvore dos Gingongos* e *Kalimba* de Maria Celestina Fernandes para compreendermos a partir dessas obras um pouco mais a respeito do sistema literário para a infância e a juventude de Angola e percebermos a maneira, o modo, como se orquestram a forma e o conteúdo representado, discutindo se superam ou não esse “caos originário” por meio do “arranjo especial das palavras” de que propõe Antonio Candido (1995).

4- DARIO DE MELO E MARIA CELESTINA FERNANDES: A LITERATURA PARA VALORIZAÇÃO DE ANGOLA

4.1- Algumas considerações

Neste capítulo serão apresentadas análises e reflexões, mediante embasamento teórico, de algumas obras selecionadas para compreendermos um pouco mais a respeito da literatura produzida em Angola e que chega não somente aos leitores angolanos como também aos brasileiros. Dentre as obras literárias disponíveis, optou-se por estudar mais profundamente dois escritores que iniciaram seus trabalhos com a escrita de textos narrativos para crianças e jovens nos tempos de independência e pós-independência angolana. Desse modo, estudaremos neste capítulo: Dario de Melo e Maria Celestina Fernandes, escritores que atualmente continuam produzindo literatura.

Antes de iniciar as análises, cabe relatar que após fazer um levantamento bibliográfico nos bancos de teses e dissertações de algumas universidades brasileiras e angolanas, do acervo da CAPES²⁹ e também de artigos publicados em revistas, constatou-se uma carência de pesquisas a respeito dos dois escritores angolanos aqui estudados. Utilizando como palavras-chave o nome dos dois escritores foram encontrados pouquíssimos trabalhos acadêmicos com análises sobre as obras de Dario de Melo e Maria Celestina Fernandes. No livro *Entre fábulas e alegorias* organizado por Carmen Lucia Tindó Secco (2007), encontra-se um artigo com uma análise da novela *Quitubo, a terra do arco-íris*. Esse texto traz de forma breve o enredo da obra e apresenta algumas reflexões sobre a polifonia presente na história, o pesquisador utilizou a teoria de Bakhtin. Já a escritora Maria Celestina Fernandes é citada em algumas pesquisas, inclusive no mesmo livro organizado por Secco (2007) há um artigo sobre o livro da escritora *A árvore dos Gingongos*, abordando a figura dos gingongos na cultura africana. Encontrou-se também um artigo de Márcio de Sousa, intitulado “A voz feminina na narrativa infantil da angolana Maria Celestina Fernandes”, publicado em

²⁹ Entre os anos de 2017 e 2019 fez-se um levantamento de pesquisas acadêmicas a respeito da literatura angolana entre os anos 2000 e 2018. Verificou-se os títulos e resumos, observando a temática das pesquisas. Optou-se por apresentar apenas algumas das dissertações e teses encontradas, disponíveis na internet nos bancos de dados das universidades. Assim, encontram-se no Apêndice os títulos dos trabalhos acadêmicos pesquisados, nas páginas: 308 “QUADRO B- DISSERTAÇÕES” e 309 “QUADRO C- TESES”.

janeiro de 2017. Contudo, o que mais se verificou foram trabalhos acadêmicos contendo apenas menções dos nomes dos dois escritores, ressaltando a contribuição que eles deram, ao longo dos anos, tanto a respeito da produção de literatura para seu país quanto a importância dos dois na luta pela independência angolana.

Conforme se observa na nota de rodapé aqui apresentada, observa-se muitas pesquisas direcionadas às obras de Luandino Vieira, Pepetela, Manuel Rui, Boaventura Cardoso, Ondjaki, José Agualusa e também vários estudos sobre as obras do escritor moçambicano Mia Couto, ou mesmo estudos comparados entre escritores brasileiros com portugueses, angolanos, moçambicanos, nigerianos, entre outros. Constatou-se, desse modo, ausências de trabalhos sobre as narrativas escritas por Dario de Melo e Maria Celestina Fernandes. Por um lado, isso proporciona ao pesquisador, que se desafia em estudá-los, possibilidades de um caminho inaugural para produzir crítica, pesquisa. Por outro lado, não há muitos materiais para compor a fortuna crítica desses escritores, o que dificulta os estudos. Porém, o que se entende e quer destacar é a importância dos dois escritores para a produção e a formação literária e crítica de Angola, tornando imprescindível promover pesquisas, teorias e reflexões sobre suas obras, e a partir delas conhecer e entender ainda mais o sistema literário angolano e a formação de uma escrita que desperta interesse nas crianças e jovens para a leitura literária.

Os caminhos que escolhemos trilhar foi apresentar nesta pesquisa escritores pouco estudados no Brasil, justificando a escolha de Dario de Melo e Maria Celestina Fernandes. Ademais, pelo fato de se ter disponível para aquisição no Brasil alguns títulos. Diferentemente de outros escritores pesquisados no início deste estudo que também são pouco conhecidos/estudados e que no momento do levantamento do *corpus* de pesquisa não estavam disponíveis para compra. Diante disso, muitas obras publicadas e muitos dos livros citados nesta pesquisa não foram adquiridos, ou por não haver mais edições, estarem esgotados, ou por não serem vendidos no Brasil. As grandes redes de livrarias no Brasil dispõem de poucas obras de escritores africanos, em alguns sites de compra é possível encontrar alguns títulos, porém são importados de Portugal, fazendo com que fique alto o valor da entrega, além da demora em chegar o produto. Há alguns escritores com vários títulos disponíveis no mercado editorial brasileiro como Ondjaki, Agualusa, Pepetela. Contudo, ainda há uma carência de muitos dos escritores dos países africanos de língua portuguesa aqui no Brasil, esse fator dificulta ainda mais a pesquisa acadêmica. Sabe-se que o mercado editorial brasileiro,

“mesmo ciente da importância da lei para estimular crianças e jovens a conhecer a matriz africana de nossa cultura, possui um número muito restrito de publicações voltadas à obra ficcional de autores africanos de língua portuguesa” como destaca Renata Beatriz Brandespin Rolon (2011, p. 131), no artigo “O ensino das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa no currículo escolar brasileiro: algumas considerações”, publicado na Revista *Ecos*.

Diante disso, o estudo, neste capítulo, é pautado de um olhar analítico sobre as obras de Dario de Melo, *No país da Brincaria; Quitubo, a terra do arco-íris*; e Maria Celestina Fernandes, *A árvore dos Gingongos; Kalimba*. Um dos objetivos é investigar o caráter estético das obras, apontando o caminho utilizado pelos escritores para interessar a juventude leitora. Além de verificar a estética utilizada por Melo e Fernandes em despertar nos leitores, aqui especificado como crianças e jovens, um sentimento de pertencimento e valorização cultural de Angola. Isso se nota porque os autores utilizam a diversidade linguística, os mitos, os costumes, o ritmo de vida, entre outras formas de expressão de Angola como fator estético na criação literária, como será possível observar nas análises que se apresentam posteriormente.

Buscou-se analisar e refletir sobre o modo como a língua e as tradições de raízes angolanas presentes nas quatro obras pesquisadas dialogam com o leitor - criança e jovem - angolano. Primeiramente apresentaremos a biografia dos escritores estudados e, posteriormente seguem as reflexões, apontamentos e análises das obras de Melo e de Fernandes. Em seguida, discute-se sobre os elementos: Brincaria, Quitubo, arco-íris, gingongos e Kalimba, finalizando com a análise de como se apresenta nas narrativas as línguas locais de Angolana nas obras pesquisadas.

4.1.1- Dario de Melo

Escritor que tem se dedicado a escrever para crianças e jovens em Angola, é Dario de Melo, natural de Benguela, nasceu em dois de dezembro de 1935. Atuou como professor, inspetor escolar, radialista, gerente agropecuário, funcionário do Ministério angolano da Informação, editor no Instituto Nacional do Livro e do Disco, cronista e escritor. Exercendo o jornalismo, Dario de Melo trabalhou na rádio, foi diretor da *Voz do Bié* em 1972. Em 1983, dirigiu a *Tveja*, Revista da Televisão Pública de Angola, fundada por Rui de Carvalho. No ano de 1991, foi diretor do *Jornal de Angola*, posteriormente passou para o *Correio da Semana* que fundou juntamente com Manuel Dionísio em 1991, semanário econômico. No ano de 1992, após assassinato no Huambo dos fundadores do jornal *Jango*, Dario assumiu a direção do jornal. Publicou diversos artigos na imprensa.

É autor da letra do *Hino da Paz* (1992) e também é membro da União dos Escritores Angolanos da qual já foi presidente da Assembleia Geral no biênio de 1992-1994. Publicou dezoito títulos na área da literatura para crianças e jovens, dentre eles destacam-se *Estórias do Leão Velho* (1985), *Queres ouvir? e Vou contar* (1988), *No país da Brincaria* (1988), *As Sete Vidas de um Gato* (2002), com o qual obteve o prémio PALOP 98 de Língua Portuguesa de Literatura Infantil. Publicou também um livro de poesia, intitulado “Onda Dormida” e tem algumas crônicas disponíveis em uma página eletrônica. Para os jovens escreveu *Inaldino, Policial* (1986), *Quitubo, a terra do arco-íris* (1990), *Os riscos mágicos* (1993), *Aqui, mas do Outro Lado* (2000), o conto *A senhora dos passarinhos* (2005). Na página eletrônica do escritor encontra-se:



Figura: Dario de Melo. (<http://dariodemelo.blogspot.com/p/biografia-pagina2.html>)

Há na página do escritor uma variedade de crônicas, há também doze contos denominados “contos infantis”, porém apenas o conto “Quem vai buscar o futuro” está disponível. Assim, nem todos os títulos que há na página estão disponíveis para o leitor, alguns são apenas referências.



Figura: Estórias infantis. (<http://dariodemeloestoriasinfantis.blogspot.com/2011/11/normal.html>)

Conforme a ilustração acima, em “estórias infantis” tem-se nove narrativas, a maioria são fábulas disponíveis para o leitor. Para Adriano Vasconcelos, poeta, editor e empresário, a escrita de Dário de Melo

Prende-nos pela elegância e plasticidade, tem em grande dose o detalhe que nos oferece a efervescência da vida. Eu que tenho um medo atroz de viajar de avião, pude nesse estado de tensão e ansiedade, como quem necessita de uma boia para não se naufragar, tive o gosto de ler e reler o conto intitulado “o Bigode”. Recortei o conto editado na revista da Taag, com muito orgulho falei para os meus botões: é um grande conto que pode enriquecer o imaginário de qualquer País (Bio-Quem- UEA).

Conforme relato de Vasconcelos percebe-se que a escrita de Dario de Melo, especificada no conto *Bigode*, permite inferir o quanto o escritor enriquece o imaginário dos leitores conforme abordaremos na análise de suas obras. No próximo subtítulo trataremos a respeito da biografia da escritora Maria Celestina Fernandes.

4.1.2- Maria Celestina Fernandes

A escritora Maria Celestina Fernandes³⁰ é natural do Lubango, província de Huila. Fez os estudos secundários e superiores em Luanda. Licenciada em direito pela Universidade Agostinho Neto, é atualmente assistente social. Iniciou a carreira literária no início da década de oitenta com publicações em jornais. Em 1990 a União dos Escritores Angolanos (UEA) editou o seu primeiro livro infantil intitulado *A Borboleta Cor de Ouro*. É autora de obras em prosa e poesia com maior destaque para a produção literária dirigida para crianças e jovens, dentre as obras que já publicou destacam-se: *Kalimba* (1992), *A árvore dos Gingongos* (1993), *A rainha Tartaruga* (1997), *A Estrela que sorri* (2005), *As amigas em Kalandula* (2009), *A lagoa misteriosa* (2014). Conto *Retalhos da vida* (1992). Os romances *Os panos brancos* (2004) e *A Muxiluanda* (2008); Poesia: *Poemas* (1995) e *O meu canto* (2004). Tem participado de vários encontros e feiras a nível nacional e internacional, nomeadamente no Brasil, Suécia, Alemanha, Cuba, Coreia do Norte, Itália e Portugal.

Recebeu o Prémio Jardim do Livro Infantil em 2010, com a obra *As amigas em Kalandula*, Prémio Caxinde do Conto Infantil em 2012, com a obra *A lagoa misteriosa* e o Prémio Excelência Literária (Troféu Corujão das Letras) em 2015. O Ministério da Cultura de Angola outorgou-lhe o Diploma de Mérito pela contribuição à literatura angolana em 2009. Tem nomeações para o prémio sueco Astrid Lindgren. No Brasil foram reeditadas as obras *A árvore dos Gingongos* pela editora DCL, com a qual foi distinguida com o Diploma da FNLIJ em 2009, e *Kalimba* que saiu com a chancela da editora Kapulana. Fernandes é membro da União dos Escritores Angolanos e possui alguns títulos traduzidos para inglês, italiano, espanhol, sueco e coreano.

Na página da UEA de 27 de outubro de 2010, o escritor Luandino Vieira escreve na biografia disponibilizada no site a respeito da escritora, afirmando:

(...) de Maria Celestina tenho seguido, desde o início, o caminhar literário. Não sei quem lhe alvitrou que as histórias de intuito educativo, diariamente inventadas para seus filhos crianças, as escrevesse. Talvez António Jacinto de boa memória, quiçá Uanhenga Xitu. O que sim, sei é que seguiu o alvitre, percebeu o dever, enfrentou a tarefa. E a medida que nossos filhos são todas as crianças do Mundo. De aí lançou-se a escrita. Perante as críticas mais do que os aplausos iniciais, Maria Celestina intuiu que só o trabalho, a perseverança, a humildade de ler e escrever e rescrever, voltar a escrever, lhe dariam suporte ao natural dom educativo.

³⁰ Biografia gentilmente cedida pela escritora Maria Celestina Fernandes para esta pesquisa em 04/05/2017.

Percebe-se o reconhecimento da escritora no cenário da literatura para crianças e jovens, no e-book *Outras mulheres: mulheres negras brasileiras ao final da primeira década do século XXI*, Ceva diz que

(...) Maria Celestina Fernandes, uma escritora angolana dedicada à literatura infantil, resgata mitos e crenças da etnia quimbundo, povo de que descende. Celestina nasceu em Lubango (sul de Angola) e licenciou-se em Assistência Social e Direito na Universidade Agostinho Neto. Como membro do OMA vivenciou todo o período de Guerra Civil, no pós-independência, em 1975, e sua literatura marca um momento de resistência sociocultural. A motivação para dedicar-se à literatura infantil se deu nos anos 1980 quando emerge uma vasta produção literária para esse público. Havia uma preocupação social com a criança, a maior vítima da guerra. Outro fator de motivação para a ênfase no público leitor infantil é o fato de que a criança “faz par” com o mais velho no continente africano, à maneira de um contraponto de agentes sociais que são os portadores da esperança, da ancestralidade e dos nexos entre o que foi e o que será (AA.VV, 2012, pp.69-70).

Notam-se o envolvimento e a preocupação social da escritora com a escrita para crianças e jovens. Destaca-se a citação de Marcio Sousa (2017, p.59) ao afirmar que Maria Celestina Fernandes apresenta narrativas que convidam o “leitor a mergulhar nas histórias vindas da tradição oral popular, transferindo a elas o viés atual da modernidade”. Diante disso, abordaremos neste capítulo um estudo a respeito da escrita de Maria Celestina Fernandes.

4.2- Dario de Melo: *No país da Brincaria*

Partindo do entendimento estudado por Candido (2006, p.14) a respeito de como deve ser pensada a análise literária e que esta não deve se basear apenas sobre a estrutura da obra, uma vez que “o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno” Candido (2006, p.61) faz uma crítica sobre a análise literária, afirmando que

(...) o sociólogo e o etnólogo estão melhor aparelhados para reunir numa síntese a descrição folclórica e a análise estética, porque dispõem de recursos que permitem chegar à função social, que, na literatura dos grupos iletrados, é o elemento que unifica os demais e esclarece o seu sentido. Doutro lado, tanto o sociólogo quanto o etnólogo podem ficar no nível da organização social, ignorando o plano estético e o simbólico-descritivo, limitando o fato à sua mera dimensão sociológica. O ideal, como vimos, seria a união dos três pontos de vista, levando em conta o quadro sociocultural em que as manifestações literárias se situam, mas procurando captá-las na integridade do seu significado. Deste modo, a interpretação pode abranger tanto o aspecto coletivo de manifestação emocional e ideológica, quanto o tipo de formalização expressiva elaborado segundo os seus padrões.

Conforme, o trecho de *Literatura e sociedade* (2006), busca-se chegar à função social, percebendo os significados produzidos nos contextos da criação artística e do caráter estético das narrativas, já citadas nesta pesquisa, para a juventude leitora. Assim, observar e refletir os possíveis efeitos de sentido que as obras possuem por si só nos elementos externos que se tornam internos no plano da diegese narrativa, e que propicia ao leitor fabular, imaginar, perceber e refletir sobre o mundo a sua volta.

A primeira análise inicia-se com o livro *No país da Brincaria*. A obra foi publicada pela União dos Escritores Angolanos no ano de 1988. O livro apresenta capa dura, algo novo para a época, e possui 38 páginas, a ilustração foi feita por Paula Oliveira. O livro faz parte da coleção Acácia Rubra³¹, com tiragem de 20 mil exemplares.

³¹ Os cinco primeiros volumes da Coleção Acácia Rubra foram lançados no ano de 1988, foram: *Um poema e sete estórias de Luanda e do Bengo* de José Alves; *Era uma vez... que eu não conto outra vez* de Octaviano Correia; *Estórias velhas, roupa nova* de Gabriela Antunes; *Fá... Pe...Lááá!!!* de Maria de Jesus Haller; *No país da Brincaria* de Dario de Melo.

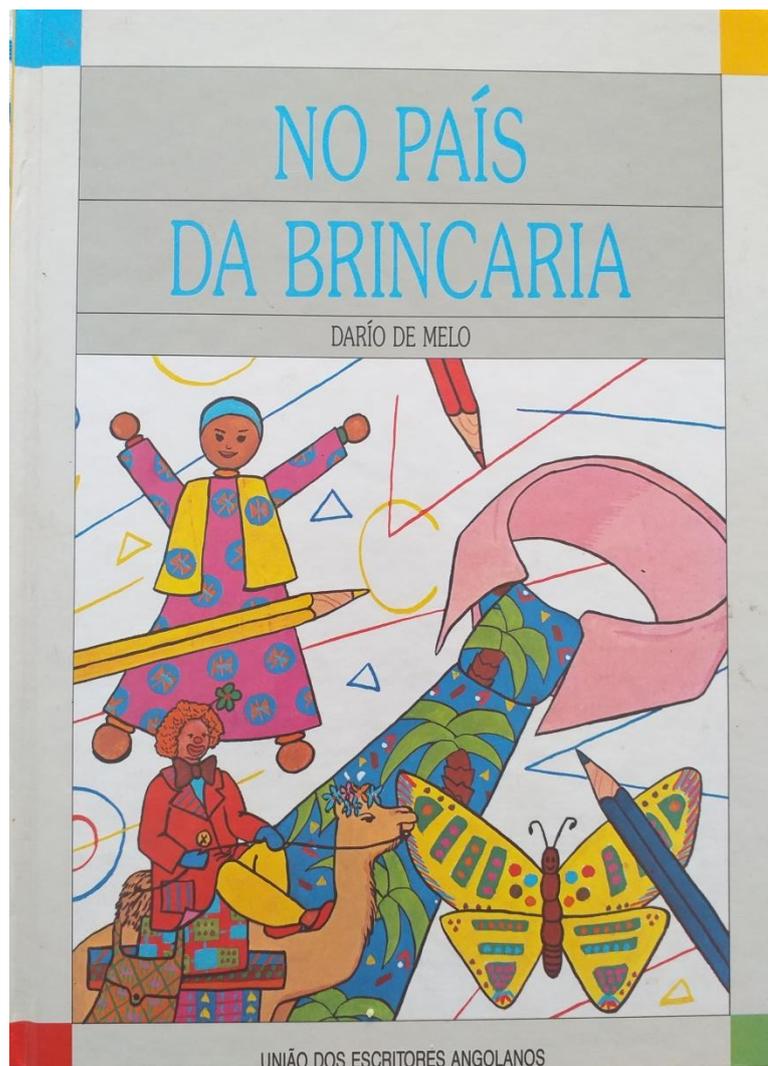


Figura: Capa *No país da Brincaria* (MELO, 1988).

O livro possui uma coletânea de contos, há cinco contos: “No país da Brincaria”, “O camelo e o palhaço”, “O pomar da florinha”, “Quem não erra não apaga...” e por último “Gravata de jacaré”. Não há sumário de modo que o primeiro conto se inicia na página três, também não há indicação numérica de capítulos, a narrativa começa após seu título, que está em caixa alta à esquerda da página.

Os três primeiros contos possuem três páginas ilustradas, os outros dois últimos possuem apenas duas páginas com ilustração. As ilustrações seguem o ritmo da capa, ou seja, há cores fortes, o colorido chama a atenção do leitor, como se vê nas imagens abaixo:

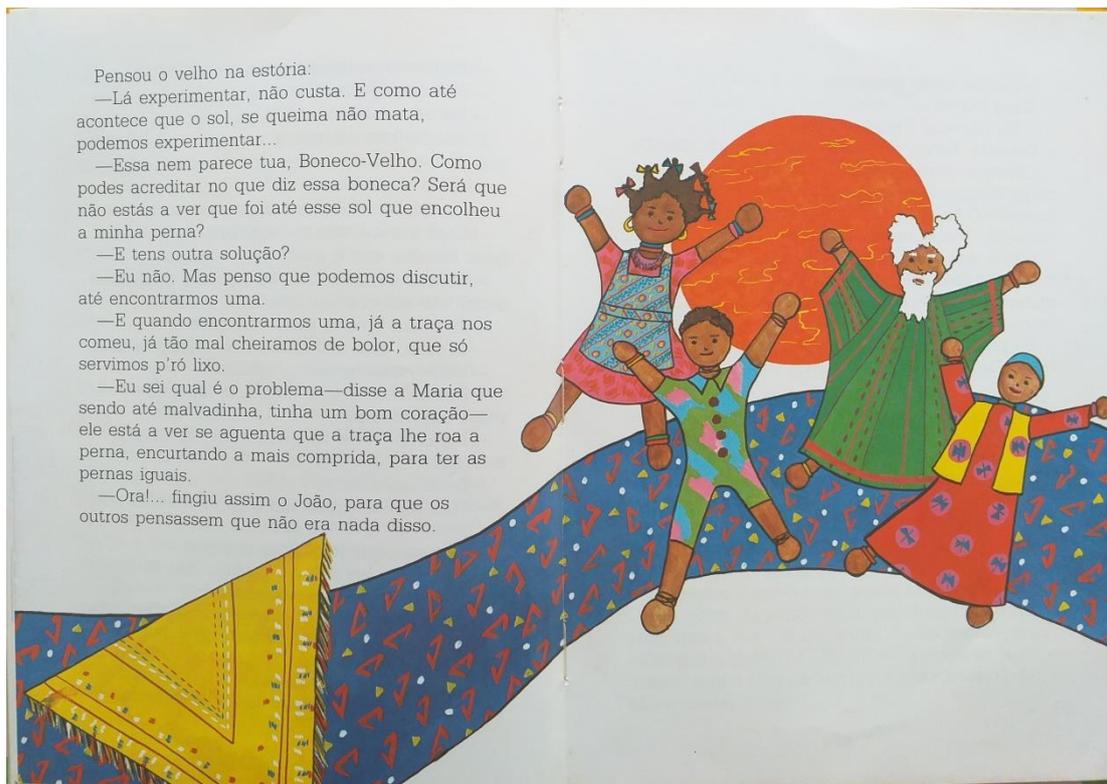


Figura: Sol. (MELO, 1988, p. 4-5).



Figura: Palhaço. (MELO, 1988, p. 16-17)

Acredita-se que as imagens são tão importantes quanto a linguagem verbal, por meio da ilustração o leitor constrói percepções e sensações para reconhecer o mundo a sua volta. Cabe ressaltar que as ilustrações não configuraram o foco das nossas análises,

no sentido de aprofundamento teórico e crítico a respeito dos estudos referentes às ilustrações. Contudo, de forma breve observamos as ilustrações conforme fomos analisando o texto verbal, buscando compreender tanto na linguagem verbal quanto na não-verbal os elementos constituintes de significados e interpretações. Afinal, da mesma forma que o texto, as imagens também necessitam de atenção para compreendermos seus respectivos códigos e realizar, de acordo com Sofie Van Der Linden, uma verdadeira interpretação. Diante disso, têm-se as seguintes definições:

Livros com ilustração: obras que apresentam um texto acompanhado de ilustrações. O texto é espacialmente predominante e autônomo do ponto de vista do sentido. O leitor penetra na história por meio do texto, o qual sustenta a narrativa.

Livros ilustrados: obras em que a imagem é espacialmente preponderante em relação ao texto, que aliás pode estar ausente (é então chamado no Brasil, de livro-imagem). A narrativa se faz de maneira articulada entre textos e imagens (VAN DER LINDEN, 2011, p. 24).

Nesse sentido, livros com ilustração apresentam textos que se sustentam independentemente das imagens que possuem. Assim, o texto não necessita da ilustração para ter sentido, ou seja, o texto existe de forma autônoma. Neste caso, as ilustrações, na maioria das vezes, somente reproduzem ou esclarece aquilo que está sendo narrado, estando subordinadas às palavras, claro que nessas obras as ilustrações podem contribuir para o enriquecimento das percepções e experiências do leitor, porém o que se observa é que nos livros com ilustrações, as imagens não são imprescindíveis.

Já o livro ilustrado, conforme Sophie Van der Linden, evoca dois tipos de linguagem, o texto e a imagem. Nesse sentido, ocorre uma interdependência, os dois necessitam de cuidado, uma vez que tudo se interliga. “Quando as imagens propõem uma significação articulada com a do texto, ou seja, não são redundantes à narrativa, a leitura do livro ilustrado solicita apreensão conjunta daquilo que está escrito e daquilo que é mostrado” (VAN DER LINDEN, 2011, p.08).

De acordo com Peter Hunt a literatura infantil consegue abarcar características de diferentes gêneros, contudo o gênero que mais há contribuição da literatura para crianças é o “livro-ilustrado”. Hunt aponta que este é “distinto do livro com ilustração”, conforme já foi apontado por Van Der Linden, assim “a distinção é, em grande parte, organizacional. Porém, se lembrarmos que a ilustração altera o modo como lemos o texto verbal, isso se aplica ainda mais ao livro-ilustrado” (HUNT, 2010, p. 165). No livro ilustrado texto e imagem possuem importância equivalente, ou seja, escritor e

ilustrador são autores da obra, não há hierarquia, não havendo possibilidades de leituras isoladas, o encontro entre imagem e palavra confere sentido à obra como um todo, combinando os dois níveis de comunicação: o visual e o verbal. As imagens não são meras figuras colocadas para ocupar espaços vazios na página, são códigos que constituem sentidos, é a multiplicidade de experiências que formam e estimulam a imaginação e a percepção de cada leitor. Não aprofundaremos teoricamente a respeito da ilustração, trata-se de um tema complexo que exige conhecimentos e análises mais específicas conforme já apontamos, contudo “definir o tipo de relação existente entre texto e imagem permite considerar o resultado de sua relação” (VAN DER LINDEN, 2011, p.122). Dessa forma, buscaremos analisar de forma breve as ilustrações que estão dispostas em três das quatro obras selecionadas para análise, observando sua relação com o texto narrativo.

A respeito das ilustrações, observa-se que a imagem da capa (Figura: Capa *No país da Brincaria*) apresenta uma síntese das ilustrações contidas em cada conto presente no livro, há repetição das imagens. A capa de um livro é importante por, entre outros objetivos, representar um convite à leitura, portanto esta obra revela ao leitor o que encontrará adiante, não possibilitando grandes surpresas, uma vez que muitas das ilustrações já se apresentam na capa. De início, percebe-se que na capa do livro consta apenas o nome do escritor do texto, as informações referentes às ilustrações de Paula Oliveira estão na folha de rosto. Outro ponto observado foi que há algumas ilustrações que representam literalmente, fielmente, o enredo das narrativas. Contudo, há outras que ampliam os sentidos, dialogam com o texto verbal, possibilitando ao leitor imaginar, refletir e interpretar.

A respeito do texto narrativo, o conto que inicia a obra de Melo possui o mesmo título do livro, “No país da Brincaria”. Observa-se a respeito do título que há uma marcação de espaço geográfico, no sentido de espaço físico, presente tanto no título do livro quanto no conto, trata-se de uma demarcação de um lugar, ou melhor, a delimitação do espaço em que ocorrerá a história: “país da Brincaria”³² (MELO, 1988, p.3). Ao utilizar “país”, percebe-se um discurso político que reforça o conceito de coletividade, a palavra “país” conforme consta no *Dicionário Online* vem etimologicamente do francês *pays* oriundo do latim *pagensis*. É o “local de nascimento; coletividade, social e política, da qual alguém faz parte; pátria ou terra (...). Área

³² Indicaremos somente as páginas. Referem-se a: MELO, Dario. *No país da Brincaria*. UEA: 1988.

política, social e geograficamente demarcada, sendo povoada por indivíduos com costumes, características e histórias particulares”. Na página eletrônica *Significados*, país é “um determinado território social, política e geograficamente delimitado, habitado por uma população com cultura comum”, a palavra é geralmente usada como sinônimo de nação ou pátria. Já a palavra pátria, deriva do grego *pater*, “e se refere a um território ou jurisdição governado por um patriarca (...). Pátria relaciona-se ao conceito de país, do italiano *paese*, por sua vez originário do latim *pagus*, aldeia, donde também vem pagão. País, pátria, patriarcado e pagão tem a mesma raiz”, de acordo com página *Conhecimento Geral*. O lexema isolado “Brincaria” constitui-se de uma flexão do verbo brincar, e está na 1ª ou 3ª pessoa do singular do futuro do pretérito do modo indicativo. Ao derivar da palavra brincar significa de acordo com o *Dicionário Houaiss* (2004, p. 112) “1. Distrair-se com jogos, brinquedos infantis. 2. Entreter-se, divertir-se. 3. Divertir-se, fingindo-se de. 4. Não dar importância. 5. Não falar a sério”. Dessa forma, ao unir “país” e “Brincaria” infere-se que o efeito de sentido pode ser interpretado como sendo uma forma de adentrar o leitor num discurso de coletividade, união entre bonecos/pessoas pertencentes a esse mesmo país, e que estão enfrentando juntos problemas que serão aqui explicitados posteriormente.

O narrador lança o leitor há um tempo diegético distante do momento presente da narrativa ao utilizar a expressão “no tempo em que as meninas brincavam e para brincar faziam suas próprias bonecas...” (p. 03). Reforça a ideia de distanciamento do momento em que se narra ao utilizar as reticências, empregadas para realçar uma palavra ou expressão, ou mesmo para indicar uma continuidade como se estivesse despertando no leitor a curiosidade de conhecer o que virá a seguir. O narrador permite algumas possibilidades de sentido, cabendo ao próprio leitor preencher as lacunas deixadas. A teoria apresentada no livro *Obra aberta* de Umberto Eco (2005b) estimula no leitor uma cadeia de entendimentos e interpretações espontâneas da obra de arte, pois ela “é aberta, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração em sua irreproduzível singularidade” (ECO, 2005b, p. 40). Há nos textos literários múltiplas interpretações, inúmeras possibilidades. Nesse sentido, a arte não possui o status de pronta e acabada, entende-se que a obra literária é justamente o contrário disso, inacabada. Interessante pontuar que as interpretações do leitor são conscientes, nesse sentido, o leitor não está totalmente livre ao adentrar os textos literários e interpretá-los, há limites interpretativos no próprio texto. Diante disso, nota-se que o narrador marca o tempo do discurso ao dizer que era na época em que meninas

brincavam e faziam suas próprias bonecas para brincar, para direcionar o leitor ao tempo da infância, momento das brincadeiras, imaginações ao mesmo tempo em que o insere no espaço da narrativa, a caixa/país. A infância constitui uma fase da vida em que se é possível acreditar/imaginar bonecos falando e vivendo como seres humanos, sabe-se que há muitas dessas brincadeiras entre as crianças, que inventam, imaginam lugares, situações, falas/diálogos com seus brinquedos. A partir da imaginação, o narrador insere o jovem leitor no mundo da fantasia, fabulação que se apresentam posteriormente ao longo da narrativa.

Para Benjamin,

(...) o narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à substância mais íntima daquilo que sabe por ouvir dizer seu dom é poder contar sua vida (BENJAMIN, 1987, p. 221).

Conforme Benjamin, o narrador sabiamente nos direciona a conhecer o seu mundo, provocando o leitor a participar do seu jogo. O narrador provoca um estranhamento quando apresenta um tipo diferente de país que o leitor talvez ainda não conheça, pois afinal não era “numa terra de terra, como a nossa, mas num caixote abandonado e velho, no anexo de uma casa... Esse país, tinha bué³³ de inimigos – a traça e o bolor” (p.03). Nesse momento, tem-se na narrativa uma possível explicação de que o que será abordado no conto não diz respeito ao mundo como o conhecemos, mas sim de um lugar possível de existir brinquedos que falam, pensam e agem.

Ao partir da compreensão que “a leitura é sempre produção de sentido” conforme Jean Marie Goulemot (1996, p. 107-108), afirma-se que há múltiplos sentidos produzidos na leitura desse trecho da narrativa. Pode-se estar diante de uma metáfora engendrada pelo autor, pois o caixote, correspondendo a Angola, estaria anexado a casa, equivalendo a Portugal. Num jogo de sentido entre colonizado versus colonizador; oprimido versus opressor. A casa, vista como elemento principal, maior, importante; e a caixa, algo pequeno, não tão importante comparado a casa, “(...mas num caixote abandonado e velho) no anexo de uma casa...” (p. 03). Nota-se que a casa possui um artigo indefinido, remetendo a ideia de ser uma casa qualquer ou qualquer casa. Ademais as qualidades atribuídas ao caixote, “abandonado e velho”, inferem, seguindo uma interpretação metafórica, um sentimento de indignação com quem deveria cuidar,

³³ Palavra de origem angolana, significando: muito, grande quantidade. Também grafado *bwé*.

zelar dessa caixa. Abandonar carrega um sentido de deixar ao desamparo, não fazer caso de ou fugir das obrigações. É possível depreender metaforicamente como o descaso do governo português aos países por ele colonizados, especificamente Angola, diante dos sentidos de se ter uma caixa habitada e esquecida nos fundos de uma casa. Desse modo, são interpretações possíveis de se fazer pelo leitor diante das pistas deixadas ao longo da narrativa, contudo, há outras possibilidades. Diante dessas pistas é possível relacioná-las com as reflexões de Chaves (1999) quando afirma que estudar a literatura angolana é um exercício de entendimento da política do país, não sendo uma análise apenas da estética literária, excluindo o âmbito político contido nas entrelinhas das produções literárias produzidas por escritores inseridos no movimento político de independência.

Neste outro trecho, conhecemos um pouco mais dos personagens:

Queixava-se o mais velho dos bonecos de bigodes e barbas de algodão branco:

— Já me deram cabo! Olha só como a traça já traçou a ponta dos meus bigodes.

— E isso é alguma coisa? Perguntava a boneca Maria (só Maria) com avental de criada. Então a mim, foi a traça e o bolor (MELO, 1988, p. 03).

Neste momento da narrativa o leitor infere por meio das pistas deixadas pelo narrador que se trata de uma caixa (país) com bonecos/brinquedos, e que já estão gastados do tempo, como reclama o mais velho dos bonecos. Cabe ressaltar que muitas narrativas africanas destacam a presença do mais velho, o soba, o ancião. Há inclusive a presença do ancião em todas as quatro narrativas selecionadas para análise nesta pesquisa. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1986, p. 94)

Anciano. Lo anciano, lo ancestral, lo antiguo reviste carácter sagrado, cualquiera que sea el objeto o la persona así cualificados. El solo hecho de haber envejecido, sin desaparecer enteramente, evoca ya una suerte de vínculo con las fuerzas supratemporales de conservación. Que un ser haya resistido al desgaste del tiempo se siente como una prueba de solidez, de autenticidad, de verdad. Alcanza así en las profundidades misteriosas lo que está en la fuente de la existencia y de lo cual participa en medida privilegiada. A los ojos de ciertos analistas, de una manera paradójica pero bastante justa, el anciano sugiere la infancia, la edad primera de la humanidad, como la edad primera de la persona, la fuente del río de la vida. Se colorea así con los prestigios del paraíso perdido. Para la simbólica, lo anciano no es lo caduco, sino lo persistente, durable, lo que participa de lo eterno. Influye en el psiquismo como un elemento estabilizador y como una presencia del más allá.³⁴

³⁴ Anciã. O velho, o ancestral, o antigo assume um caráter sagrado, qualquer que seja o objeto ou pessoa assim qualificada. O simples fato de ter envelhecido, sem desaparecer por completo, já evoca uma espécie de ligação com as forças supratemporais da conservação. Que um ser resistiu ao desgaste do tempo parece

Diante da citação acima, é possível entender a importância do ancião no país da Brincaria uma vez que ele ao longo da narrativa vai moderando as intrigas utilizando toda sabedoria adquirida durante sua vida, “– Vamos acabar com a discussão – ralhou o velho. Cada um é o que deve ser...” (p. 04). Ao longo da narrativa é possível ver o respeito dos mais novos diante do velho boneco. O boneco mais velho assume um caráter sagrado, sinônimo de sabedoria, pois envelheceu, e não desapareceu por completo, resistiu ao desgaste do tempo demonstrando solidez, autenticidade, conforme Chevalier. No campo simbólico, o velho não é o obsoleto, mas o persistente, durável, que participa do eterno, todas essas características são possíveis depreender ao longo da história.

Os elementos conflitantes que desencadeiam ruptura da tranquilidade na vida das personagens, são a traça e o bolor que estão a destruir o país da Brincaria e todos os seus habitantes. Segundo consta no *Dicionário Houaiss* (2004, p.726) da língua portuguesa, o lexema traça – do latim *tractiare* que significa despedaçar, de *tractus, -a, -um*, arrastado, seguido – “1. Nome comum a larvas de várias espécies de mariposa que corroem papel, tecido”. Desse modo, as larvas mesmo sendo pequeninas provocam grandes desgastes por onde passam, destroem peles, lãs, madeiras, tapetes, sementes, tecidos. Inferindo o sentido figurado, de algo que pode se referir a tudo que corrói ou destrói insensivelmente alguma coisa. Já bolor é uma designação comum de fungos que vivem de matérias orgânicas por eles decompostas; mofo, muco. No sentido figurado representa a decadência; a velhice. Assim, a traça e o bolor representam a proliferação de elementos/insetos/fungos vindos para destruir ou tornar algo decomposto. Nesse sentido, traça e bolor constituem os vilões dos bonecos, causando a dor e o sofrimento aos habitantes da caixa.

O próprio elemento “caixote/caixa” é carregado de sentidos, ao caracterizar a caixa, o narrador quase que define uma Angola colonizada “Esse país, tinha bué de inimigos”. Ao utilizar o pronome possessivo “nossa” na primeira pessoa do plural, o narrador inclui o leitor e o faz se sentir parte desse país ao denominá-lo “Caixote-Nossa-

uma prova de solidez, de autenticidade, de verdade. Alcança assim nas profundezas misteriosas o que está na fonte da existência e da qual participa em medida privilegiada. Aos olhos de certos analistas, de maneira paradoxal, mas bastante justa, o velho sugere infância, a primeira idade da humanidade, como a primeira idade da pessoa, a fonte do rio da vida. É colorido com o prestígio do paraíso perdido. Para o simbólico, o velho não é o obsoleto, mas o persistente, durável, que participa do eterno. Influencia a psiquê como elemento estabilizador e como presença do além. (Tradução nossa)

Terra”, o plural indica coletividade, união. Entretanto, a caixa também pode representar aquilo que se deseja guardar, proteger, simbolizando certa fragilidade daquilo que se quer guardado. Como também, pode sugerir se tratar de algo valioso para aquele que quer guardá-lo, conservá-lo. Ademais, é possível estar diante de um segredo, porque o caixote pode não estar guardado no anexo da casa, e sim escondido dos olhos do outro, ou melhor, não revelado, significando seu total apagamento, esquecimento.

Outro apontamento sobre a caixa do país da Brincaria, é a sua proximidade com o mito grego de Pandora. A caixa/jarro que Pandora trazia deveria ser conservada, fechada, para que os homens pudessem viver em harmonia, essa foi a determinação de Zeus, o rei dos deuses. Entretanto, Pandora tomada pela curiosidade desobedece a ordem de Zeus, deixando sair da caixa todas as infelicidades que poderiam acometer a humanidade, dá-se então a origem dos males, guerras e doenças no mundo. Pandora ao perceber que tinha cometido um erro, fechou rapidamente a caixa, deixando lá dentro apenas a Esperança. Nesse sentido, a caixa do país da Brincaria representa simbolicamente contrastes que estão inseridos dentro da caixa, assim como no mito, estão guardados no país da Brincaria tanto a humanidade explicitada pelos personagens quanto os males capazes de destruir a vida. A caixa simbolicamente carrega o sentido de conter um tesouro, o fato dos bonecos estarem guardados dentro da caixa revela sua importância diante de quem os guardou. Uma vez que mesmo aquele que tenha os guardado fez isso para mantê-los escondidos por não serem úteis, ainda sim representam serem importantes, pois eles não foram jogados fora, mas guardados. Destarte, mesmo despedaçados eles ainda podiam lutar, mudar seus destinos e não se entregarem aos inimigos: traça e bolor.

Percebe-se, de certo modo, uma nostalgia dos habitantes do “Caixote-Nossa-Terra”: “– Naquele tempo em que as meninas brincavam com a gente, não havia traça nem bolor que nos pegasse” (p. 04), demonstrando o abandono sentido pelos personagens-bonecos. Há o esquecimento por parte daqueles que possuem o poder de cuidar, referindo-se às meninas que brincavam com os bonecos. Há um sentimento de que antes eram úteis, que podiam servir e serem usados, mas agora não servem mais, foram descartados.

A linguagem atua como meio de interação entre o leitor e o universo ficcional, percebe-se que há no conto o uso de diálogos pautados numa linguagem mais coloquial, principalmente nas vozes das personagens, tal recurso é importante por se aproximar da linguagem dos leitores. O narrador faz o uso de apóstrofes para indicar a supressão da

vogal “a” na palavra “p’ra” e “p’ró”, todas às vezes que as palavras aparecem nos contos do livro (MELO, 1988, grifos nossos):

- Ele disse **p’ra** mim... “No país da Brincaria” (p. 06)
 - Cada um é como trabalha **p’ra** ser. “No país da Brincaria” (p. 07)
 - (...) que só servimos **p’ró** lixo. “No país da Brincaria” (p. 08)
 - Quem não tem pernas **p’ra** andar (...). “O camelo e o palhaço”. (p.18)
 - (...) **p’ra** fazerem muito mel. “O pomar da florinha” (p. 22)
- De quem convida **p’ró** funge³⁵, sem ter farinha nem água. “O pomar da florinha” (p.26)
- Quem desenha é **p’ra** se ver. “Quem não erra não apaga...” (p. 28)

Percebe-se um estilo do autor em dar ritmo, velocidade, nas falas dos personagens ao utilizar os termos em destaque. Referente ao conto “No país da Brincaria”, observa-se o uso da segunda pessoa do discurso “tu” no lugar de “você”: “—E tu? Sua criada feita só para servir os outros. E tu? Seu João da Perna-Curta, mangonheiro, preguiçoso, miolos de capim podre” (p.04). Percebe-se que em alguns momentos da narrativa o verbo não acompanha a flexão seguindo o uso da segunda pessoa do discurso, isso torna a fala dos personagens mais informal, além também de se ter expressões mais coloquiais como “miolos de capim podre”. Há também o uso de acordo com a gramática dos pronomes oblíquos, na forma enclítica, considerada a colocação básica do pronome, verbo-complemento, “Sentaram-se sentadinhos” (p.06); “Podemo-nos lavar depois” (p.07); muitas vezes, os jovens não utilizam essas formas verbais no dia a dia, porém é menos formal que o uso de mesóclise.

O narrador se apresenta em terceira pessoa, emitindo suas opiniões a respeito das personagens, além de revelar suas emoções, assim entre um discurso direto e outro: “Falava assim uma boneca feiosa – de olhos, nariz e boca pintados com uma tinta tão antiga e sumidinha que a gente nem sabia se estava a falar com uma boneca, se com uma bola de pano... (...) E a malvada da Maria, a atirar uma piada” (p.04), o narrador vai revelando por meio de seus adjetivos o caráter e as fraquezas das personagens. Ao empregar adjetivos para qualificar o modo como vê as personagens opta por feiosa, antiga para descrever a boneca Bola-de-Trapo, cujo próprio nome a inferioriza. Em outra passagem narra: “disse a Maria que sendo malvadinha, tinha um bom coração” (...) fingiu assim o João, para que os outros pensassem que não era nada disso” (p.08). Observa-se que atribuiu a Maria a qualidade de malvadinha, mas que a conhecia ao ponto de afirmar que possuía bondade em seu coração, além de comentar que João

³⁵ A palavra pertence ao Kimbundu, significando: pirão, ou seja, é um acompanhamento culinário típico de Angola. Utiliza-se a farinha de milho ou de mandioca para fazê-lo. Constitui a base da alimentação das populações do norte de Angola.

havia fingido. No conto predomina o uso do discurso direto, há algumas interferências do narrador, mas são as personagens que vão conduzindo os acontecimentos da história, os sujeitos do discurso se alternam e a interação comunicativa das personagens se estabelecem diante do leitor.

Na página cinco aparece a primeira ilustração desse conto:

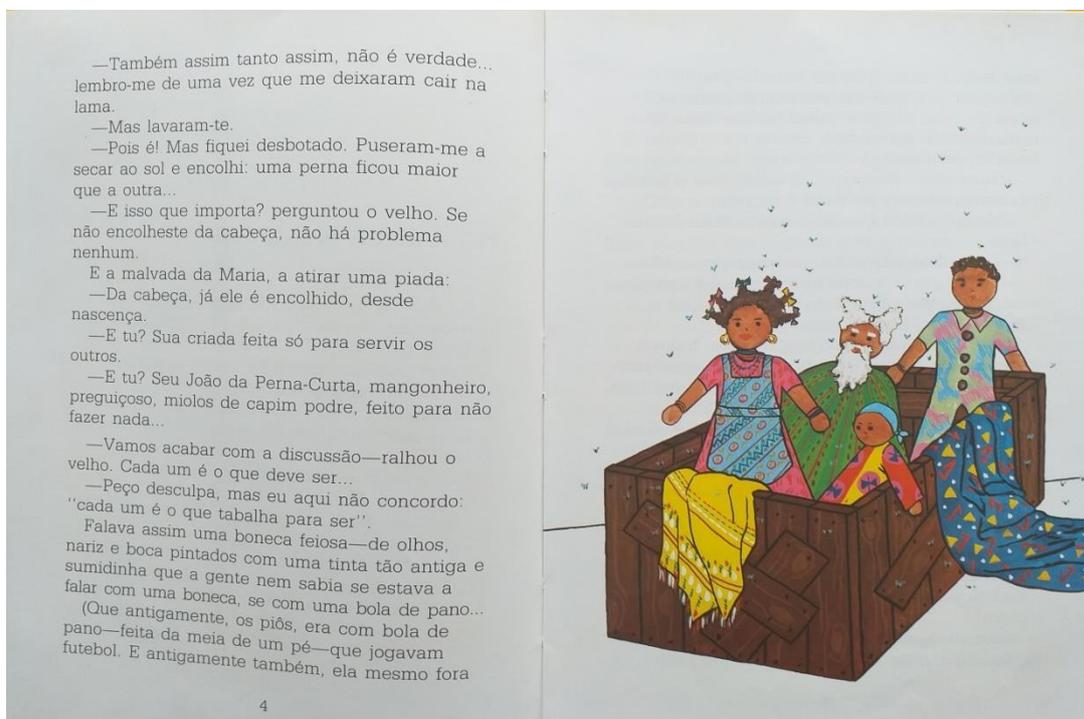


Figura: Bonecos. (MELO, 1988, pp. 04-05)

A respeito da ilustração acima, é possível ver a caixa, com todos os personagens dentro, assim tem-se: o Boneco-Velho, a Maria, Bola-de-Trapô e o João Perna-Curta. Segundo a pesquisadora Maria Antunes Cunha (1999, p. 75 apud QUENEHEN, 2018, p. 29) “Há ilustrações que nada dizem do texto, há outras que o traduzem exatamente (...). Os dois tipos são falhos: o primeiro, porque é um elemento à parte da obra escrita; o segundo, porque nada deixa a cargo da fantasia da própria criança”. E assim, a ilustração pode trazer informações que extrapolam o texto, ampliando-o ou pode simplesmente reduzir a experiência do leitor por meio do espelhamento da linguagem verbal presente na obra. O que se verifica na ilustração acima é que ela é coerente com o que se passa na narrativa e vem após o texto verbal, reforçando o que já foi narrado. É possível dizer que a ilustração não supera o texto verbal, com multiplicidade de significados, pois retrata fielmente o que se narra, não deixa muitos vazios para o leitor preencher com sua imaginação. Contudo, um ponto interessante de se destacar na ilustração da página cinco são os panos/tecidos coloridos que não foram citados no texto

verbal da narrativa, mas que compõem tanto a primeira quanto a segunda ilustração do conto. Observa-se que a ilustração ocupa uma página inteira, está centralizada e há espaços deixados em branco, também se notam inúmeros insetos ao redor das personagens, indicando as traças.

Quanto aos personagens do conto, tem-se o João que encurtou uma perna após cair na lama e ser lavado e posto para secar no sol. É um personagem medroso, inseguro que não quer se ariscar a abrir a caixa para o sol/ a luz entrar e acabar/exterminar com os inimigos: o bolor e a traça. Ele luta até o final da história para derrubar a ideia da Bola-de-Trapó de utilizar o Sol como recurso para eliminar a traça e o bolor. O Boneco-Velho diz após João reclamar de sua perna: “— E isso que importa? Perguntou o velho. Se não encolheste da cabeça, não há problema nenhum” (p. 04). O velho reforça que não é preciso se importar com as deficiências físicas e sim ter ideias, o Boneco-Velho valoriza o intelecto, o saber.

A respeito desse outro personagem, o Boneco-Velho, observa-se que ele é um ser desgastado pelo tempo, mas que sua maturidade, sua experiência, possibilita ajudar todos a sua volta e na resolução dos conflitos que vão ocorrendo na narrativa. Suas falas são marcadas por um discurso moralista e moderador de comportamentos desrespeitosos tanto de João quanto de Maria: “— Vamos parar a conversa. O que é importante aqui, é resolver o problema” (p. 06). Assim, ele vai moderando as discussões: “— Deixe, João. Deixe a menina falar, disse o velho dos bigodes. (...) — Vamos acabar com a discussão — ralhou o velho. Cada um é o que deve ser...” (p.04). Nota-se que há no discurso do personagem um conformismo com a realidade que o cerca, e a boneca Bola-de-Trapó provoca-o quando retruca dizendo que “cada um é o que trabalha para ser” (p.04). Nota-se que o personagem Boneco-Velho muda suas concepções, passando a concordar com o pensamento de Bola-de-Trapó, modificando seu ponto de vista depois de refletir sobre o discurso de empoderamento da boneca num determinado momento da história em que ela (re)construiu sua essência, resgatando sua identidade, conforme veremos a seguir.

Desse modo, a personagem Bola-de-Trapó é uma boneca esperta, inteligente e astuta. No passado a boneca decidiu seu destino, e o narrador diz que:

Que antigamente, os piôs, era com bola de pano – feita da meia de um pé – que jogavam futebol. E antigamente também, ela mesma fora uma bola. E tanto quis ser boneca que conseguiu: arranjou um vestidinho, pintou os olhos da cara, até que a menina sua dona fez o resto. Por isso agora dizia: “cada um é o que trabalha para ser”... (MELO, 1988, p. 4-5) .

Nota-se que a boneca desempenha um importante papel para o desfecho da história. Ela sofre muita discriminação por parte dos bonecos João da Perna-Curta e Maria, que ofendem a boneca chamando-a de “meia boneca”; “Trapo de meia velha”; “andares na porcaria do chão?” e “feia”. Assim, mesmo sendo ofendida é a boneca que soluciona o conflito mostrando para os outros personagens que sair de dentro da caixa traria um destino diferente para o país da Brincaria.

Outra personagem do conto é a Maria, que assim como João, gosta de fazer piadas e zombarias com os outros, é “malvadinha” e questionadora, faz inúmeras perguntas ao longo da narrativa. Porém é corajosa e destemida, aceitou o desafio de abrir a caixa e se lançar ao sol. O curioso é que o narrador ao apresentar a personagem diz “perguntava a boneca Maria (só Maria) com avental de criada”. Entre parênteses o narrador utiliza o termo “só”, e diferente dos outros personagens, Maria não possui nome composto. Os vocábulos “Boneco-Velho” e “Bola-de-Trapo” são grafados com letras maiúsculas para representar os nomes das personagens, contudo não são nomes próprios utilizados na nossa sociedade para se referirem a pessoas, diferentemente do que ocorrem com os nomes dos outros dois personagens Maria e João. Sabe-se que Maria, do hebraico *Myriam*, significando “senhora soberana”, “a pura”, conforme dicionário de nomes. O nome Maria é consagrado no cristianismo, pois é o nome da mãe de Jesus. Muitas vezes, o nome Maria vem associado ao nome João, formando Maria João, significando, etimologicamente, pessoa forte. Já João, do hebraico *Yehokhanan*, *Iohanan*, é composto pela união dos elementos *Yah*, que significa “Javé, Jeová, Deus”, e *hannah*, que quer dizer “graça”, podendo significar “Deus é cheio de graça”, “agraciado por Deus” ou “a graça e misericórdia de Deus” e “Deus perdoa”, conforme o dicionário de nomes. Além disso, os dois nomes são muito populares em Portugal. A escolha pelos dois nomes tornam essas personagens diferentes das outras, passando a intenção do autor de sensibilizar o leitor com a forma desleixada em que vivem os bonecos. Maria, apesar das brincadeiras de mau gosto, tinha um bom coração e no final da história participou da limpeza ajudando os outros a eliminar a traça e o bolor: “foram os outros. Fizeram quê, afinal? Lavaram vidros, janelas. Abriram tampa da caixa. Deixaram o sol entrar. As traças logo fugiram. O bolor foi pelos ares (...)” (p. 10).

Quanto ao final do conto, observa-se na página anterior ao desfecho, a ilustração:

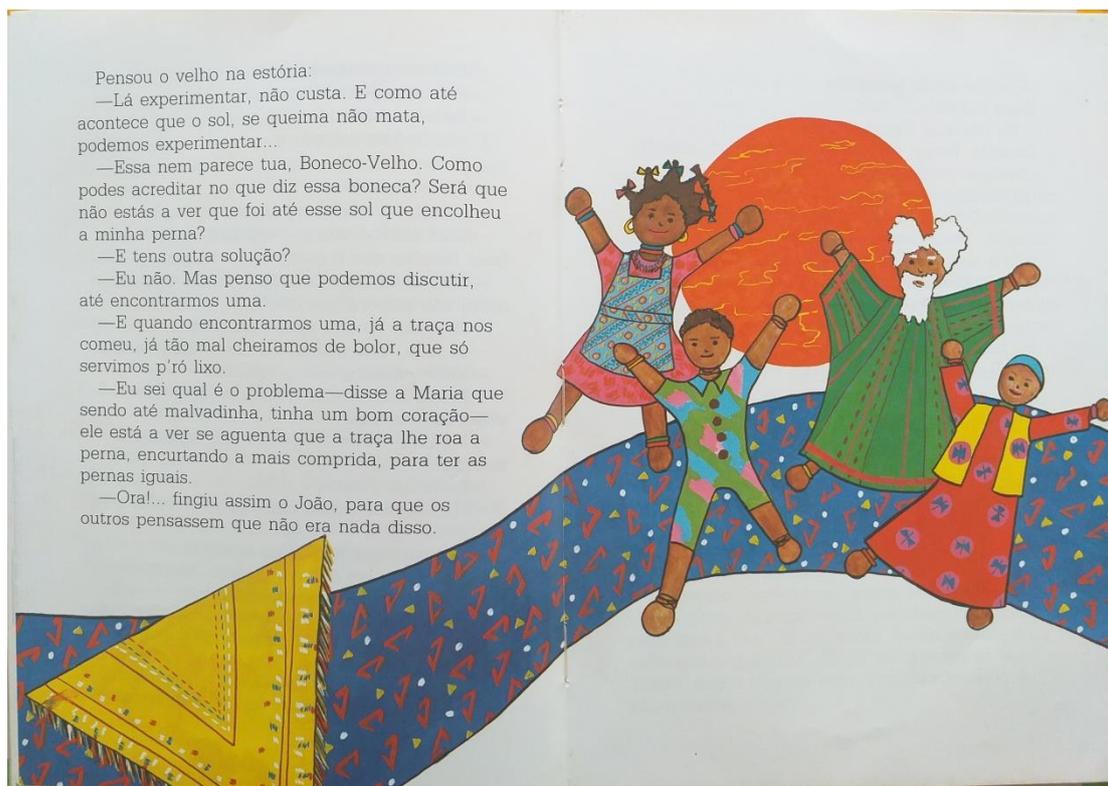


Figura: Sol-2. (MELO, 1988, p. 4-5)

A partir da ilustração apresentada acima, nota-se que os tecidos estampados, nas cores amarelo e azul, estavam dobrados, apresentando-se timidamente na página cinco, não foram destacados. Contudo, nesta segunda ilustração figuram livremente duas páginas, estampando traços geométricos, que muito lembram os tecidos estampados presentes no cotidiano angolano. De acordo com Jean Chevalier e Alan Gheerbrant (1986, p.87-88) o amarelo pode significar:

Amarillo³⁶. 1. Intenso, violento, agudo hasta la estridencia o bien amplio y cegador como una colada de metal en fusión, el amarillo es el más caliente, expansivo y ardiente de los colores; (...) Es el vehículo de la juventud, la fuerza y la eternidade divina. Los laureles verdes de la esperanza humana se recubren con el amarillo áureo del poder divino. (...) 3. El amarillo es el color de la eternidad, como el oro es el metal de la eternidad. 4. Esta presencia del amarillo en el mundo ctónico, bajo pretexto de eternidad, introduce el segundo aspecto simbólico de este color, su aspecto terreno. En efecto el amarillo triunfa sobre la tierra con el verano y el otoño: es el color de las

³⁶ Amarelo 1. Intenso, violento, agudo à estridência ou amplo e ofuscante como um metal fundido, o amarelo é o mais quente, o mais expansivo e o mais ardente das cores; (...). É o veículo da juventude, força e eternidade divina. (...). Os louros verdes da esperança humana estão cobertos com o amarelo dourado do poder divino. (...) 3. Amarelo é a cor da eternidade, como o ouro é o metal da eternidade. 4. Esta presença de amarelo no mundo ctónico, sob o pretexto da eternidade, introduz o segundo aspecto simbólico dessa cor, seu aspecto terrestre. Na verdade, o amarelo triunfa sobre a terra com o verão e o outono: é a cor das espigas maduras que se inclinam para a terra e a cor desta, mesmo quando ele perdeu seu manto de vegetação (...).

espigas maduras que se inclinan hacia la tierra y el color de esta misma cuando ha perdido su manto de verdor (...).

Diante disso, o amarelo pode indicar na imagem a representação da juventude, a força e a eternidade que inserida na narrativa denota a persistência em resistir e viver. Ao relacionar o conto às questões políticas, às guerras pela independência e posteriormente à guerra civil que a população angolana enfrentou, além também de considerar a construção de uma identidade nacional, sentimento de resistência, luta e valorização do povo angolano, há de se refletir sobre as cores utilizadas nas ilustrações acima, observando as possíveis metáforas contidas no conto “No país da Brincaria”.

Diante do entendimento de que as cores e símbolos são muito presentes na vida das pessoas e que também colaboram para a construção de uma identidade nacional e a formação ideológica de uma sociedade, é possível inferir que há um diálogo entre as cores das ilustrações do conto com símbolos nacionais angolanos que compõem, por exemplo, as bandeiras criadas na época da luta pela independência. Além disso, percebe-se uma repetição de um símbolo, o Sol, tanto nas bandeiras como na ilustração. Destacam-se tais diálogos por acreditar que as cores e os símbolos disponíveis no cotidiano de uma população são constituídos de significados e ideologias, sabe-se que esses elementos compõem o imaginário do leitor atento aos códigos não-verbais expostos nas produções artísticas, no caso, o conto. Diante disso, têm-se nas bandeiras da JMPLA e da UNITA, alguns elementos e cores que se cruzam com as cores e a mensagem implícita no final do conto “No país da Brincaria”. Conforme segue a bandeira do JMPLA:



Figura: Bandeira JMPLA (Juventude do Movimento Popular de Libertação de Angola).

As cores e o sol constantes da bandeira têm o seguinte significado:

- Vermelha — Representa o sangue derramado pelos jovens angolanos durante a opressão colonial, a luta de libertação e defesa da integridade territorial da Pátria;
- Azul — Representa a Juventude;
- Preto — Representa o Continente Africano;

— O sol nascente de cor amarelo vivo — Representa a Força da Juventude.
(Fonte: <http://m.mpla.ao/jmpla/simbolos/bandeira.>)

E a bandeira da UNITA:



Figura: Bandeira UNITA

(...) 2. Interpretação

- A cor vermelha significa o sangue vertido pelo Povo Angolano nas guerras de resistência às dominações estrangeiras;
- A cor verde significa a esperança e a inquebrantável fé do Povo Angolano na vitória, em todas as lutas contra os seus inimigos;
- O Galo Negro significa o despertar dos povos da África contra as dominações estrangeiras;
- O Sol nascente (vermelho) significa o despertar dos povos oprimidos de todo o mundo;
- Os raios do Sol simbolizam a unidade de todo o Povo Angolano das dezesseis províncias na luta pela Independência Nacional.

(Fonte: <http://angolalibre.e-monsite.com/pages/content/unita/no-tempo-e-no-espaco.html>)

Conforme se vê nas imagens e legendas abaixo das bandeiras, há no elemento sol um significado simbólico como a representação da juventude do país, há este elemento na ilustração, contudo a cor “amarelo vivo” não está no sol, e sim no tecido triangular posto do lado esquerdo da página. O sol possui a cor vermelha, que segundo consta na bandeira da UNITA significa o despertar dos povos oprimidos. A narrativa de Melo infere ao leitor o sentido de acordar/despertar para o enfrentamento dos problemas que afligiam a coletividade, uma vez que o bolor e a traça “matariam” todos dentro da caixa. O amarelo representa a força da juventude como destaca Chevalier (1986), assim como o azul que dá ritmo a vida, representando também a eternidade:

1- El azul es el más profundo de los colores: en él la mirada se hunde sin encontrar obstáculo y se pierde en lo indefinido, como delante de una perpetua evasión del color. (...) 2. Dominio, o sobre todo clima de la irrealidad de la surrealidad inmóvil, el azul resuelve en sí mismo las contradicciones, las alternancias -como las del día y de la noche- que dan ritmo a la vida humana. Impávido, indiferente, en ningún otro lugar que en sí mismo, el azul no es de este mundo; sugiere una idea de eternidad tranquila y altiva, que es sobrehumana, o inhumana. (...) Se comprende entonces su importante significación metafísica y los límites de su empleo clínico. (...) Se ha dicho también de los egipcios que consideraban al azul como el color de la verdad. La Verdad, la Muerte y los Dioses van juntos, y por esta razón el azul celeste es también el umbral que separa al hombre de aquellos que gobiernan su destino desde más allá (...)

(CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p.163-164).³⁷

Infere-se da ilustração a liberdade dos bonecos, que antes possuíam feições tristes e preocupadas e nesta imagem todos sorriem, conforme a Figura: Sol na página 187. Percebe-se que a caixa não compõe a última ilustração, entra em seu lugar a imagem do Sol. Em outro conto do mesmo livro, “Quem não erra não apaga...”, há o trecho que diz:

Pintou-se o sol de vermelho. Veio a lua de amarelo. Verde de verde era a terra, a esperança e o futuro. Mesmo até o lápis branco (que era só um lápis mudo: desenhava e não se via) pintou gaiivotas e barcos, pintou a espuma das nuvens, pintou o salto das ondas...

...só porque a folha do céu, e o papel onde ia o mar, era agora todo azul (MELO, 1988, p. 32).

Nota-se no conto, que narra a discussão de uma família de lápis que busca força para lutar contra uma borracha tirana e esta mandava e desmandava no desenho de todos, uma presença forte das cores na narrativa. Cada cor simboliza/representa uma característica humana e seu papel na sociedade. Desse modo, o vermelho diz respeito à força, é ele quem inicia o movimento contra a borracha, é o “zangado, escrevendo furioso as palavras da razão”. O amarelo “desesperava com raiva”, sempre na dele e muito teimoso. O verde era a esperança, “bem cheio de confiança”, diz que “Quem escreve é p’ra ser lido. Quem desenha é p’ra se ver” (p. 28). O azul “sendo a cor da paz”, apazigua os “camaradas”, pois “a ralhar ninguém se entende”. Já o branco “tinha a voz fraquinha que quase ninguém ouvia – nem via – o que estava a dizer” (p.28). O lápis branco é a oposição do vermelho, que com “sua voz de cor-com-força, subiu no ar e calou a cor das vozes dos outros” (p.29), ou seja, enquanto o branco é a ausência de voz, o vermelho silencia todas as vozes com sua força comunicativa.

Numa entrevista de Dani Costa e Sebastiao Felix, publicada na UEA em 4 de novembro de 2014, o escritor Dario de Melo respondeu a seguinte pergunta:

Acredita que a União dos Escritores Angolanos já está ‘despartidarizada’?

— Nunca esteve partidarizada.

³⁷ 1- O azul é a mais profunda das cores: nele o olhar afunda sem encontrar um obstáculo e perde-se no indefinido, como diante de uma perpétua evasão de cor. (...) 2. Domínio, ou especialmente climáticas. o irreal, surreal, azul resolve-se contradições, como as alternâncias de dia e noite- que dão ritmo à vida humana. Destemido, indiferente, em nenhum outro lugar que em si mesmo, o azul não é deste mundo; sugere uma ideia de eternidade calma e arrogante, que é sobre-humana ou desumana. (...) Entende-se então seu importante significado metafísico e os limites de seu uso clínico Também tem sido dito dos egípcios que eles consideravam o azul como a cor da verdade. A Verdade, a Morte e os Deuses caminham juntos e, por essa razão, o azul celestial é também o limiar que separa o homem dos que governam seu destino do além (...) (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p.163-164).

Numa discussão que foi tornada pública, o escritor Sousa Jamba, que se apresenta como sendo da UNITA, disse que não podia ser membro da UEA porque revia-se mais numa estrutura política do que propriamente literária.

— Não, de maneira nenhuma. Tenho muita pena porque tenho muita consideração pelo irmão dele (Jaka Jamba). Mas o Sousa Jamba é um idiota que está em Londres e não veio para a guerra onde estava o irmão. Eu só considero os angolanos assim: ou os que estiveram no MPLA na guerra ou outros que estiveram na UNITA na guerra. Estes têm toda a minha consideração. Mas Sousa Jamba, que se diz da UNITA mas nunca esteve na guerra, como muitos tipos aqui dentro do MPLA, que mandaram os filhos para a metrópole, até para os Estados Unidos para fugirem da guerra, esses gajos não tenho consideração nenhuma por eles. Estou a falar de indivíduos do MPLA, dirigentes cujos filhos não foram para a guerra, então, como tinham facilidades arranjavam-lhes umas bolsas de estudo e tinham dinheiro suficiente se não tivessem bolsas. E os cães que ficaram cá, entre os quais o meu filho, tiveram de ir para a guerra. Não lhe fez nada, hoje é um homem, graças à tropa e à guerra. Portanto, não tenho a mínima consideração para o Sousa Jamba. O Jaka Jamba sou amigo dele, tenho muita consideração por ele, é de uma inteligência rara em Angola. É um fulano que nunca foi a exame, dispensou sempre. É um homem de muita consideração. Agora o irmão, coitado! Que fique lá a fazer os livros em inglês, chinês, japonês (COSTA; FELIX, 2014, *on-line*, grifos dos autores).

Nota-se no discurso do escritor um forte posicionamento político referente aos tempos de guerra, a forma como percebe o mundo a sua volta se conecta/dialoga com o seu fazer criativo, podendo ser percebido, algumas vezes mais intensa outras mais sutis, nas personagens, situações/conflitos presentes em suas histórias. Um exemplo é o conto “A senhora dos passarinhos” (2010) que revela muito desse olhar particular do escritor sobre a guerra. O narrador, um coveiro, conta o que sabe sobre a misteriosa e mítica senhora que vive no cemitério: “Os tropas gostavam dela. Quem tem a velha tem sorte. Às vezes ela passava para o inimigo e era desgraça certa na gente” (MELO, 2010, p.15). Em outros momentos o narrador choca o leitor com as durezas e o sofrimento da guerra:

Na família, a gente tem de dividir a morte bem dividida. Hoje é teu dia de catar água. Hoje é o teu. Amanhã é de você. (...) Estás a ver os cães comerem o teu filho, e fazer o que? Se enxotas, atiras pedra, vais ficar todo dia no sofrimento. Eles voltam sempre. A gente vira a cara de lado. Alguns ficam doidos” (MELO, 2010, p. 22).

Dessa forma, é possível perceber um diálogo constante, num ir e vir mergulhados nas experiências vividas, ouvidas, sentidas. Tais elementos se fazem presentes na forma de narrar de Dario de Melo. Percebe-se no conto “Quem não erra não apaga...” um diálogo com a narrativa “No país da Brincaria”, evidenciada na ilustração apresentada na penúltima página do conto, havendo uma conexão/relação/entre as cores e a mensagem explicitada no final das narrativas:

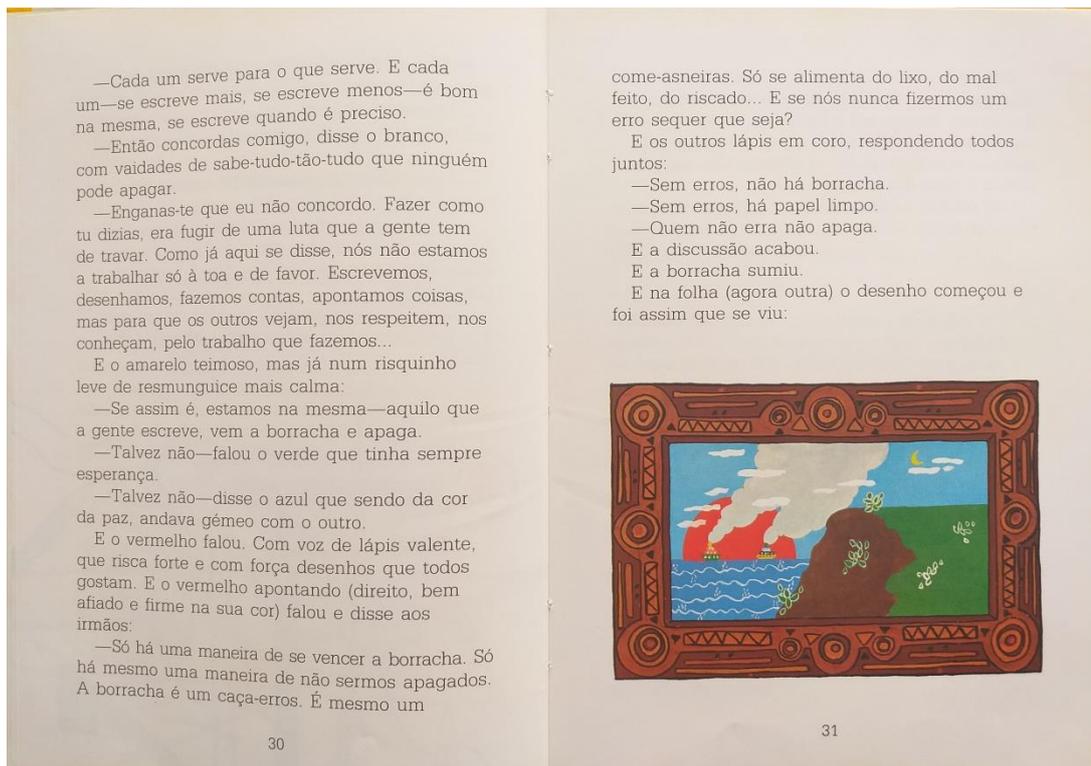


Figura: Sol vermelho. (MELO, 1988, p. 31)

A ilustração apresenta a harmonia das cores que buscam a melhor forma de vencer a borracha, nota-se presente o azul, o branco, o verde, o amarelo e o imponente sol vermelho, inferindo a ideia da importância de cada um e seu espaço no mundo/desenho. Já na ilustração do conto “No país da Brincaria”, o leitor pode perceber elementos contrastantes como a caixa simbolizando o escondido, o medo, o velado; e o Sol, representando a coragem, a liberdade, o se exhibir-se, se revelar. Ressalta-se também o fato de todos os personagens comporem a última ilustração, ou seja, o desfecho, reforçando a mensagem de que todos podem se livrar das traças e do bolor, não importando idade, deficiências físicas ou classe social. Percebe-se um final feliz. Para Antonio Candido (2002, p. 92) “O leitor, nivelado ao personagem pela comunidade do meio expressivo, se sente participante de uma humanidade que é sua e, deste modo, pronto para incorporar à sua experiência humana mais profunda o que o escritor lhe oferece como visão de realidade”. Nesse sentido, é possível inferir que o leitor, ao incorporar a experiência proporcionada pela narrativa, pode exercitar a sensação de “abrir a caixa” que o esconde e se permitir outras possibilidades tanto para si quanto para o outro, o próximo. A narrativa não fala apenas do “eu”, ela projeta o leitor a pensar no outro, pois os personagens vivem juntos no mesmo lugar, mesmo com

diferenças físicas, ideológicas, etária, eles precisam pensar juntos para solucionar um conflito.

De acordo com Sandroni e Machado (1986, p. 39), “há ilustrações que provocam uma evocação narrativa: é como se o leitor estivesse em contato com o texto escrito”. No desfecho em diálogo com a ilustração, observando a linguagem verbal, percebe-se no conto uma característica das fábulas, há uma moral da história inserida no desfecho, que busca reforçar a mensagem transmitida, porque não ensinada, na história:

Todos assim aprenderam... Não é sentado a pensar que se resolvem as makas. Trabalhando é que se faz. E como a tal de boneca que era boneca de meia (feia) “cada um é o que trabalha para ser” (MELO, 1988, p. 10).

É possível dizer que as discussões ocorridas em toda a narrativa sobre como resolver o problema da traça e do bolor, evidencia a estratégia do narrador em ensinar que o diálogo, supervalorizado na narrativa, é a melhor estratégia para se resolver os conflitos, assim como respeitar o próximo e não ofender. Os personagens são todos diferentes um do outro, entretanto se uniram para sobreviver e não irem “p’ró lixo”.

Há também no final da narrativa uma referência a contação de histórias: “Do país da Brincaria, acabou... mas ainda há mais. Queres ouvir? Pois vamos ler” (p. 10). Dessa forma, o narrador convida o leitor a conhecer as outras narrativas presentes no livro, ao perguntar se querem ouvir outra história. Infere-se que o leitor não está lendo a história e sim ouvindo alguém contá-la, o próprio narrador, tem-se aí a referência à tradição oral. Em consonância Jean Derive em *Literarização da oralidade, oralização da literatura* (2015, p.24) diz que “a literatura oral não pode existir sem (...) laço necessário com o passado, e que o que a define como tal é precisamente sua inscrição em uma tradição”, assim depende da relação interdiscursiva arraigada na cultura do povo, e esta passa de geração para geração. Há, desse modo, uma relação de dependência do outro para que a narrativa oral exista. Dario de Melo tece na sua escrita a oralidade que tanto representa a cultura angolana.

4.3- Dario de Melo: *Quitubo, a terra do arco-íris*

Diante dos livros publicados pelo escritor Dario de Melo destaca-se a obra *Quitubo, a terra do arco-íris*. Essa obra apresenta estratégias narrativas que contribuem para mesclar o mundo de lendas e mitos oriundos da cultura angolana com a realidade ficcional do protagonista. A narrativa possui 58 páginas, e está dividida em 29 partes que não estão nem numeradas nem possuem títulos. Verifica-se que é uma narrativa que reinventa mitos e traços da tradição angolana. É uma história que conta outra história, o mito de Quitubo, inserida dentro da diegese. É importante na narrativa o jogo das múltiplas vozes que se cruzam ao longo da jornada do menino que se inicia assim:

Primeiro, os aviões vinham de lá. As bombas, de todo o lado. De lá (do lado dos aviões) viera ele também. Fugindo. Arrequando com o Povo. O pai, a mãe, tinham ficado. Faz tempo. A morte lhes atrasou.

Agora, a guerra vinha a voar e as bombas a cair. Aplacou no terreno. O mais longe da sanzala que a fugir conseguiu. E enquanto a guerra voando caía com as suas bombas, o que o menino pensava era na estória que tinha. Contada estória que um dia lhe contaram, do Caminho do Quitubo. É p'ra lá que estava a ir...

— Quitubo é onde, afinal?

— Onde — ainda não conhece, mas sabe: é a Terra do Arco Íris. Lá onde o Sol tem sanzala...

... essa é a terra dos órfãos, conforme a estória dizia.

Quem não tem pai, não tem mãe, nem mais família qualquer, chega a Quitubo está feito! Está falado que é assim: se não tens gente da nada (se lhe perdeste na guerra, ou na doença da fome) te vão dar uma família. Nova. Te dão o pai e a mãe. Os irmãos. Te dão os tios, os avós. Tudo novo. E nem precisas pagar. Só assim!

— São então os aviões.

— Estão a vir (e a cair, a passar e a zunir) com a pedra das suas bombas. O menino não se importa. Toda a vida que passou, desde que a mãe lhe nasceu, tinha uma guerra a chegar. Esconder. Ficar á espera que a guerra acabe, vai-se entretendo contando, a estória que lhe contaram:

— “Lukeni era o nome da menina. A terra dela é Kikani. Não tinha pai, não tem mãe, nem mais família qualquer. Lhe falaram que em Quitubo, vais p'ra lá e te dão tudo. Foi.

No caminho da estrada encontrou o encruzamento.

— Vou por aonde afinal? P'rá direita, ou p'rá esquerda?

Estava a menina a pensar e sem saber por onde ia, quando apareceu um mais-velho. Esse era o soba N'KenguJi.

— Nessa estrada tem três monstros. Passa e anda. Não é preciso ter medo. Essa terra de Quitubo, vais encontrar lá no fim.

E ela foi...

Sem medo como ela então, ele ia agora também. Já muito tempo que andava a caminho do Quitubo. Logo que a mãe se faleceu, depois do pai já falecido, foi andando atrás do Povo. Fica aqui, fica acolá, — come comida se dão (com fome podes roubar — cuidado só, se te apanham) foi andando, até que chegou aqui.

— E aqui é onde afinal?

— É uma sanzala qualquer que agora não é sanzala.

Os aviões estão-lhe a dar. É uma sanzala de fumo com o resto tudo queimado.

— O Povo?

— Nem pó! Quem tinha pernas fugiu. Quem tem sorte vai sobrar. Quem tem azar vai morrer. É mesmo assim todos os dias quando a guerra está a vir. Esconder. Ficar à espera. Ter paciência sem pressa, até a guerra acabar (MELO, 1990, pp. 01-02).³⁸

Conforme a narração vai ocorrendo, é possível observar perguntas que não foram feitas pelo menino, ou seja, o narrador conta a história do menino para um interlocutor que não conhece o mito de Quitubo e comunica-se com o narrador: “Quitubo é onde, afinal?”; “E aqui é onde afinal?”; “E o povo?”. Em alguns momentos a voz narrativa se confunde com a voz do menino, pois o narrador é o detentor inclusive de seus pensamentos: “Amarrou no pano. Equilibrou na cabeça. Se estás pronto, vamos indo. E é andar com pressa... Pode ir o inimigo. Se te apanham, ficas como?” (p.02). Em outros momentos, sentimos como se a voz do narrador estivesse conectada a voz do menino: “O mundo do quartel, nem te conto!” (p.22). Revela-se uma narração complicada, talvez um pouco confusa ou no mínimo desafiadora para o leitor que lê e relê, buscando compreender a história que se desenvolve diante de seus olhos. Em outros momentos, é possível destacar um narrador que dialoga com o leitor, “e nesta estória de guerra (ou foi uma estória de Paz, a estória que vos contei?) tem o sol todo enfeitado com as cores do Arco-Íris” (p. 58).

Para Coello (2018, p. 20) a obra *Quitubo, a terra do arco-íris* (1990) é “paradigmática quer pela qualidade de sua escrita, quer pela exemplaridade de sua temática, *Quitubo, a terra do arco-íris* é presença obrigatória na literatura infanto-juvenil angolana de excelente qualidade”. A temática da narrativa é mostrar ao leitor a “vida de um órfão durante a guerra que busca a terra do arco-íris porque lhe tinham dito que ali a felicidade e a paz eram possíveis” (COELLO, 2018, p. 20).

O protagonista é um menino forte, “engajado”, detentor de um amadurecimento e conhecimento das táticas de sobrevivência na natureza e na guerra, “Já lá vai o menino quase a perder de vista. No tempo de guerra, ninguém que pode atrasar. Adiantar também não. O azar de encontrares o inimigo é tanto se está primeiro, ou se ficaste no fim”. (p. 04). Durante sua caminhada na floresta ao tentar fugir para Quitubo, o menino mostrou o porquê de ter sobrevivido, “Apressado — pé aqui, pé acolá, foi vendo com os olhos vivos. Sabia... «O que chega mais primeiro, ganha.» Depois da guerra acabar,

³⁸ Indicaremos somente as páginas. Referem-se a: MELO, Dario. *Quitubo, a terra do arco-íris*. INALD, 1990.

quem apanha é que o dono” (p. 02). Assim, o menino demonstra ser astuto, compreendendo a necessidade de se adaptar ao momento terrível ao qual fazia parte. Caminha no ritmo certo para sobreviver aos inimigos e apanha nos lugares por onde passa aquilo que necessita para continuar sua jornada.

O menino não possui um nome, chamado pelo narrador apenas por “menino”, tal fato para a narrativa traz a ideia de que este menino representa uma coletividade, ou seja, os muitos meninos-órfãos que perderam sua família nas guerras. Guerra esta, não apenas de Angola, mas de muitos outros países que passam ou passaram por situações semelhantes. Vale destacar que na narrativa há outros personagens que também não são nomeados, como a “menina” encontrada em uma aldeia, o “velho” doente encontrado em uma estrada. Entretanto, no mundo maravilhoso de *Quitubo*, há personagens com nomes como: Lukeni, a menina, N’kenguji, o velho, Luvumbo, o hospedeiro. Nestes elementos tem-se a valorização do mito angolano, em detrimento a nova realidade do menino-órfão, uma vez que os personagens de *Quitubo*, identificados por nomes, representam a forte e consolidada identidade cultural angolana, bem como a tradição oral. Nomear as personagens do mito e não nomear as personagens “reais” da história infere a importância de uma em detrimento da outra, ficando o lado da esperança por um lugar melhor, mais evidente e forte do que a realidade que se apresenta sobre a guerra.

Percebe-se que mesmo se tratando dos horrores da guerra e apresentando o doloroso percurso que o menino passa até encontrar ajuda, a história apresenta, por meio de *Quitubo*, que o sonho em viver no paraíso é possível. De acordo com Secco (2007, p. 09-10),

O colonialismo, as lutas pela Independência, os problemas internos 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. (...) A euforia pós-independência, as críticas à colonização portuguesa são temas que aparecem recorrentemente nesta literatura infanto-juvenil, publicada em grande parte depois de 1975. Contudo, sem dúvida alguma, só a partir das décadas de 1980, 1990 e 2000, principalmente com a paz, é que uma nova literatura infanto-juvenil começou a surgir e ser editada em Angola e também Moçambique.

É importante ressaltar que a narrativa *Quitubo*, revela mais os fatos externos, como a guerra, a fome, os bombardeios, do que propriamente o lugar mítico de *Quitubo*. A representação da realidade do menino é pensada como um processo, não se projeta a realidade do menino como algo pronto e acabado, e sim vai se construindo ao longo da

narrativa sua trajetória, seu caminho. Há descrições da devastação das bombas, das minas e destacam-se os aviões como os destruidores de tudo:

— Primeiro, os aviões vinham de lá. As bombas, de todo o lado (p. 01).

- Kinaki é onde afinal?
- Lá (o menino aponta) — no lado do inimigo.
- Aconteceu quê, afinal?
- Os aviões lhe varreram.
- Morreu gente?
- Não sobrou (p.16).

...mamã foi mesmo lá longe eu ficou. Quem lhe matou foi as bombas (p. 21).

Sabe: às vezes, o inimigo esconde as minas nos buracos do caminho. Podes pisar. Te arreventas todo. O azar de Deus é a tua sorte. Só isto (p. 09).

As bombas que arreventam tudo, no imaginário do menino são oriundas das chuvas, assim, onde choveu, possivelmente cairá uma bomba. Percebe-se também a presença forte dos elementos “sorte” e “azar”, como se a decisão sobre a vida, quem vive e quem morre, é aleatória, banal, na dança da vida: “Fapla volta quando a sorte está com ele. Se desconssegue da sorte, fica lá, não volta mais...” (p.21). Há na narrativa um conceito de que na guerra é preciso mais que habilidades de sobrevivência, sendo necessário ter a sorte do seu lado. De acordo com Schmidt (2013):

As colônias portuguesas foram às últimas a conquistar a sua independência, Angola tornou-se independente em 1975 e após breve período de paz entrou em longo período de guerras civis que durou até 2002 – consequências do processo de colonização e falta de apoio e investimentos no processo de descolonização. Nesse contexto, surgiram as primeiras literaturas infantis e juvenis angolanas escritas na pós-independência. Esses 30 anos de guerra não só fizeram parte do dia a dia da criança, como muitas participaram ativamente das guerras: cerca de 11 mil crianças, entre 8 e 14 anos, participaram da guerra como “soldados-criança”. Devido ao fato de o lugar da criança na cultura do continente africano direta ou indiretamente se relacionar com o contexto de guerra, ele será marcante na literatura, em especial, a destinada ao público infantil e juvenil (SCHMIDT, 2013, pp. 13-14).

Desse modo, a vida do protagonista mescla-se com a realidade vivenciada por inúmeras crianças que vivem em zonas de conflitos, sabe-se que crianças participando de guerras não correspondem a uma realidade apenas de Angola, constantemente há notícias divulgando dados alarmantes da utilização das crianças e jovens nas guerrilhas, frente de combate armado, em diversos países. Por isso é possível compreender que *Quitubo* fala com todos, fora das fronteiras de Angola, ao mesmo tempo em que revela ainda mais Angola, é uma obra atemporal, que comunica, sensibiliza e faz refletir sobre

a família, a morte, o ser órfão numa terra sua, mas que não é sua, além de tratar da luta pelos sonhos, transmitindo uma mensagem de esperança.

Há em *Quitubo, a terra do arco-íris* uma multiplicidade vozes, este conceito foi desenvolvido por Bakhtin (2008) como polifonia, e está na obra *Problemas da Poética de Dostoiévski*. De acordo com Bakhtin, é característica do romance apresentar pluralidade de vozes, pois as vozes dos personagens apresentam uma independência na estrutura da obra. Segundo Bakhtin, “é como se soassem ao lado da palavra do autor”. Desse modo, as múltiplas consciências que aparecem na narrativa mantêm-se em igualdade, ou seja, não se subordinam à consciência do autor, resistindo ao discurso autorial. Assim, para Bakhtin, a polifonia é parte essencial de toda enunciação, já que em um mesmo texto ocorrem diferentes vozes que se expressam, de modo que todo discurso é formado por diversos discursos. Através da consciência narradora há em *Quitubo* a recuperação da memória cultural, que de acordo com Carvalho (*apud* SECCO, 2007, p. 110) a polifonia se realiza por intermédio do velho que narrou para o menino o lugar paradisíaco da terra do arco-íris, também pela voz enunciativa que tece a história e pela voz do próprio menino que transmite o mito de Quitubo para futuras gerações, possuindo um lugar de destaque juntamente com o “autor-criador”, num jogo dialógico em que nenhuma voz se converte em objeto de outra, mas interagem em sintonia, revelando ainda mais a particularidades do menino.

Na condição que o menino-protagonista se apresenta, verifica-se a responsabilidade dele em passar adiante a memória de seu povo. Ademais, ao fazer isso o menino torna a memória discurso que recupera e reafirma a identidade de seu povo “E pôs-se a lembrar o fapla que lhe contara a estória. Se o menino soubesse a geografia do mundo, tinha perguntado a ele, de onde afinal é que és, de onde a estória é que veio. Mas o menino não sabe. P’ra ele, o mundo é de guerra — todo assim!” (p.08). Ao usar o discurso para revisitar o passado, o protagonista valoriza sua cultura inferiorizada na época da colonização. Há nesse discurso uma marcante resistência à opressão sofrida pelo povo angolano. O menino vai sobrevivendo em um mundo de guerras, de fome e da ânsia de encontrar uma nova família, mesmo que isso só seja possível pela imaginação de um paraíso como Quitubo.

Preparou a trouxa. Rapidamente. Botou a menina às costas. Talvez o mato tivesse qualquer coisa. Tem árvores que ele conhece. Frutas que **espantam a fome**. Bebeu só um pouco de água e enfiou a caminhar (p.07, grifos nossos).

E ia o menino neste pensamento com os olhos voando atrás de onde as abelhas estavam a vir. E era lá.

Nem baixo que lhe chegasse a mão de um homem, nem alto que não pudesse subir. O enxame estava ali, no oco de uma árvore meio velha. Já vira fazer isso mais que um dia. Até mesmo, uma vez, com a mãe, com a mãe em baixo a ensinar, tirava o favo. Inchara das mordidas. **Mas, melhor assim que inchar com os olhos da fome.** Repetiu os passos...

...pôs a mana longe e do outro lado do vento. Ficou falando alto para ela não chorar. (...) Fumigou as últimas abelhas, e o favo estava ali (um pouco sujo de terra) como se fosse a coroa de um rei antigo que usasse coroa. Até p'ra melhor: **que esta aqui, come-se. Aguenta mais dois dias de fome.** É a experiência a calcular (p.10, grifos nossos).

« Como é que pode? **Comer duas vezes na mesma hora?**»

Soba fez-lhe sinal para uma braza do fogo. Ele correu buscar paus.

«Comer assim, estamos mal. **A fuba vai durar pouco**» — pensou consigo o menino (p.14, grifos nossos).

Com vontade de chorar ia andando de olhos secos. **A fome está apertar.** A menina não parou (chorando, choramingando, sempre naquela cantiga). Tem a noite muito escuro (está a cidade apagada) e o vento começa a vir, assoprando que faz frio (p.37, grifos nossos).

Nota-se a difícil arte do menino em driblar a fome na longa caminhada que faz em busca desse lugar de sonho. Mas por que caminhar, se é tão difícil a jornada? A justificativa se dá pelo fato dele não ter mais nada onde viveu com a família, pois as bombas arrasaram tudo, a jornada é a única coisa que lhe restou. Ao passar por uma sanzala, o menino ouviu um choro e descobriu um bebê esquecido, era uma menininha. O menino não pensou duas vezes, carregou consigo a criança, e para justificar sua história de Quitubo, a chamou de Lukeni. Porém, no mito de Quitubo, Lukeni era mais velha e caminhava sozinha, como ele, para encontrar a terra do arco-íris. Mas o menino logo encontrou o porquê de ela ainda ser um bebê:

Quase assim o acontecido na estória de Lukeni que saiu lá de Kikani... Também ela mesma órfã (e mais que órfã menbebêina) como aquela sua irmã.

Adivinhava. Agora estava a entender: a tal estória contada estava a ficar de verdade. Porque Lukeni, afinal, é a sua própria irmã (p.04).

Enquanto a água no lume, conta ao avô as coisas que lhe acontece nesta estória do Caminho do Quitubo que é igual e é diferente. O que estava falado foi uma coisa. Agora é outra. Por causa da guerra que lhes não deixa crescer, Lukeni, é só deste tamanho, assim. É dos pais que se morreram muito cedo lá na terra de Kikani, conforme estava contado. Por isso é que ele está nesta estória, e não devia, porque Lukeni ia só. Mas esta, pequeninha não pode. Pensa: quando chegar a Quitubo, também posso ficar lá. Quitubo é aldeia dos órfãos e eu, nem que tenho pai nem mãe, acha que posso ficar?

— O avô não respondia (p.12).

O menino justifica seu papel na história ao explicar que a guerra causou a morte dos pais de Lukeni e por ainda ser um bebê e estar sozinha, necessita dele para chegar a

Quitubo. Sobre a fome, o fubá que carrega e faz para ele e a bebê comerem é feito aos pouquinhos para durar mais tempo, assim vai comendo o que encontra na mata, inclusive se arrisca para pegar o mel das abelhas. Verifica-se o saber do menino que aprendera com a mãe como tirar o mel, a expressão “vira fazer mais que um dia” denota as repetições que o menino vivenciou, como em outro momento diz que “«Sem comer a gente pode. Sem beber a gente morre»” (p.15). Em outro momento, utiliza a terra para se proteger:

Os pés podem pisar espinhos, e pisam. As pernas podem atravessar os charcos, e atravessam. Nem mosca ou mosquito lhe toca. Quem pensasse que o menino brincava com a lama — enganou-se. Sabia uma velha ciência de elefante que muito lhe servira já — engrossara a pele com lama, no pescoço, nas costas, nas pernas (p.09).

No trecho “Já a menina come e o velho, de olhos fechados, fazendo força para dormir. Para **não ver o que comem** e se perder o respeito de **roubar comida** numa criança. **Fome** é tanta, Deus!” (p.12, grifos nossos), diz respeito ao momento que o menino encontrou um idoso na estrada, o qual acreditou tratar-se do soba N’KenguJi: “No caminho da estrada encontrou o encruzamento. — Vou por aonde afinal? P’rá direita, ou p’rá esquerda? Estava a menina a pensar e sem saber por onde ia, quando apareceu um mais-velho. Esse era o soba N’KenguJi”. O idoso estava machucado, com sede e faminto. O protagonista ajuda-o, limpa suas feridas, divide o alimento, “— Fuba agora, não é só da gente — explica. Tem o avô aí, precisa comer” (p.12), cabendo ressaltar que os dois não falavam a mesma língua:

O velho soba (como falava a estória) emitiu **um som qualquer. Palavras de uma língua que o menino desconhece**, mas percebe. Por isso que respondeu.

— Pode beber. Tem muita água no chão que eu posso-lhe ir buscar.

Bebeu e bebeu, até que o menino tirou. Sabia (que tinha visto) quando a sede é demais, a muita água faz mal. Deitou um pouco na mão. Lavava a cara o velho. O peito lhe refrescou (p.11, grifos nossos).

Parados na tal estrada, foi então que o velho fez... No **chão desenhou** um risco. Com o dedo desenhou. E o menino entendeu. Esse risco era a estrada. Depois desenhou mais dois. O piô já conhecia: era assim o encruzamento. No lado esquerdo, fez um redondo no quê... Pediu um ramo de árvore. Grande, não. Pequeninho. Descascou-lhe as folhas todas. Menos uma, lá no cimo. E parecia uma bandeira. E era mesmo a bandeira que o velho foi hastear no redondo que fizera.

— Fápuas.

O menino percebeu, mas mesmo assim perguntou:

— Quartel?

— Fápuas — insistiu o soba.

E três vezes, batendo o velho com a mão, no redondo da bandeira,

Tornou a falar que fápulas. E apontou para si, e apontou p'ra bandeira. O menino que entendia, foi repetindo a lição:

— Vou no quartel p'ra fazer o relatório. Te vêm buscar. Te carregam. Te tratam (e apontou a ferida) é assim mesmo, não é?

O velho não disse sim, insistindo na palavra que dizia, e repetia, batendo com a mão no chão:

— Fápulas. Fápulas. Fápulas.

E repetiu também ele, para acalmar o avô.

— Fápulas.

O soba fez que está bem. Ele pensava já no problema a seguir.

«Como é que vou deixar água? Onde é que lhe deixo a fuba?»

O velho não tinha nada; nem lata, nem quinda, nem prato, nem caneca.

«Sem comer a gente pode. Sem beber a gente morre».

E enche a lata com água. Deixou. Ficou na garrafa o resto. Montou a irmã nas costas. Com as embambas subidas, era tempo de partir.

— Estou ir embora, avô.

E o velho, de aflição, a dizer sempre a palavra. **A única que conhecia no português que falava.**

— Fápulas, anh? Fápulas (grifos nossos, p.15).

A forma como o velho e o menino se entendiam, por meio de desenhos e sinais, marcam a força de ambos para sobreviver. O idoso pouco falava português, já o menino conseguia se comunicar na “língua do inimigo”, nota-se que o idoso imitava o som de “flapas”³⁹ falando “fápulas”, referindo-se aos guerrilheiros do MPLA. O menino demonstra toda coragem e generosidade em ajudar os mais necessitados, criança e idoso, deixando de lado que ele próprio também é uma criança. Assim o protagonista retira forças ligadas ao seu imaginário de uma terra prometida para melhorar a vida de todos que surgem no seu caminho.

Há uma relação muito semelhante entre o personagem/protagonista de *Quitubo* e o protagonista de *As aventuras de Ngunga*. Ngunga é um adolescente de treze anos, que assim como o “menino” também perdeu seus pais na guerra pela independência de Angola. Ngunga vaga pelas aldeias, sem ter um lugar para chamar de lar, e se envolve em diversas situações ao buscar sentido para sua vida, em sua jornada participa da luta pela independência.

Ngunga é um órfão de treze anos. Os pais foram surpreendidos pelo inimigo, um dia, nas lavras. Os colonialistas abriram fogo. O pai, que era já velho, foi morto imediatamente. A mãe tentou fugir, mas uma bala atravessou-lhe o peito (PEPETELA, 2002, p.01).

³⁹ FAPLA corresponde às Forças Armadas Populares de Libertação de Angola. As FAPLA foram o exército do MPLA, de 1974 a 1991. As FAPLA foram de início constituída por grupos de guerrilheiros. Posteriormente, quando Angola passou a um regime multipartidário assumiram as funções de Forças Armadas Angolanas (FAA). Em 2002, com o término da Guerra Civil de Angola, as FAA absorveram inúmeros combatentes da UNITA.

A semelhança entre os dois personagens não está apenas na situação que vivenciam ou no contato com a guerra, está também na força, na coragem e na vontade de viver, “O menino levantou. Chorar sim, mas desistir é que não” (p.36), que se revela nos personagens desde muito cedo, prematuramente. Eles possuem um extinto de sobrevivência que nasceu em decorrência de “estar só”, ter apenas eles próprios para contar, possuem uma vida sofrida, rude, porém não deixam de ter esperança, acreditando num final feliz mais adiante. De acordo com Maria Celestina Fernandes, numa palestra proferida no V Congresso sobre Literatura Infantil em Luanda em 2005,

É um facto que muitas das obras para adultos, produzidas no fervor da independência gravitavam em torno da infância. Uma infância traumatizada, mal ou nem sequer vivida por muitos dos angolanos, uma vez que não tinham tido a possibilidade de ir à escola, eram obrigados a refugiar-se nas matas com familiares para escapar à perseguição das forças coloniais, ficavam órfãos prematuramente, presenciando muitas vezes o assassinio dos pais, ou tinham que deixar precocemente o seio familiar para ir ganhar a vida como criados dos colonos. Os rapazinhos ao ver os pais partir para o contrato, trabalho duro nas roças de café e estradas, anteviam a sorte que os esperava, pois esse era o destino de muitos nativos (FERNANDES, 2005, *on-line*)

A narrativa apresenta um conteúdo temático custoso, intenso de ler, contudo a forma como o conteúdo é conduzido pelo autor para chegar aos leitores, demonstra o cuidado com as palavras e a atenção do autor na compreensão/experiência do leitor, que se dará após a leitura do texto:

Quem sabe sonha. E é no mapa do sono que Quitubo está ali. Tem uma fonte de sol onde nasce o Arco-Íris. Tem uma estrada de cores, onde o menino vai lá, dentro de um jeep de luz. A poeira que levanta, são só estrelas, e tantas. Tão tantas! **Que as estrelas são bem boas - pedras do céu que arrancaste, p’ra deitar no inimigo.** E as estrelas rebentam, como bombas. E nascem outras estrelas de cada bomba que cai... (p.18, grifos nossos).

E o menino correu, só fingir de assustado. Olhava p’ra trás sorria. Era **um sorriso de estrelas em noite de céu aberto** (p.48, grifos nossos).

E o menino lhe pegou nas mãos. Qual beijou! Cheirou só, e sorriu:
— **Mãe - teu cheiro é igual o Arco-Íris** (p.49, grifos nossos).

— Lutar contra esta ternura. Lutar contra este menino que lhe **entrava no coração pelas portas mais escondidas.** E sem licença, sem nada — entrava (p.50, grifos nossos).

— A avó encostada à janela. Assim de esquina. A esconder as lágrimas que lhe corriam sem barulho nem soluços. **Era um rio manso de águas contínuas que lhe escorriam pela cara.**

— Porque choraria a avó?

— **Era o sol que perguntava.** Andava por ali às voltas sempre a espiar as casas. **A acender e a apagar rápido um arco-íris nas lágrimas** que a avó chorava (pp. 56-57, grifos nossos).

— E, de repente, lembrou: ciência antiga que há muito tinha esquecido — é tática. Nesta cidade infiltrada de inimigos reaccionários, a gente tem de lhes enganar. Com a tristeza, canta. Com a alegria, chora. E começou, também ele, a chorar com toda a força. Puxando lá de dentro as lágrimas maiores que tinha. Cotovelando a mana p'ra que chorasse também.

— **E enquanto o sol tecia e entrecruzava as cores, na pressa de fazer de cada lágrima um Arco-Íris,** mais que todos juntos, o menino esmerava-se na arte de gritar.

— **Chorava que partia a alma das pedras** (grifos nossos, p.58).

É possível inferir nos fragmentos acima que escrever uma narrativa direcionando o interesse da leitura para a juventude, requer do autor uma perspicácia e um *time* para narrar uma história permeada de sofrimento, sem deixar a história violenta, tensa ou forte demais para se ler. Assim, observa-se que o autor insere uma linguagem poética, bela, ao abordar a morte, a fome, o “quase” retorno das crianças para o lar da Cruz Vermelha, etc. Nota-se nas palavras acima uma atenção a forma como essa narrativa vai chegar ao leitor, o narrador compara a poeira/as pedras da estrada às estrelas, momento em que o menino encontra um posto dos soldados, revelando acreditar que Quitubo está localizado no mapa do sono. As comparações e as descrições feitas demonstram a delicadeza das palavras: “era um sorriso de estrelas em noite de céu aberto”; “Mãe — teu cheiro é igual o Arco-Íris”; “Era um rio manso de águas contínuas que lhe escorriam pela cara”.

Entrecruzam-se às belas palavras, uma dureza dos acontecimentos narrados, revelando as mazelas e os sofrimentos causados pela guerra, pela orfandade, pela fome e as privações:

Nem pó! Quem tinha pernas fugiu. Quem tem sorte vai sobrar. Quem tem azar vai morrer. É mesmo assim todos os dias quando a guerra está a vir. Esconder. Ficar à espera. Ter paciência sem pressa, até a guerra acabar. (p.02)

Parecia um coelho e desacertou na pedrada. Mas a natureza é mãe. Às vezes tem pena: tinha um passarito morto, no chão, que as formigas já lhe estão a encontrar.

Limpou se não deu para comer — aquilo que se chama comer — deu para gulodice de chupar (p.08).

E estava. O velho deitado. A ferida feia. Ou de estilhaço, ou de quê que lhe passara na perna. Como foi, como não foi, era perguntas que o menino não fazia. Sabia todas as respostas da estória que sabia (p.10).

E a chuva não é boa que faz crescer comida?
O piô pasmou.

— É boa como? Quem lhe avisa no inimigo que já pode vir atacar, quem é? Quem lhe avisou p'ra ir matar o meu pai, p'ra ir queimar em Kikani, quem é? 'stas a dizer: chuva é boa que faz crescer a comida, e comida serve de quê, se a gente já morreu? Quem vai recuperar nas lavras essa comida crescida, não é mesmo o inimigo? (p.25).

Observa-se que na dureza das guerras quem tem sorte sobreviverá, contudo percebe-se na trajetória do menino que não foi sorte que teve, e sim, táticas de sobrevivência, conhecimento empírico, esperteza e adaptação ao ritmo de vida que precisa seguir para chegar ao seu destino. Neste diálogo com um soldado, o menino mostra sua inteligência ao saber dos aviões:

— Veio como, inimigo?
 — Estiveram vir de avião. Mirages são três.
 — Como é que sabes? Como é que viste? Tu estavas aplacado, como é que podes saber?
 O menino escandalizou:
 — Então a gente precisa ver p'ra contar? O barulho só não chega?
 E foi, como um doutor que falasse. Ou um general que explicasse (a diferença de barulho quando é um, quando são três. E imitava o ruído, engrossava a voz, modulava o barulho do motor. Foi assim que ensinou, quando é um, ou são só dois, quando é dois ou então, três (MELO, 1990, p.22).

Claramente, a motivação do menino conduziu-o para uma jornada corajosa, ter uma família era um motivo para lutar, agarrando a essa esperança tudo foi vencido, tudo foi superado. Comer e beber água eram as lutas diárias que o menino tinha, e não somente para ele, mas para o bebê que encontrou e, posteriormente, o idoso machucado que esperava a morte na beira da estrada. Na longa caminhada que o menino fez, nem sempre obtinha sucesso, quando caçou, não conseguiu capturar o coelho: “Mas a natureza é mãe. Às vezes tem pena: tinha um passarito morto, no chão, que as formigas já lhe estão a encontrar. Limpou se não deu para comer — aquilo que se chama comer — deu para gulodice de chupar”. Quanto ao idoso encontrado, percebe-se que já estava quase morrendo, passou sede, frio e possuía uma “ferida feia”, mas o menino sabiamente não perguntou o que tinha acontecido, pois a resposta já sabia, afinal perdera seus pais e lidar com feridas e a morte era algo que a vida estava preparando-o: “Tu julgas que sabes tudo, que já aprendeste tudo? Nem pó! O que aprendes num só dia, é mais que em quantos anos de vida (sete ou oito, oito ou nove) (p.22)”.

Quando o menino, após encontrar as “faplas”, é levado à cidade para ficar no “Lar dos Assuntos Sociais”, faz uma viagem de helicóptero. O que era para ser um

passeio dos sonhos se transforma numa pesada reflexão sobre a guerra. O menino, curioso e cheio de perguntas: “— Funciona como? Percursor é onde?” (p.22), lança questões sobre o helicóptero, as nuvens, “— Lá em cima se consegue ver estrada? — Se consegue ver tudo. Estradas, rios, pontes — olha só! E o piloto apontava o céu: — Até podemos ver as núvens, passar em cima delas” (p.22), e também a respeito da chuva. É esse último assunto que deixa todos os soldados pasmados, uma vez que o menino acredita ser a chuva a responsável por trazer os aviões e conseqüentemente as bombas para as sanzalas. A chuva também avisa “no inimigo que já pode vir atacar”. O menino provoca um silêncio avassalador: “Quem lhe avisou p'ra ir matar o meu pai, p'ra ir queimar em Kikani, quem é? 'stas a dizer: chuva é boa que faz crescer a comida, e comida serve de quê, se a gente já morreu?”. O que provoca, sensibiliza é a simplicidade do protagonista em atribuir a chuva um ato da perversidade humana, contudo o menino tenta compreender a realidade por meio do conhecimento de mundo, suas experiências. Desse modo, ao observar como, onde e quando ocorrem as bombas, nota que a chuva sempre se faz presente, sendo um elo entre os aviões — porque estão no céu — e a chuva que vem do céu.

No trecho a seguir, tem-se o momento que o menino conhece pela primeira vez o chocolate, mas junto com este acontecimento, que deveria ser doce e feliz, vê-se:

E ele muito em segredo:

— O café de chocolate.

— Tu nunca tinhas bebido?

— Anh, Anh — negou ele. Café mesmo deste, quem tem é o Estado-Maior. Lá em Kikani, não tem Estado-Maior.

— Quem te disse?

— Fui eu mesmo que sabi.

E o menino contava: as avós lá em Kikani, **o que fazem é só fugir por causa do inimigo**. Tem uma avó que lhe vi, estava a correr na mata, se **tropeçou numa mina. PUM! Só lhe aproveitei um braço**.

— Pára. **Não conta mais**.

«Está só a chorar porquê, avó? Lhe conhecias a ela?».

As avós, como são velhas, todas elas se conhecem. E começou a

Contar (p'ra desviar a conversa) era uma vez um piô, mais maior que ele mesmo, se conheceram no rio. Veio então o inimigo, lhe varreu e foi assim...

— Não conta. Não conta mais (MELO, 1990, p.45, grifos nossos).

A crueldade das explosões das minas que sucumbiam as pessoas pelos ares, revela-se uma narração forte, difícil de descrever quando se pensa em crianças ouvindo os relatos do menino e também o leitor — criança/jovem — que lê essa narrativa. Contudo, conectado e interligado aos horrores da guerra encontram-se as primeiras percepções do menino diante do chocolate, doce favorito das crianças. Essa situação

pondera, suaviza e contrasta a descoberta do doce e a simplicidade do menino com os horrores narrados. A cena descrita pelo menino lembra-nos de Mia Couto com o conto “O dia em que explodiu Mabata-Bata”, que narra a história do pequeno Azarias, menino-pastor, convivendo com o maltrato do tio Raul, cercado de medo e sonhos de uma vida melhor, queria apenas estudar. Mas, assim como “avó que lhe vi, estava a correr na mata, se tropeçou numa mina”, Azarias:

O pequeno pastor saiu da sombra e correu o areal onde o rio dava passagem. De súbito, deflagrou um clarão, parecia o meio-dia da noite. O pequeno pastor engoliu aquele todo vermelho. Era o grito do fogo estourando. Nas migalhas da noite viu descer o ndlati, a ave do relâmpago. (...) E antes que a ave do fogo se decidisse Azarias correu e abraçou-a na viagem da sua chama (COUTO, 1992, pp.23-24)

Histórias de dor e de sofrimento prendem o leitor como se esse fosse um espectador da vida do outro, lemos, sentimos, acreditamos nesse mundo que salta aos nossos olhos de leitor. Contudo, estamos todos a mercê da sorte e/ou do Azar(rias) que espregueira as matas. As narrativas que se apresentam ora perversas, cruéis que não escapa nem criança nem idoso, ora amáveis, alegres, entretanto ambos emocionam, cativam. Entrecruzam-se nessas histórias a revelação da dor e suas consequências na vida daqueles que ficam, revelada com certa rudeza, mas pincelada com situações mais singelas, sutis que confortam o leitor para enfrentar a dor e a morte retratadas nessas histórias.

Depois de ser deixado no Lar dos Assuntos Sociais pelos soldados, o menino necessita responder perguntas para ser cadastrado no abrigo, neste momento ele interpreta/compreende que os funcionários da Cruz Vermelha são como os hospedeiros do mito Quitubo:

E Luvumbo, o hospedeiro do soba, vinha p'ra lhe receber. Como esse aí que ali está, a lhe perguntar as coisas, e a apontar num papel.
 — O teu nome, como é? Esta é Lukeni.
 O homem viu. Com olhos de tanto faz, escreveu.
 — Lukeni quê?
 — Lukeni só isso mesmo. (Estás a ver?).
 — Nome do pai?
 — O nome dele é N'Tombo.
 Nem admirou nem nada, esse Luvumbo aqui. Parece, não sabe nada.
 «Desconfia. Tem cuidado. Faz de conta tu és burro».
 — Nome da mãe? (MELO, 1990, p.31).

Percebe-se que ninguém compartilha o mito com o protagonista, apenas ele e o narrador sabem onde fica Quitubo, quem são as personagens, nessa passagem fica

demonstrado a abrangência do mito, é algo muito particular de uma sanzala, partilhada por um pequeno grupo. O menino até aqui sem nome, passa a partir do registro na Cruz Vermelha a ter um nome:

— E o teu nome como é?

Querias? Te dou um nome de guerra, p'ra não saberes quem eu sou.

Escolheu. **O nome de Pulolo. Namorado de Lukeni**, com quem ela vai casar quando chegar em Quitubo. Era assim mesmo na estória...

— Pulolo.

O homem escreveu, sem admirar nem nada. Paulo. Porque o menino, fala mal o português, e nem mesmo o nome sabe dizer: Paulo. Pulolo é nome de quê?

Nome do teu pai? (Não tem nome). Então (foi ver no papel) o teu pai não é N'Tombo? (Não. Esse nome é que se chama o nome do pai de Lukeni). É isso. Dois filhos da mesma mãe (já falecida) os pais é que são diferentes... (MELO, 1990, p.32, grifos nossos)

Desse modo, infere-se a forma como o estrangeiro percebe o angolano, por desconhecer o mito que tanto representa para o menino. O homem imagina que o menino não fala bem a língua portuguesa, desconhecendo o próprio nome, mas que não é seu nome. Na cruz vermelha, o menino é questionado sobre sua história:

O que ele queria saber é Kikani, aonde é. (Kikani já não está lá. O inimigo queimou). E Quitubo aonde fica? (No caminho de Arco-Íris. Lá mesmo, é onde lhe nasce o rabo). O rabo? (É. O Arco-Íris tem rabo. Um todo de luz que lhe nasceu em Quitubo).

Porquê? Eu isso não sei. O homem saiu dali com uma cara toda triste a dizer coisas esquisitas: «Traumatismo. O miúdo não está bem da cabeça. São estas coisas da guerra. Uma criança é criança, como é que pode aguentar?» (MELO, 1990, p.32).

Por acreditar nesse lugar mítico, no arco-íris, conversar com a chuva, o sol, enfim, o menino é visto como uma criança que viu e viveu situações muito difíceis. O que pode ser legitimado pela narração, “como é que pode aguentar?”, sendo criança ter experiências traumáticas e não se apegar ao mundo do sonho, projetando uma realidade paralela que minimiza sua vida sofrida. Após perceber que não iria a Quitubo, ele foge do lar com a menina, para ver a direção de Quitubo, sai num dia de chuva para seguir o arco-íris: “«Arco-Íris está onde?». Calculou e foi seguindo, enquanto a noite chegava. E agora Paulo? E agora? Paulo era o nome que tinha um menino desgraçado que perdera o Arco-Íris. Com as culpas todas do mundo — perdera” (p.36). A pergunta “E agora Paulo?”, se repete diversas vezes nas páginas seguintes, infere-se uma referência ao poeta Drummond em “E agora, José?”. Desbravando as ruas da cidade, ficou diante da falta de educação, respeito e cuidado das muitas pessoas que habitavam o lugar:

Passou casa da sanzala — rua e mais rua, e mais outra. As casas que eram pequenas, estão agora a crescer. Estão-lhe a incomodar a vista p'ra saber do Arco-Íris. No de-dentro da cidade é pior. Vai no meio da estrada (menina nos panos e trouxa à cabeça) quase a passo. Um homem veio no carro e **parou p'ra lhe xingar:**

— **Vá p'ró passeio seu burro.**

E ficou-lhe a **ameaçar**. Ainda mais: xingou-lhe de todas as coisas (MELO, 1990, p.36, grifos nossos).

A caminhada tornou-se difícil outra vez, mesmo cercado de pessoas, ninguém o ajudou, “Vai andando. Vai agora sem destino. A menina se molhou e ele, ficou molhado. Dóem-lhe as pernas. De correr e das embambas da carga. Anda perdido no mundo. No meio do inimigo que é tudo reaccionário” (p.37). Quando já cansado de caminhar, tarde da noite, e de ser maltratado pelas pessoas: “Os milagres são possíveis. Só a gente acreditar” (p.38), ele encontra uma poça d'agua:

Tem um largo, num tal de cruzamento. Vais p'ra direita se queres. P'rá esquerda, podes ir. P'ra frente não. Está tudo cheio de casas. Pensa então, e vais por onde?

Não vou.

Aconteceu de repente. Quanta luz... A cidade iluminou. Ficou tonto. Ficou cego.

O Arco-Íris **nascia numa aguazinha a seus pés.**

A fonte do Arco-Íris era ali. Estava lá. Apagadinho, **pequeno** (porque é pequeno que nasce, tudo o que nasce, tudo o que nasce na vida) mas com o seu brilho de cores.

Ajoelhou com cuidado. **Meteu uma mão na água e o Arco-Íris ficou**, na palma da mão (MELO, 1990, p.38, grifos nossos).

Neste momento da história o menino, agora Paulo, encontra seu destino tão aguardado por ele, chega a Quitubo, a terra do arco-íris guardada ali para ele e a menina Kikane numa poça no chão:

Um charco de água no chão, que mesmo agora choveu. Um tanto de óleo caído (uma pinga, duas pingas) de um carro que esteve ali. Tanto de luz quanto baste p'ra se reflectir na água — e é tudo: o Arco-Íris lá está. Bem nascido. O menino ajoelhado.

Quem é que sente coragem de estragar esta alegria, de dizer que isto é **falso**? O que o menino pediu, o sol foi mesmo quem deu.

Tanta alegria, tão grande — com o Arco-Íris na mão, sem que lhe caia uma gota, vai dar de beber à mana. E ele bebe também.

Tão **lindo** (sujo, pois é) mas tanto de **maravilha**, que só dá p'ra se chorar... **Assassinar este sonho, é que não** (MELO, 1990, p.38, grifos nossos).

O narrador nos faz refletir sobre o que estava diante do personagem, destacando se haveria alguém com crueldade suficiente para “assassinar este sonho” do menino que naquela “aguazinha” suja viu nascer um arco-íris. O narrador esclarece que sabe que a

situação é “falsa”, contudo nos faz ver que é humanamente insensível acabar com a alegria de um menino. Para o menino, o lar que avistava era de sua nova mãe, tão verdade era que assim foi. Na casa residia somente Júlia, que “É fapla. É capitão” (p.41). Júlia quase não fica em casa e justamente no dia em que o menino chega, a moradora está trabalhando. Quem recebe Paulo e Kikane, é um casal de idosos que moram ao lado de Júlia. O menino conta sua jornada e passa a chamar Júlia, que ainda nem conhece, de mãe. Muito bondosos, os idosos cuidam das crianças:

O melhor é ires dormir. Talvez amanhã percebas. Botaram um colchão no chão. Puseram um pano em baixo (é lençol) e lhe meteram no meio. Ficou todo direito, deitado, mas em sentido, com medo de se mexer.

— É melhor não, avó. **Te vou sujar estes panos.**

— Dorme, isso é mesmo p’ra sujar . Dorme.

Dormiu. Pano em cima, pano em baixo, um **colchão todo macio**, se dormiu e muito bem. Os outros também dormiram, se bem, se mal, não sabemos. Se mal, se bem, não importa (MELO, 1990, p.42, grifos nossos).

O menino refere-se ao casal de idosos de “avós”. O casal recebe as crianças, permitindo que elas durmam na casa para esperarem Júlia chegar, no dia seguinte, e resolver tudo. O menino está sempre preocupado com tudo, demonstrando não querer incomodar, “sujar estes panos”, os lençóis. No outro dia quando Júlia chega a casa, as duas crianças já faziam parte da sua vida e de seus vizinhos, mesmo sem seu conhecimento:

De manhã deram alarme: o miúdo abria a porta e tinha desaparecido. **Roubara** uma vassoura, levava um balde com ele, e a trouxa não estava lá.

— Estás a ver como é?

O avô está zangado:

— Estás a ver o que a Júlia nos apronta?

— Só não entendo uma coisa: com tanto para roubar, porque é que levou uma vassoura e um balde. Não. Não acredito. Se calhar anda lá fora a varrer.

Pois era a avó que falava, chamou o neto Robim para lhe dizer...

— Vai lá fora, ver se o miúdo está lá.

Não estava. A trouxa, sim — à porta da casa da tia Júlia. (...) **É que o menino varria. Mana às costas. O balde cheio de lixo.**

— Bom dia avô Fernandes. Du. Du. Du. A mãe ainda não veio.

Estou a limpar o Quitubo, p’ra ficar tudo bonito. Quando ela chegar, vai ver (MELO, 1990, p.42, grifos nossos).

Na manhã seguinte, de início, o “avô” Fernandes pensou que o menino havia roubado a casa, afinal o menino não estava mais no colchão. Mas o menino apenas foi limpar a casa para Júlia, sua nova mãe. O menino conquista a todos, é atencioso, educado, prestativo e demonstra a carência que possui de afeto, amor. Assim:

A mãe chegou, afinal. Viu as divisas. Adivinhou o resto. Ele mesmo é que deu conta. Primeiro que os outros todos. Estava ela ainda à porta, e já ele tinha entrado: mana, embambas e tudo.

— **Boa tarde, mãe. A gente chegou. Lukeni, diz cumprimento na mãe.**

— Bué... uhá.

— ‘stás a ver: te está a cumprimentar. Na língua dela. Está a dizer que te gosta. Eu também te gosto. Tu és bem bonita, mãe.

A dona estava assim, pasmada de todo (MELO, 1990, p.45, grifos nossos).

O menino não pergunta se pode, já convencido da verdade do mito que rege sua vida, ele invade a vida de Júlia com toda sua ternura e amor, guardados dentro de si para sua nova mãe. Dessa forma, Paulo impõe um ritmo, uma história que é só sua. Contudo, ao outro não cabe a decisão de escolher se quer ou não entrar nesse modo de vivenciar a realidade. Por acreditar no mito, Paulo não busca reavaliar suas ações mediante ao mito, ou seja, ele age conforme o mito de Quitubo. Aos outros personagens cabe seguir suas vidas modificando caminhos, escolhas, por causa do menino, de Kikane e do mito. O outro não tem a possibilidade de não viver no mundo do menino, essa escolha não faz parte do jogo de relações de Paulo. Assim, as pessoas entram no seu ritmo, participam da sua realidade, da sua compreensão de mundo. A forma como o menino fala, age, movimenta-se na casa de Júlia não permite outra opção a não ser amá-lo como filho. Júlia tenta não se apegar, tenta não ficar com as duas crianças, luta como pode para entregá-los a adoção. Mas, a “estória de Quitubo”, a carência das crianças, a dificuldade da guerra, da fome e principalmente o carinho e o cuidado de Paulo com a nova mãe, não possibilita Júlia dizer não, a vida a escolheu para ser a segunda/a nova mãe de Paulo e Lukeni, ela não consegue com o passar dos dias viver mais sem as crianças. A situação mais comovente é quando Júlia decide que vai retornar as crianças ao lar:

A mãe continuava a falar. A avó, de cada vez mais, chorava e não podia esconder a cantiga dos soluços. O menino tinha muita atenção nas palavras todas. Tanta que os olhos estavam pregados aos olhos de sua mãe.

— Olha Paulo, olha bem para mim... (o menino estava a olhar). Estás a ver? (E estava a ver muito bem). Já sou velha de mais para ser vossa mãe. Como é que eu vou conseguir tratar de vocês?

Começou a ficar assustada. Os olhos do menino. Passou-se os dedos pela cara e era um gelo.

— Paulo. (Chamou devagarinho). Paulo (e estava quase a gritar). Paulo (e começou a abanar-lhe, abanar-lhe). Paulo, por favor. Por favor, PAULO...

...e o grito dela chegou tão longe que o condutor rompeu por ali, pronto não sabia a quê.

E o menino acordou. E era como se viesse de longe.

— Mãe...

O menino chamava. Os olhos eram um espelho de gelo seco por onde o sol espreitava.

— ... **como é que tu és velha e podes tratar do cão, e és velha e não podes tratar da gente?**

A avó gritou um choro de quem lhe mataram já. A mãe, ficou de joelhos e começou a lhe apertar, **abraçando e beijando como se o mundo acabasse mesmo ali, naquela hora**. Porque é que um fapla condutor se retirou, e estava s'assoar das lágrimas e da vergonha de chorar? Como é, que um fapla chora? Como é, que a mãe-capitão-chefe-do-Estado-Maior, está a chorar só à toa? Por quê?

E, de repente, lembrou: ciência antiga que há muito tinha esquecido — é tática. Nesta cidade infiltrada de inimigos reaccionários, a gente tem de lhes enganar. Com a tristeza, canta. Com a alegria, chora. E começou, também ele, a chorar com toda a força. Puxando lá de dentro as lágrimas maiores que tinha. Cotovelando a mana p'ra que chorasse também.

E enquanto o sol tecia e entrecruzava as cores, na pressa de fazer de cada lágrima um Arco-Íris, mais que todos juntos, o menino esmerava-se na arte de gritar.

Chorava que partia a alma das pedras.

Porque até as pedras têm alma, quando é tática de enganar o inimigo. E o inimigo enganado, nunca soube que o menino tinha chegado definitivamente a Quitubo (...e lhe deram uma mãe, lhe encontraram uma família, Lukeni está-se a crescer porque vai casar depressa, a mãe está-lhe a dizer, compra os óculos p'ra eu ser lá do Estado-Maior)...

...e nesta estória de guerra (ou foi uma estória de Paz, a estória que vos contei?) tem o sol todo enfeitado com as cores do Arco-Íris, e um menino que chora. Finge que chora, não chora. Nunca mais soube chorar (MELO, 1990, pp. 57-58, grifos nossos).

O desfecho é tocante, emocionante, uma vez que se Júlia se acha tão velha para cuidar de filhos como pode “tratar do cão”. Ao se comparar com o cão, o menino Paulo sensibiliza todos, afinal não há argumentos diante da constatação de uma criança se colocando no mesmo lugar que um animal doméstico. A vida do menino foi mais difícil, mais sofrida que o cão de Júlia, o menino passou fome, sede, perdas irreparáveis, mas Júlia deu um lar, carinho ao seu bichinho de estimação, uma vida confortável que Paulo nunca teve. E diante desse argumento ninguém conseguiu conter as lágrimas “chorava que partia a alma das pedras”, Júlia foi “abraçando e beijando” o menino “como se o mundo acabasse mesmo ali, naquela hora”, “e enquanto o sol tecia e entrecruzava as cores”, Júlia transformou “cada lágrima um Arco-Íris” na vida de Paulo e Lukeni. E nessa “estória de Paz” que o narrador nos contou, inferimos que “fingir” chorar ou “fingir” reviver um mito, pode compreender uma “tática” de guerra que se aprende muito cedo para sobreviver nas matas das sanzalas.

4.4- Maria Celestina Fernandes: *A árvore dos Gingongos*

O livro *A Árvore dos Gingongos* foi publicado primeiramente em Portugal no ano de 1993, pelas Edições Margem, conta com as ilustrações de português Filipe Goulão. No ano de 2015, o governo angolano reeditou alguns títulos, sendo *A Árvore dos Gingongos* um deles, com a publicação da coleção 11 Clássicos Infantis⁴⁰, iniciativa do programa Ler Angola. O programa faz parte de uma campanha do governo denominada “Amo Angola”. O objetivo dessa campanha foi promover Angola, tanto no nível nacional quanto no internacional. Além de promover a valorização da literatura angolana, por meio da publicação de uma coleção de obras de escritores que são referências para a literatura do país, a publicação da coleção também incentivou a leitura literária. Conforme Coello (2018, p. 15, grifos da autora)

A publicação de coleções de clássicos da literatura angolana é um fato histórico no país e tem uma importância chave na criação de uma cultura nacional. Até o momento publicaram quatro coleções: três intituladas *11 Clássicos da Literatura Angolana* (2013, 2014, 2015), uma centrada na literatura feita para crianças, intitulada *11 Clássicos Infantis* (2015), e uma outra de novos autores: *Novos Autores Angolanos* (2014). O facto de que se escolham 11 narrativas para as coleções não é casual e remete para a data em que se atingiu a independência, 11 de novembro. O preço de venda das obras é simbólico e custam 500 kz para favorecer a sua aquisição por parte da população que (...) tem dificuldades para comprar livros.

O jornal *Cultura* — Jornal Angolano de Artes e Letras — anunciou que a terceira edição lançada da coleção infantil, 11 Clássicos Infantis, veio “dar resposta à procura e pedidos do próprio público para que fosse colmatada a ausência de literatura voltada para as crianças” (CULTURA, 14-17 de jan. de 2016). Observa-se que é muito recente esse evento, apresentando ainda a “primeira” edição dos denominados clássicos infantis, revelando a carência/ausência de livros para serem lidos pelo público infantil.

Nesta coleção apresenta-se a seguinte capa para a obra *A árvore dos Gingongos*:

⁴⁰ Os outros títulos publicados são: *...E nas Florestas os Bichos Falaram...*, Maria Eugénia Neto. *O País das Mil Cores*, Octaviano Correia. *Lutchila*, Rosalina Pombal. *Kibala, o Rei Leão*, Gabriela Antunes. *A Árvore dos Gingongos*, Maria Celestina Fernandes. *Duas Histórias*, Zaida Dáskalos. *As Sete Vidas de um Gato*, Dario de Melo. *A Velha Sanga Partida*, Cremilda de Lima. *Fábulas de Sanji*, António Jacinto. *O círculo de Giz de Bombô*, Henrique Guerra. *A Viagem das Folhas do Caderno*, Maria João.



Figuras: *A árvore dos Gingongos* (Fernandes, 1993)

A capa do livro *A árvore dos Gingongos* segue um padrão assim como as outras dez obras, uma vez que pertence a mesma coleção. Esse livro também foi reeditado para ser publicado no Brasil e o ilustrador Jô Oliveira contribuiu muito para que essa publicação se efetivasse, de modo que as ilustrações é dele, Jô Oliveira. A obra foi publicada em São Paulo pela editora DCL em 2009, na coleção *Histórias do Além-Mar*. O livro possui 39 páginas, conta com um prefácio da escritora e pesquisadora Edna Bueno.

Inicialmente, observa-se que o livro possui ilustrações muito coloridas, ressaltando já na capa o estilo utilizado pelo ilustrador Jô Oliveira. Apresenta-se na capa, o título da obra em letras maiores, em seguida o nome da escritora e logo abaixo com uma letra um pouco menor o nome do ilustrador. O destaque vai para a gigante mangueira que ocupa quase toda a página, nela há um muro marrom e crianças espalhadas embaixo da mangueira. É possível presumir os sexos das crianças porque elas não estão com a fisionomia definida, todas estão pintadas de preto, como uma sombra. Assim, há uma menina, pela forma de sua roupa, saia/vestido, ela está aparentemente correndo e com os braços abertos como se estivesse espantando os outros. Há um menino parado, segurando duas mangas nas mãos, somente as mangas são coloridas, uma em cada mão. Uma mão segura uma manga e a outra mão direciona a manga à boca, ele é o único que aparece comendo. O outro menino, assim como a menina, parece correr, mas em direção oposta, comparado à menina. Ele também está com os braços estendidos, sua boca aparece aberta como se estivesse gritando. No canto direito da capa, há alguém subindo numa escada. Quase escondido, há outra criança no canto esquerdo, aparece somente a cabeça e o braço, e um pedacinho de uma manga.

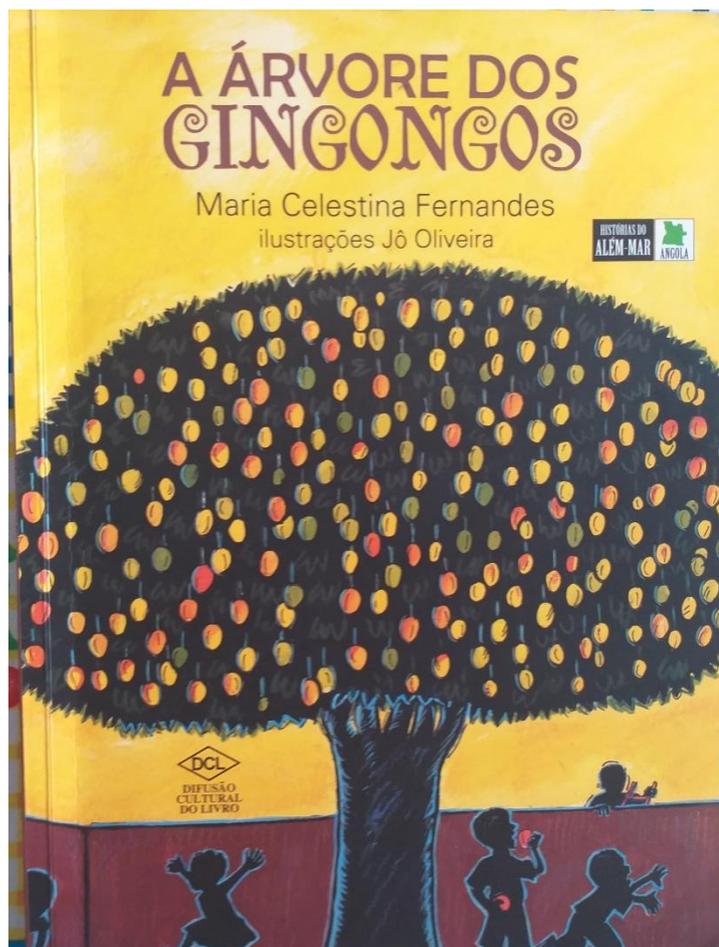


Figura: Capa *A árvore dos Gingongos* (FERNANDES, 2009)

Conforme a ilustração da capa é possível ver que a mangueira está carregada de frutas, e o amarelo predomina. Infere-se que as crianças entraram no quintal de alguém e estão colhendo as mangas sem pedir, uma vez que estão pulando o muro. A menina e o menino parecem tentar proteger a mangueira, e o título *A árvore dos Gingongos*, deixa a pista de que a árvore pertence a alguém, os gingongos, pelo uso da preposição e artigo: de + os.

Sabe-se que as imagens constituem significados, assim como, as formas, os tamanhos, as cores, são elementos utilizados para despertar o interesse dos leitores, é preciso compreender as imagens como textos, “Compreender a literatura não só como conteúdo, mas como uma forma de ver e olhar; observar a ilustração não como mero desenho interpretativo do texto, mas como escrita” (DALCIN, 2013, p. 60). Há nos livros para crianças e jovens possibilidades de leituras das ilustrações, podendo sem a voz narrativa conduzir os leitores, direcionando para este ou aquele lugar. A ilustração proporciona ao leitor seguir suas próprias percepções, trilhar numa leitura em que ele decide o que quer ver, imaginar, fabular. Na capa acima, o leitor pode, sem ter aberto

ainda o livro para conhecer a história, criar sua própria narrativa ao imaginar o porquê de as crianças estarem pulando o muro, imaginar seus rostos e tentar compreender o que a imagem possibilita imaginar, fabular. Tudo isso é feito por meio da entrega e o envolvimento que cada leitor dá na leitura do texto, conseqüentemente, cada leitor sairá da leitura com uma experiência/sensação única, que é só sua, torna-se uma leitura de si mesmo.

Com relação ao texto verbal, o livro traz a história de uma família, constituída dos pais e seus sete filhos, os acontecimentos ocorrem porque os pais são agraciados com o nascimento de gêmeos. Na narrativa, que revela o nascimento dos caçulas gingongos⁴¹, nota-se que a tradição oral angolana se faz presente, porque há a presença do mito dos gingongos, seres especiais, na cultura popular do país, assim a narrativa recria o mito. Posteriormente trataremos mais sobre o mito em um subtítulo logo abaixo.

A história se inicia com a descrição da personagem Nga Maria, destaca-se que assim como Dario de Melo em “No país da Brincaria”, Fernandes também escolheu para a personagem-mãe dos gingongos, o nome Maria. Na primeira linha da história, o narrador nos localiza se referindo a popularidade de Nga Maria no musseque: “Nga Maria era uma senhora muito conhecida lá no musseque” (p. 07). Diante disso, compreende-se que a personagem não faz parte da elite, uma vez que os musseques são as periferias de Angola. Conforme Macêdo (2006, p. 63), o musseque, sendo o mais famoso, o bairro Sambizanga, reforçado pela pesquisadora como sendo o mais “referenciado na literatura angolana contemporânea”, faz-se presente em diversos livros publicados no país. Utiliza-se o musseque por ser um espaço de resistência e valorização do ser angolano. O termo musseque (que significa areia na língua kimbundu – o contrário de barro ou lodo), utilizado na obra, “tem sociologicamente a caracterização das chamadas favelas no contexto brasileiro. Historicamente eram os bairros habitados pela maioria dos nativos. O musseque é a Angola dos nativos” (CAZOMBO, p.87). A ilustração apresenta o musseque com casas coloridas, pequenas e a proximidade das casas, uma pertinho da outra:

⁴¹ Palavra de origem kimbundu e que significa “aquele que nasceu junto, que dividiu a casa da barriga por nove meses” (FERNANDES, 2009, p. 38)



Figura: Musseque. (FERNANDES, 2009, p.06)

Em seguida, o narrador nos apresenta: “marido dela, senhor Policarpo, homem catita em tempos idos, era ainda grande dançarino de rebita⁴², apesar da idade já um pouco avançada” (2009, p. 06). O nome Policarpo vem do grego *polykarpos*, composto de polys, muito, e karpos, frutos, significando “aquele que produz muitos frutos”. Há também uma clara referência a religião, podendo representar São Policarpo, autor de várias cartas, entre elas a Epístola de Policarpo aos Filipenses. Nesta primeira página da narrativa, verifica-se que o narrador possibilita conhecermos um pouco sobre os pais dos gingongos, verifica-se o gosto deles pela dança e o trabalho de Nga Maria no mercado.

Na ilustração nota-se a referência de uma mulher angolana, por meio das características físicas, trajés/roupas e acessórios e um homem não vestindo trajés típicos de Angola, percebe-se pela ilustração que o homem, Policarpo, é negro, contudo a forma como se apresenta denota uma semelhança/conexão com os portugueses, o que pode representar o choque cultural e a miscigenação ocasionada pela colonização portuguesa em Angola.

⁴² Rebita ou Masmemba é um gênero de música e dança de salão tradicional que se originou em Angola. É um Patrimônio Cultural Imaterial Nacional.

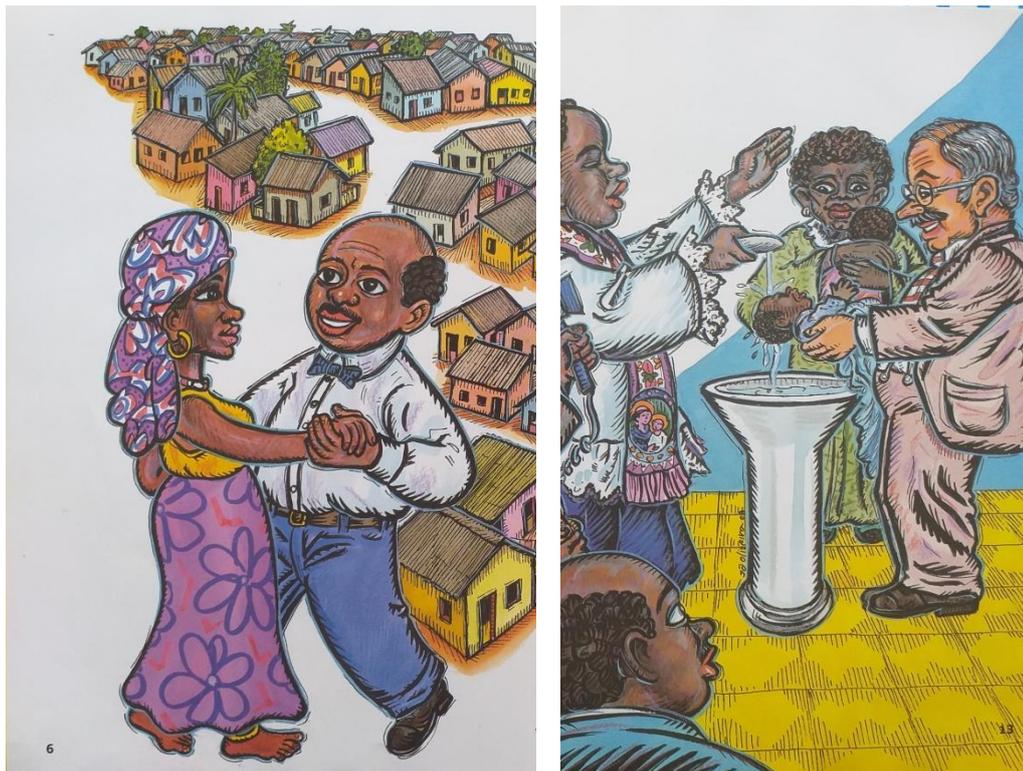


Figura: Casal dançando. (2009, p. 06) Figura: Sô Manuel. (2009, p.13)

A respeito da ilustração, na página treze, conforme a imagem à direita, no momento de batizado dos gêmeos, há a representação do típico português, na figura do personagem “Sô Manuel”, que é um “comerciante branco” (p. 12), ele está vestido formalmente, com roupa social clara e sapato social escuro. Na ilustração da página seis, Nga Maria está dançando descalça, possui adereços na orelha, no pescoço e no pé, suas roupas são coloridas e usa um turbante colorido, seu corpo é harmonioso chegando perto de se revelar sensual. Já Policarpo, está vestido com uma camisa branca com gravata borboleta, usa calça azul, cinto e sapatos pretos, é possível estabelecer semelhanças entre Sô Manuel e Policarpo. No plano de fundo há referência ao musseque onde moram.

Na próxima página, o narrador nos conta que o casal possui nove filhos e destaca que “a adoração deles era o casal de gêmeos, os últimos filhos, os caçulês” (p. 08). Há neste momento a apresentação dos gêmeos, numa tentativa de inserir no vocabulário do leitor a palavra “gingongos”, o narrador utiliza primeiramente o termo “gêmeos” para em seguida dizer: “No dia em que os gingongos, os gêmeos, nasceram, a casa encheu-se de muita animação” (p.08). O narrador utiliza como recurso um sinônimo, isolado entre vírgulas na oração, para inserir a compreensão do termo “gingongos”. Assim, o leitor infere que o título diz respeito a história dos gêmeos.

Há na narrativa um forte diálogo entre os rituais angolanos e portugueses, isso fica evidente após o nascimento dos gíngongos. Primeiro, há um ritual para a chegada dos bebês, utiliza-se “óleo de palma” e mel, além de cânticos e bater de latas: “Os bebês foram ungidos na testa com óleo de palma e foi-lhes dado a chupar mel. Houve cânticos e bater de latas pelo bairro para anunciar a boa nova” (p. 08). A forma como o narrador apresenta a chegada dos gêmeos inferindo na expressão “boas-novas”, que significa “boas notícias”, infere na retomada ao nascimento de Jesus, ressalta-se que a mãe possui o nome de Maria, o que já pode simbolizar possíveis relações com a religiosidade. Sabe-se que a essência do Evangelho de Jesus também é conhecido pela expressão “Boa Nova”, na passagem bíblica tem-se:

Mas o anjo lhes disse: “Não tenham medo. Estou trazendo **boas-novas** de grande alegria para vocês, que são para todo o povo: Hoje, na cidade de Davi, nasceu o Salvador, que é Cristo, o Senhor. Isto lhes servirá de sinal: encontrarão o bebê envolto em panos e deitado numa manjedoura”.

De repente, uma grande multidão do exército celestial apareceu com o anjo, louvando a Deus e dizendo:

“Glória a Deus nas alturas, e paz na terra aos homens aos quais ele concede o seu favor”.

Quando os anjos os deixaram e foram para o céu, os pastores disseram uns aos outros: “Vamos a Belém, e vejamos isso que aconteceu, e que o Senhor nos deu a conhecer”.

Então correram para lá e encontraram Maria e José, e o bebê deitado na manjedoura (Lucas 2:10-16, grifos nossos).

Nota-se ao longo da narrativa muitas inferências religiosas, “meses depois foi celebrado o batizado dos gíngongos na igreja de Santo Antônio, (...) onde todos os filhos recebiam o sacramento do batismo. Nga Maria tinha grande devoção pelo santo” (p.12). Em outro momento, os gíngongos são batizados e registrados com os nomes “Manuel e Manuela”, porém foram “nomes que (...) ficaram só para os papéis, porque os que valiam eram Adão e Eva, como todos os chamavam” (p.12). Percebe-se uma alusão aos personagens míticos do livro de Gênesis, sendo os primeiros habitantes da Terra. Tudo isso dialoga com os costumes angolanos, conforme as passagens:

Mais tarde os gíngongos foram tratados para crescer com muita saúde e paz, **para não serem atormentados pelos maus espíritos**. Para o tratamento, a velha Mariquinha fez **duas vestimentas em pano cru, nas quais colocou símbolos azuis e vermelhos; fez dois amuletos de madeira, rezas e fumaças; unguendo-os e pôs-lhes na boca óleo de palma e mel**. Finalmente, sobre uma esteira, estendida no chão de terra batida, foi posta a mesa dos gêmeos, recheadas de bons **manjares da terra angolana**: fúngi, feijão, canjica, quitande, peixe fresco e seco, ervas, mandioca, batata-doce, inhame, quiçângua, doçaria e vinhos. Para a mesa, foram convidados outros mais gêmeos e todos eles lamberam também óleo de alma e mel e foram

adornados com folhas de mussequenha na cabeça e nos pulsos (FERNANDES, 2009, pp. 11-12, grifos nossos).

Edna Bueno, em ensaio publicado na UEA, aponta a conexão entre a cultura portuguesa e angolana:

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 Mávêze, o casal primordial que deu origem a inúmeros filhos, dentre eles os primeiros habitantes de Angola: Mpêmba e Ndèle (BUENO, s/a, *on-line*).

Verifica-se na narrativa um convívio entre as culturas diferentes como sendo algo natural, havendo uma harmonia. Em nenhum momento da história há conflitos entre as personagens que representam papéis importantes no processo histórico de Angola, desse modo, convivem em harmonia a angolana, o mestiço e o português, que caracterizam o choque cultural e a diversidade causada pela colonização de Angola. Assim, um ritual angolano para espantar os maus espíritos convive com o batizado dos gingongos na igreja católica, percebido tanto no texto narrativo quanto nas ilustrações:

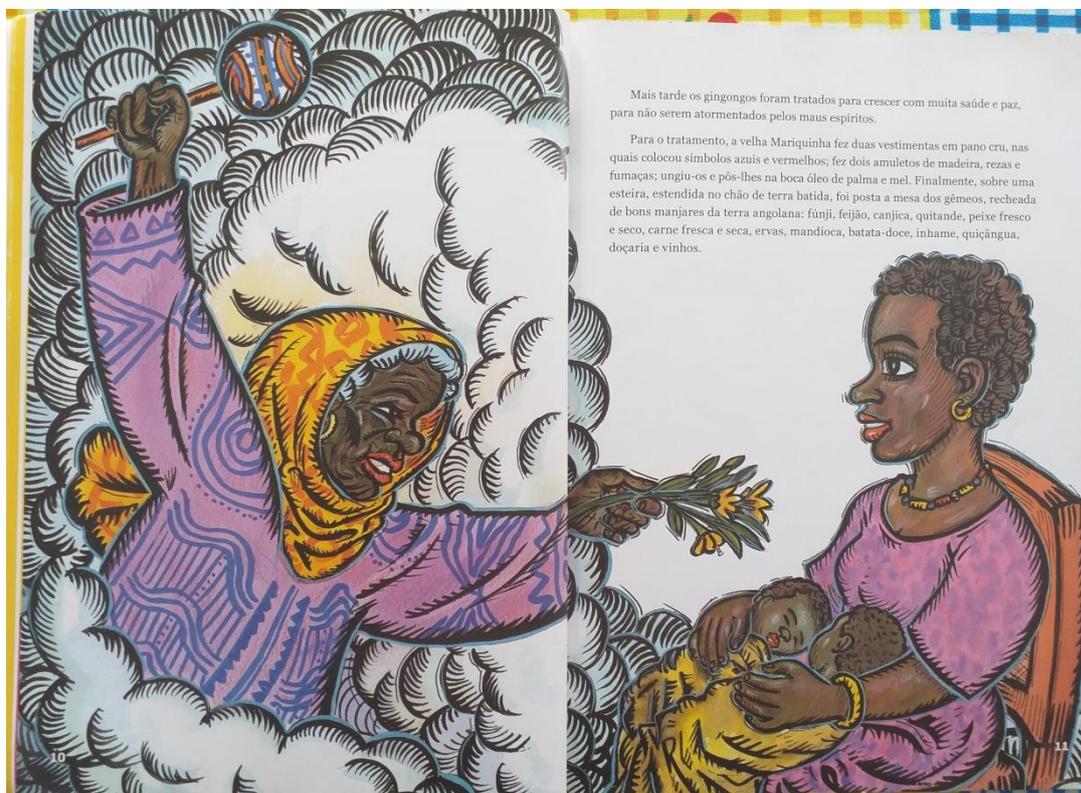


Figura: Ritual dos gingongos (FERNANDES, 2009, pp.10 11)

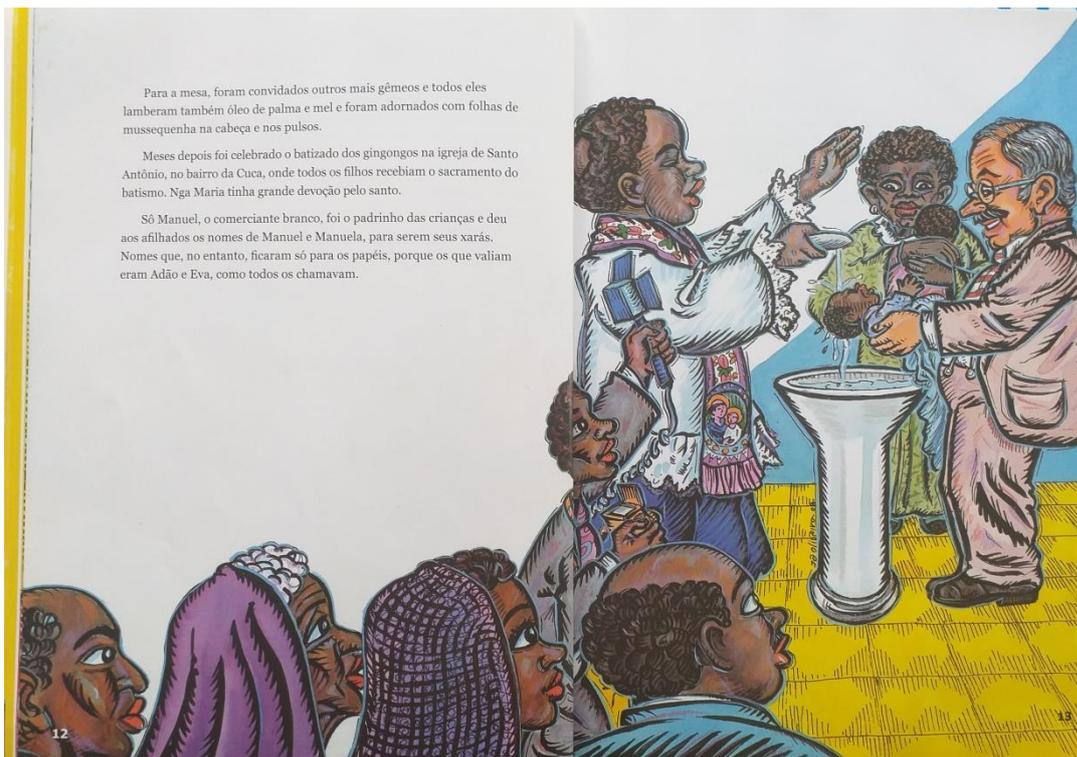


Figura: Batizado dos gingongos (FERNANDES, 2009, pp12-13)

A trama destaca a forma como os gêmeos são tratados na cultura angolana, veremos mais a respeito desse assunto num subtítulo abaixo, contudo cabe destacar aqui que os gingongos são mimados por todos para que não adoçam, não podem ser contrariados. O clímax da história ocorre após pedirem uma mangueira plantada nos fundos do quintal para eles, ou seja, os gêmeos querem ser os donos da mangueira. Os pais deixam, mas quando as mangas estão maduras, todas as crianças querem comer as frutas: “O que todos queriam era saborear as doces e suculentas manguinhas. As pedras proviam de todos os lados, até da vizinhança” (p. 26). Por terem sido contrariados, os gingongos adoecem, dialogando nesse momento duas fortes crenças, a primeira é buscar não contrariar os gêmeos, pois segundo avó “essa gente são muloji”, e segundo a fé em Santo Antônio, “(...) o batizado dos gigongos na igreja de Santo Antônio, no bairro da Cuca, onde todos os filhos recebiam o sacramento do batismo. Nga Maria tenha grande devoção pelo santo” (p.12). Percebe-se a forte devoção também na ilustração abaixo:

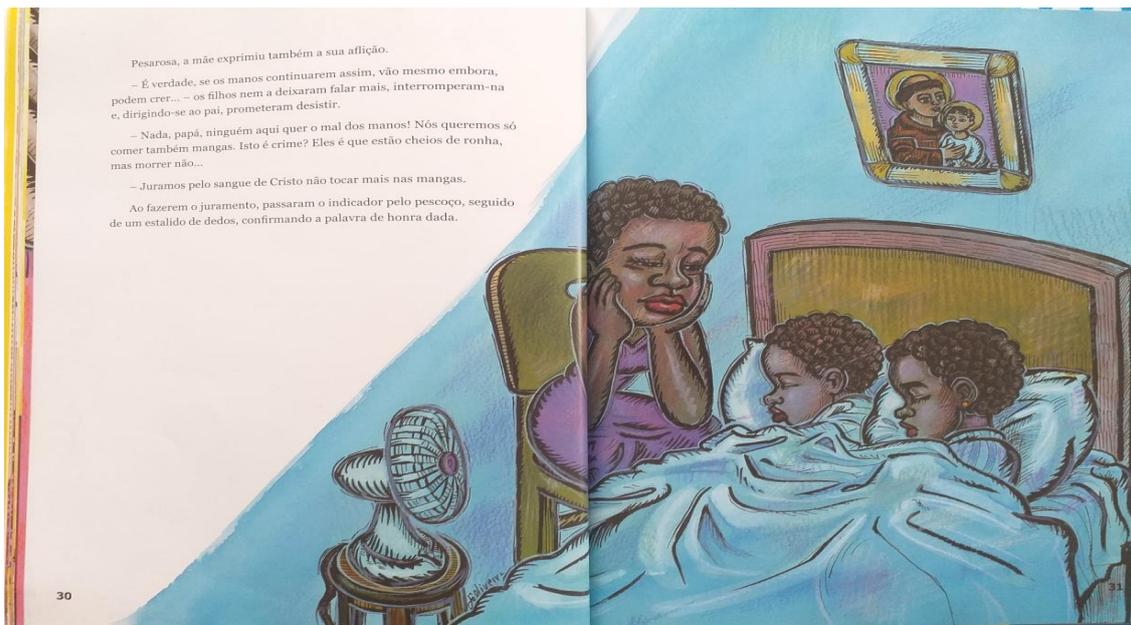


Figura: Santo Antônio (p.31)

Desse modo, é possível observar a imagem do santo na parede do quarto dos gíngongos, nota-se que a forte devoção se mostra pelo fato da imagem do santo estar pendurada na parede do quarto, lugar privativo, está acima da cabeceira da cama, representando a crença de proteção dos gêmeos.

A narrativa segue após o adoecimento dos gíngongos, apresentando que todos passam a não comer mais as mangas:

É que, por mais gostosas que fossem as mangas, e por mais ranhosos que fossem os gêmeos, ninguém queria que algum mal acontecesse; embora os seus caprichos não prestassem para nada, o certo é que toda a gente gostava e mimava o gíngongos (FERNANDES, 2009, p.35).

Há na história a típica situação que ocorre com muitas famílias, que é realizar os caprichos de filhos, muitas vezes, com caçulas, assim como são os gêmeos. Contudo, a forma como o narrador conduz os acontecimentos se configura numa narrativa equilibrada e coerente, no sentido de não surpreender o leitor com fatos e situações inesperadas. Desse modo, de maneira geral, o leitor não é surpreendido, pois os acontecimentos se apresentam de forma muito linear, clara e compreensível.

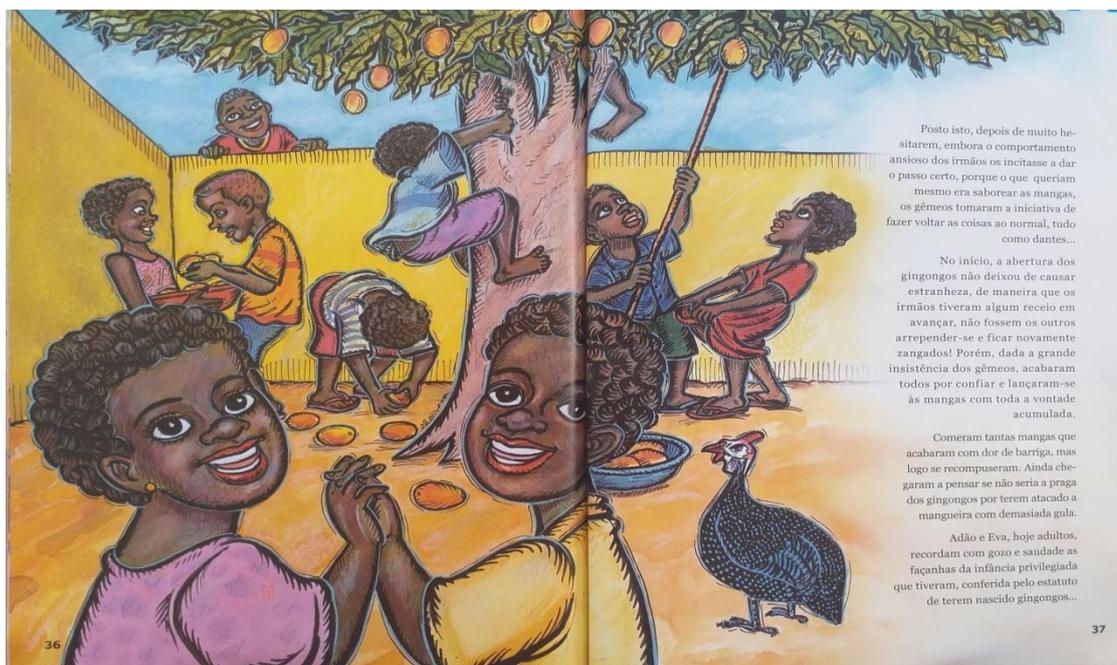
Observa-se que nas ilustrações há uma complementação da linguagem verbal, revelando quase que fielmente os fatos que estão sendo narrados. Especialmente, a ilustração ocupa páginas inteiras, num colorido riquíssimo que oportuniza um enriquecimento do texto. Ressalta-se que a base da ilustração analisada é o texto narrativo, havendo uma cumplicidade entre as duas linguagens.

O conto se encerra com uma grande lição aprendida pelo casal de gêmeos:

Como ninguém tocava mais nas mangas, nem mesmo quando caíam ao chão, elas ficavam a apodrecer. **Aquilo era desagradável** de ver, inclusive para os próprios gingongos, que começaram a sentir-se envergonhados pelo exagerado egoísmo. (...) os **gêmeos tomaram a iniciativa de fazer voltar as coisas ao normal**, tudo como dantes... (FERNANDES, 2009, pp. 35-37, grifos nossos).

O narrador no final da história reforça a ideia trazida durante todo o enredo, ou seja, o lugar privilegiado que os gêmeos ocupavam na família: “Adão e Eva, hoje adultos, recordam com gozo e saudade as façanhas da infância privilegiada que tiveram, conferida pelo estatuto de terem nascidos gingongos...”. Dessa forma, a história se encerra e podemos verificar um elemento muito importante na narrativa: a árvore. A mangueira simboliza a coletividade, pois a árvore não podia ser de um, mas de todos, seus frutos eram para ser apreciados pelo grupo. Há no início da história a representação do egoísmo, da individualidade, entretanto, a narrativa finaliza, como uma metáfora política, com a percepção e a consciência da coletividade, da comunidade, da importância de saber dividir “os frutos” e de celebrar a união.

Na última ilustração que encerra o conto têm-se as crianças colhendo as mangas e os gingongos com as mãos unidas sorriem para o leitor, numa demonstração de união. O detalhe é a galinha d’angola localizada do lado direito da ilustração, inferindo se tratar de um elemento que lembra o país:



Posto isto, depois de muito hesitar, embora o comportamento ansioso dos irmãos os incitasse a dar o passo certo, porque o que queriam mesmo era saborear as mangas, os gêmeos tomaram a iniciativa de fazer voltar as coisas ao normal, tudo como dantes...

No início, a abertura dos gingongos não deixou de causar estranheza, de maneira que os irmãos tiveram algum receio em avançar, não fossem os outros arrependidos e ficarem novamente zangados! Porém, dada a grande insistência dos gêmeos, acabaram todos por confiar e lançaram-se às mangas com toda a vontade acumulada.

Comeram tantas mangas que acabaram com dor de barriga, mas logo se recompueram. Ainda chegaram a pensar se não seria a praga dos gingongos por terem atacado a mangueira com demasiada gula.

Adão e Eva, hoje adultos, recordam com gozo e saudade as façanhas da infância privilegiada que tiveram, conferida pelo estatuto de terem nascido gingongos...

Figura: Gingongos – final. (FERNANDES, 2009, pp. 36 -37)

4.5- Maria Celestina Fernandes: *Kalimbá*

A obra *Kalimbá* da escritora Maria Celestina Fernandes possui as ilustrações da brasileira Brunna Mancuso. O livro foi publicado pela editora Kapulana em 2015, utilizaram o papel Couche Brilho 170g/m² com fontes Bubblegum Sans e Railway. A capa do livro chama atenção pelas cores, há desenhos de cactos, árvores de vários tons e também um pássaro nas cores cinza e amarelo localizado no canto direito.

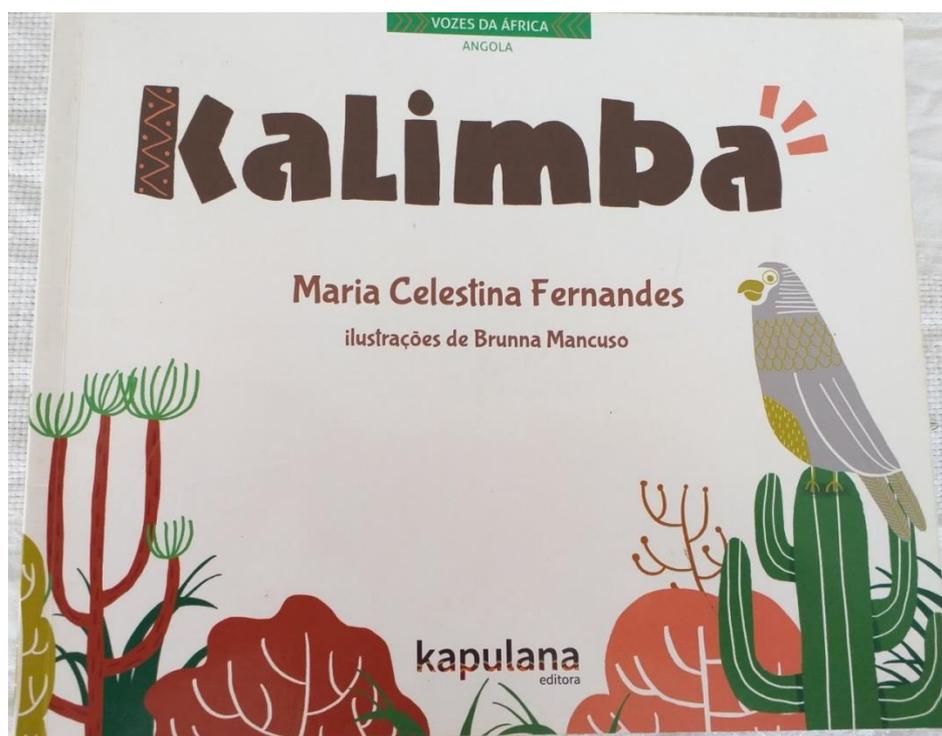


Figura: Capa *Kalimba* (FERNANDES, 2015)

Este livro faz parte da série “Vozes da África”, significa dizer que criaram esta coleção com o objetivo de aproximar os textos ficcionais dos leitores falantes de língua portuguesa. Logo abaixo do nome da coleção tem-se o nome do país que a referida obra pertence, Angola. Na folha de rosto há um mapa dos continentes: América do Sul e África; está destacado na cor verde o Brasil e na cor vermelha a Angola, ligados por pontinhos que atravessam o Oceano Atlântico. Percebe-se nesse livro o objetivo da editora por meio da coleção em reforçar a união entre os países — Angola e Brasil — utilizando a literatura. Nota-se na ilustração um pontilhado ligando os dois países:

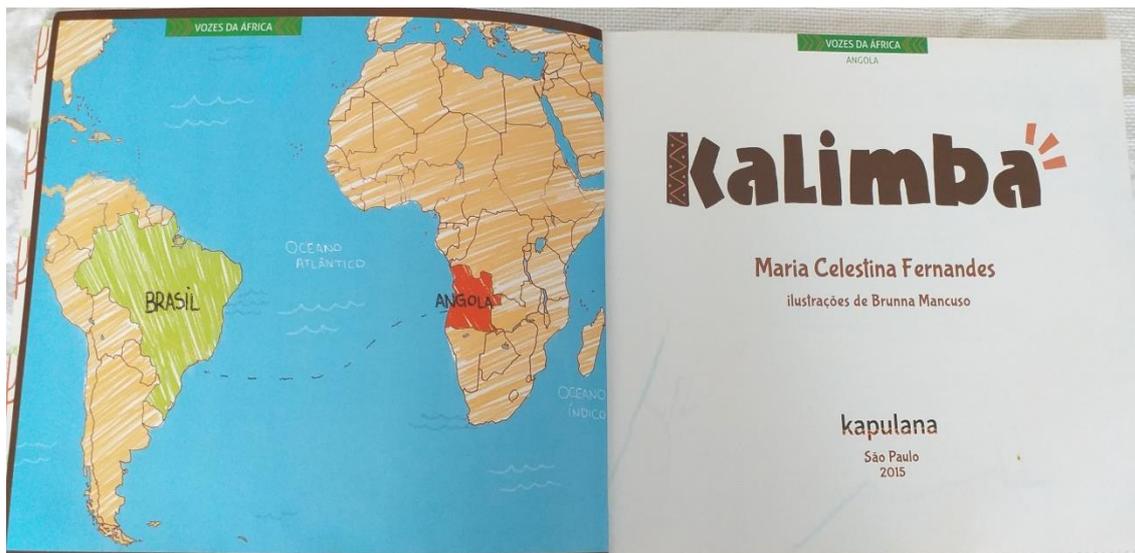


Figura: Mapa (FERNANDES, 2015)

A história se inicia com uma expressão muito semelhante a dos contos de fadas, cujo início é o “Era uma vez”. Em *Kalimba*, o narrador utiliza a expressão “A história que vou contar aconteceu há tantos, tantos anos atrás que ninguém, nem mesmo o século mais velhinho lá do leste de Angola, ali onde ela nasceu, tem conhecimento da época em que as coisas passaram” (FERNANDES, 2015, p. 06) para chamar o leitor a adentrar a narrativa. Percebe-se na expressão utilizada pelo narrador um convite para que o leitor venha ouvir a contação da história. Verifica-se nas narrativas aqui analisadas sempre a retomada das narrativas orais tradicionais que sempre estão presentes nas manifestações culturais de Angola, conforme Macêdo (2006, p. 64) “nas “estórias” angolanas a marca da oralidade é bastante presente e é ela que instaura uma certa atmosférica lúdica.

A introdução da narrativa desperta a curiosidade no leitor em conhecer algo que nem o “século”, um conselheiro do soba/ sacerdote/ sábio, tem conhecimento de quando se passou o fato: “A história que vou contar aconteceu há tantos, tantos anos atrás (...)”. O narrador apresenta a primeira personagem, porém utiliza apenas o pronome pessoal, ela. E como o leitor está no começo da história, ele ainda não sabe de quem se trata. O que o leitor até então pode presumir é que se fala de algo/alguém pertencente ao gênero feminino, podendo ser uma infinidade de seres, desse modo, o narrador nesse primeiro parágrafo oculta ao leitor sobre de quem está falando, deixando como pista no texto apenas o pronome “(...) ali onde ela nasceu” (p.6). O narrador também localiza o leitor no espaço, ao dizer que tudo ocorreu “lá no leste de Angola”.

Nesse primeiro encontro com o texto observa-se também a retomada da memória do narrador, uma vez que o fato se passou há muito tempo, aqui ele terá que lembrar, reviver, o acontecido. Assim, o narrador inicia em primeira pessoa marcando seu discurso pelo uso da expressão “A história que vou contar” (p.06), revela-se no modo como se apresenta o narrador a semelhança com o griot, em que a oralidade e a chamada de atenção dos ouvintes se faz presente por expressões como essas utilizadas pelo narrador. Logo após, o narrador começa contar a história de Kalimba e o menino Kababo, revelando e incorporando o misticismo e a tradição cultural angolana na história que narra.

Compreende-se que o ser humano possui a capacidade de ler o mundo e as situações que o cercam de múltiplas formas diferentes. Em *Kalimba*, há um narrador contando uma história, de modo que há um material ficcional permeado de fatos, acontecimentos, todos eles transmitidos pela percepção e perspectiva de mundo do narrador. Nota-se que o narrador conta o que vê:

Os pinguinhos de chuva mal puderam umedecer a superfície dos terrenos e as sementes lançadas à terra apenas tiveram força para germinar, secando logo de seguida. (p.08)
 Os outros ficaram quietos e silenciosos para ouvirem a novidade e como o homem estivesse com rodeios, impacientes, cortaram-lhe a palavra.
 — Fala logo, mano, o que é que descobriste, então? (FERNANDES, 2015, p.11).

O narrador somente relata os fatos observados, havendo muitos diálogos, falas das personagens, ou seja, o discurso direto. E este não se inter cruza com o discurso do narrador, não havendo o discurso direto livre, pois há uma separação das falas das personagens e do narrador. Observa-se que a forma como o texto é conduzido e a linguagem utilizada traz uma fluidez a narrativa, sendo de fácil leitura e entendimento.

Ao prosseguir a história, o narrador esclarece que “ela” na verdade é “Kalimba”, o nome de um lindo pássaro, discretamente apresentado na capa. O narrador descreve características físicas da ave, e revela que “o pássaro é a poderosa personagem desta história que começa” (FERNANDES, 2015, p.06). As ilustrações nesse momento ocupam a maior parte da página seis e totalmente a página sete.



Figura: Floresta. (FERNANDES, 2015, pp. 06-07)

Na imagem acima é possível ver uma floresta com diferentes tons de verde e marrom destacadas pelo brilho do papel couche. O pássaro é figura de destaque na página sete, e está pousado num galho gigante de uma árvore no canto direito, ao mesmo tempo em que possui destaque na ilustração, percebe-se que o pássaro está incorporado na vegetação como sendo parte da floresta, há uma harmonia entre o pássaro e a floresta, isso se dá principalmente pela escolha das cores. Kalimba é um pássaro cinza e amarelo, representando na história a prosperidade e a fartura. O uso da cor cinza sugere ao texto, de acordo com Chevalier e Gheerbrant, “(...) ter uma função mágica, ligada à germinação e ao retorno cíclico da vida manifestada: os heróis Gêmeos do Popol-Vuh transformam-se em cinzas antes de ressuscitar como o pássaro Fênix”. (2009, p. 248). Cabe ao pássaro, com tonalidade cinza, a inferência da imortalidade, representando “um valor residual: aquilo que resta após a extinção” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 247). A cor amarela localiza-se no peito do pássaro, indicando lugar de destaque, afinal está próximo do coração, “(...) tem o dorso e as asas cobertos de plumas cinzentas e no peito penas amarelas” (p.06).

Cabe destacar a interação entre a imagens, linguagem não-verbal, e a narrativa, linguagem verbal. Sabe-se que o jogo de sentidos que as linguagens despertam por meio dessa interação afeta diretamente o leitor, uma vez que a compreensão desses sentidos produzidos ampliam os horizontes de expectativas, realçam a imaginação e possibilitam novas sensações e percepções do leitor. O estilo dos desenhos elaborados pela Mancuso faz uma aproximação com as ilustrações do cordel produzido no nordeste brasileiro, a

vegetação da Caatinga é possível de ser identificada no livro. Nesse sentido, a ilustradora faz uma abordagem diferente do cordel, que é popularmente conhecido pelo predomínio das cores preto e branco, utilizando-se a técnica da xilogravura. Contudo, em *Kalimba*, Mancuso traz vida às ilustrações da narrativa ao apresentar a vegetação do leste angolano, utilizando cores vibrantes que se destacam no papel couche brilho. A ilustração apresenta traços e formas simples tanto para destacar as plantas quanto para revelar os personagens, contudo percebe-se uma riqueza nos detalhes das roupas, nas pulseiras, cestos, entre outros elementos, que denotam o recurso e a técnica utilizada para conectar ilustração e palavras, conforme as imagens abaixo:

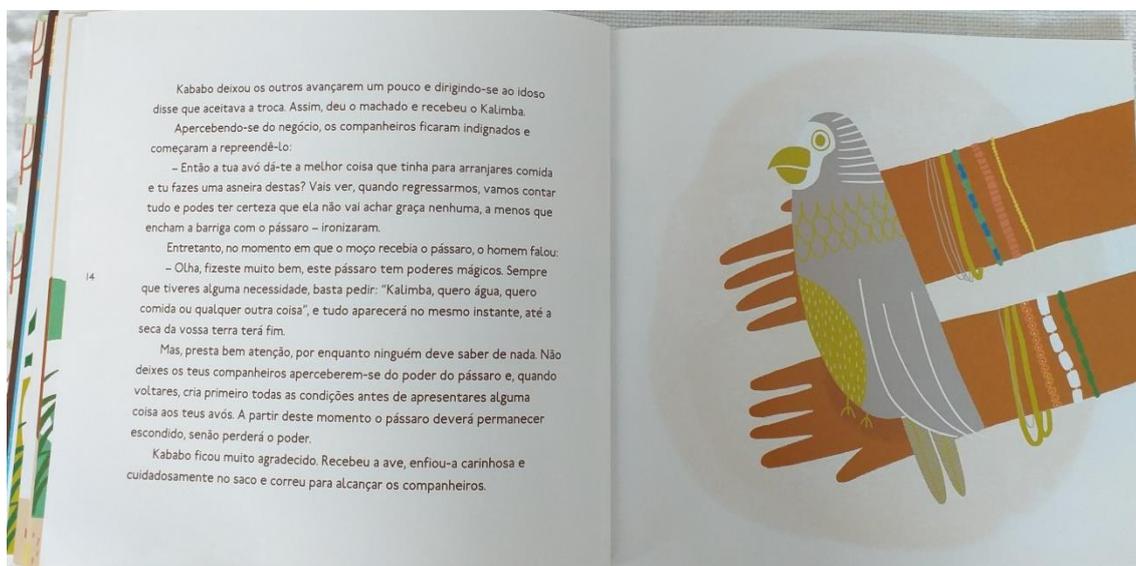


Figura: Pulseiras. (FERNANDES, 2015, p. 14-15).

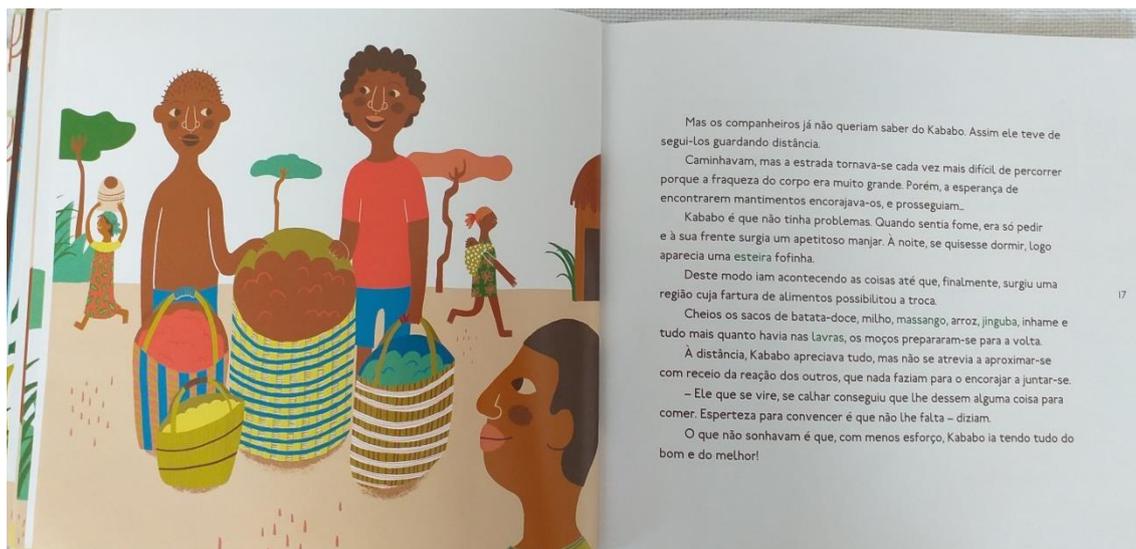


Figura: Cestos. (FERNANDES, 2015, p. 16-17).

Dessa forma, há no trabalho do ilustrador um grande desafio, pois as imagens por ele produzidas podem estar de acordo com a narrativa, podem também apenas representar fielmente o texto verbal ou podem possibilitar diversos caminhos interpretativos, ampliando os horizontes de expectativas dos leitores, além de propiciar a imaginação e a fabulação, despertando o sentir e o emocionar no momento de leitura em que o leitor se vê frente a frente com imagens e palavras.

A respeito do texto narrativo, na página oito, o narrador apresenta o primeiro conflito do enredo, “vivia-se um período de grande seca na província do Moxico” (FERNANDES, 2015, p. 08). Há na província um medo do enfrentamento da fome, pois “as chuvas mal puderam umedecer a superfície dos terrenos e as sementes lançadas a terra apenas tiveram força para germinar, secando logo em seguida” (FERNANDES, 2015, p. 08). Havia poucas reservas nos celeiros. É possível perceber uma tensão nesse momento da história, pois “ouviam-se o choro das crianças famintas, os adultos lamentavam-se e não viam forma de sair daquela situação aflitiva” (p.08).

Ao abordar nos textos literários, especialmente os dirigidos às crianças e aos jovens, temas tão delicados como a fome, a dor, a miséria, etc., percebe-se que a literatura como afirma Candido em “O Direito à literatura” (1995, p. 175) “é um instrumento poderoso”, capaz de educar por meio de valores sociais, pois “toda obra literária é antes de mais nada uma espécie de objeto, de objeto construído; e é grande o poder humanizador desta construção, *enquanto construção*” (CANDIDO, 1995, p. 177, grifos do autor). Desse modo, ao tratar de assuntos tão caros à sociedade, verifica-se que a narrativa *Kalimba* possibilita de certa forma humanizar, sensibilizar o “eu-leitor” que adentra essa dor/sofrimento do outro, que na obra corresponde à fome, possibilitando através da experiência literária refletir mais profundamente sobre si mesmo e a sociedade em que vive. Conforme Antonio Candido, “Quer percebamos claramente ou não, o caráter de coisa organizada da obra literária torna-se um fator que nos deixa mais capazes de ordenar a nossa própria mente e sentimentos; e, em consequência mais capazes de organizar a visão que temos do mundo” (CANDIDO, 1995, p. 177).

Posteriormente na página nove da obra, há uma ilustração de três celeiros confeccionados artesanalmente, porém estão todos vazios. Ao lado há uma mulher, possivelmente a mãe, com seu bebê preso ao seu colo por um tecido azul com formas geométricas circulares de cor amarela. Esse tecido é conhecido nas culturas africanas como capulana/pano. Sabe-se que chegou a África por volta do século IX a X, em trocas comerciais entre árabes persas e os povos que viviam no litoral africano. O tecido

possui nomes diferentes nas diversas culturas que o utilizam, em Angola, muitos denominam como “pano”, no Brasil chama-se “canga”, em Moçambique “capulana”, Quênia “Kanga”. Entende-se que este tecido de cores vibrantes está presente na cultura de muitos povos, fazendo parte da paisagem de Angola, tanto nas zonas rurais como nas grandes cidades. Porém, não são usadas exclusivamente para transportar os bebês, algumas mulheres utilizam como toalha, cortina, pano de mesa, carregar imbambas nas viagens, compor looks para trabalho e também como acessórios para festas.

Contudo, na narrativa sua utilização foi para carregar de uma forma muito humanizada a criança no colo:



Figura: Mãe (FERNANDES, 2015, p.09).

Nota-se na ilustração acima, a expressão facial da mãe inferindo muita tristeza, sua boca levemente curvada para baixo demonstra decepção, ela está cabisbaixa olhando tristemente para sua filha que chora. Supõe-se pelo contexto da ilustração que o bebê chora de fome, e a mãe se vê numa situação que nada pode fazer pela filha. Ressalta-se que nesta página aparece pela primeira vez a ilustração de pessoas na narrativa, e o que se pode destacar sobre o estilo da ilustradora é que ela faz sobressair as características físicas da mãe e da filha, suas expressões faciais, inferindo dor e sofrimento. Nota-se que os traços das personagens revelam a negritude e a ilustradora

faz com muito cuidado, não utilizando traços muito delineados que limitam a imaginação do leitor em fabular as personagens, mas também não há uma deformação/apagamento desses traços que caracterizam as particularidades das personagens. Não há um apagamento da cor das personagens negras, um branqueamento ou mesmo traços europeus, percebe-se uma riqueza na forma como revela as personagens. Não há desse modo, uma suavização ou mesmo apagamento da identidade negra, uma vez que não se percebe medo em retratar as diferentes cores e características das personagens, conforme se vê na ilustração abaixo:



Figura: Soba Kababo (FERNANDES, 2015, pp.26-27).

A ilustradora propôs uma leitura de valorização ao destacar a figura de Kababo como soba, além de revelar a diversidade nas cores, nas feições, nos trajes, turbantes, entre outros.

A narrativa segue apresentando um interessante fato, a busca por ideias para a resolução dos problemas da seca e conseqüentemente a fome na sanzala localizada na província de Moxico. A comunidade se reuniu, sendo representada na ilustração que acompanha o texto verbal, a reunião composta exclusivamente pelos homens da comunidade. O objetivo da reunião é pensar algo, para não “continuar assim de braços cruzados, a espera que a fome” os leve (p. 11). Assim, a ideia é ir trocar utensílios por comida em outras localidades. Então, ocorre algo inesperado, pois os adultos deixam a

responsabilidade nas mãos de seus filhos, que se apresentam como “rapazes” muito jovens que terão que realizar uma jornada, andando “léguas e léguas” para trazer comida para toda a comunidade. Nessa jornada vão três jovens com a missão de buscar alimentos para todos, cada rapaz leva consigo um “utensílio” para trocar por comida. Há uma quebra de expectativa, uma vez que o esperado são os pais resolverem as dificuldades da família. Nesse momento da narrativa, percebe-se o protagonismo dado aos jovens, provocando o leitor a olhar sob uma perspectiva diferente para compreender a coragem e a força desses rapazes na sobrevivência de sua aldeia.

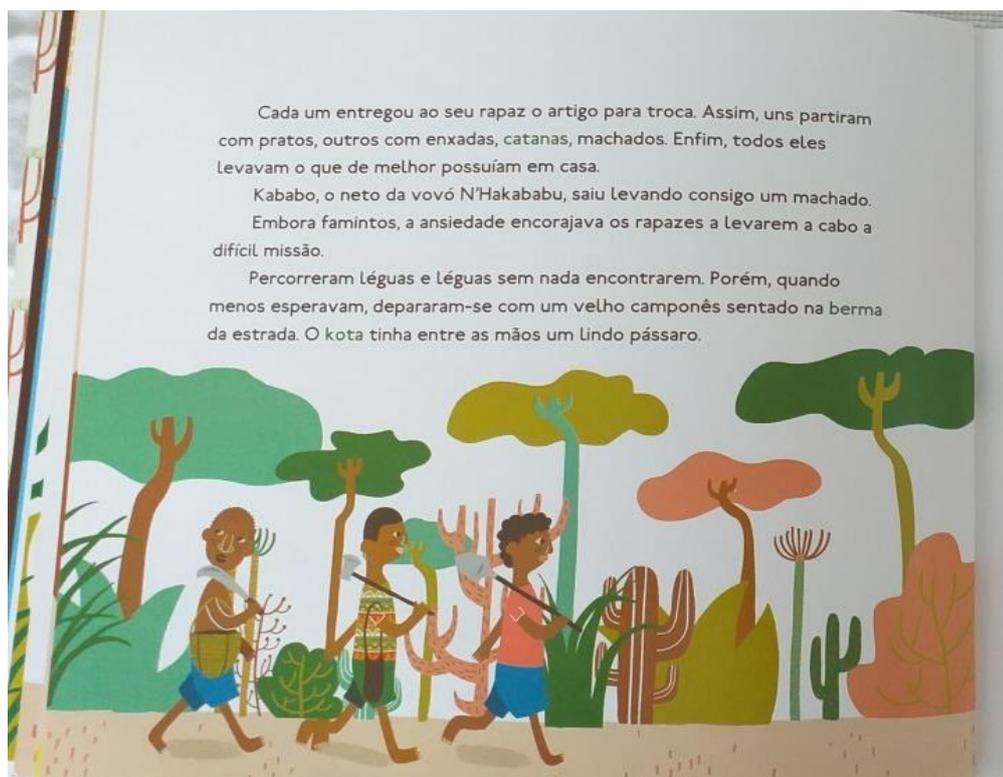


Figura: Três heróis (FERNANDES, 2015, p. 12).

Na ilustração é possível ver que dos três jovens, apenas um olha em outra direção, os dois meninos, inclusive Kababo, olham para frente. O menino olha de lado, mas não encara o leitor, seus olhos parecem buscar o caminho que já passou, algo que ficou para trás. O leitor pode inferir que o menino ou irá desviar do caminho ou é mais curioso que os outros. Os utensílios que levam são ferramentas de trabalho, assim o primeiro jovem leva uma pá, Kababo carrega um machado e o último, um facão. Tais itens são muito utilizados nas comunidades, contudo também lembram armas, como se o grupo estivesse indo para o combate. Após caminharem, surge no caminho um personagem importante:



Figura: Homem e Kalimba (FERNANDES, 2015, p.13).

Neste momento da narrativa tem-se: “Quando menos esperavam, depararam-se com um velho camponês sentado na berma da estrada. O kota tinha entre as mãos um lindo pássaro” (p. 12). O leitor revê o pássaro do início da história, mas ao invés de estar pousado num galho, o pássaro está na mão de um senhor. Mais uma vez tem-se a figura do kota/pessoa mais velha, idoso, uma vez que este é sempre apresentado nas narrativas, “No país da Brincaria”, há o boneco mais velho, em *Quitubo, a terra do arco-íris* tem-se o soba que aponta o caminho, incorporado na figura do idoso na estrada, e posteriormente tem-se o avô Fernando, representando o soba N’KenguJi. No conto *A árvore dos Gingongos* tem-se a velha Mariquinha e a avô Chica. Todos trazem sabedoria, conselhos para os jovens. Em *Kalimba* não é diferente, o kota oferece trocar seu lindo pássaro por algum objeto.

A respeito da ilustração acima, é possível ver que o senhor está vestido com uma espécie de túnica azul, possui um chapéu vermelho e usa chinelos. Numa mão segura o pássaro e na outra um cajado, seus pulsos estão cobertos de pulseiras coloridas, está sentado como um rei na beira da estrada. A cor azul chama a atenção, inferindo um caráter puro, celestial, verdadeiro, aludindo ao céu e o mar, conforme já abordado

anteriormente nesta pesquisa. Especialmente, a figura do senhor ocupa uma grande parte da página competindo com o texto verbal.

A narrativa prossegue com as reações dos meninos, que não são nomeados durante a história, assim como ocorre com o kota, ao que propôs o kota: “(...) tenho aqui este lindo passarinho, o meu Kalimba. Teria muito gosto em trocá-lo com alguns dos vossos objetos” (p. 13). Os dois jovens não aceitam a proposta do senhor: “— Ah, ah, ah! — desataram a rir e viraram as costas zombando” (p.13). Apenas Kababo, sem saber a importância do pássaro, aceita a oferta do idoso: “Assim, deu o machado e recebeu Kalimba” (p.14). Os outros meninos não concordaram com o que Kababo fez, “ficaram indignados e começaram repreendê-lo” (p.14). Contudo, o pássaro possui um grande segredo, que o kota fez questão de contar apenas para Kababo:

— Olha fizeste muito bem, este pássaro tem poderes mágicos. Sempre que tiveres alguma necessidade, basta pedir: “Kalimba, quero água, quero comida ou qualquer outra coisa”, e tudo aparecerá no mesmo instante, até a seca da vossa terra terá fim. Mas, presta bem atenção, por enquanto ninguém deve saber de nada. Não deixes os teus companheiros aperceberem-se do poder do pássaro e, quando voltares, cria primeiro todas as condições antes de apresentares alguma coisa aos teus avós. A partir deste momento o pássaro deverá permanecer escondido, senão perderá o poder (FERNANDES, 2015, p. 14).

O pássaro insere na narrativa a esperança de uma vida menos sofrida, entra em cena um elemento mágico que pode resolver os problemas de todos, ficando a carga de Kababo decidir isso. Os jovens caminham mais à frente e conseguem trocar os dois objetos em alimentos, na volta Kababo é excluído, anda afastado dos outros e não se alimenta com eles. Quando regressam, os dois rapazes que trouxeram “sacos de batata-doce, milho, massango, arroz, jinguba, inhame” (p.17) são recebidos como heróis e todos festejam. Contudo, os dois relatam a “façanha de Kababo”, assim como os meninos fizeram, a comunidade repete o ato, excluem Kababo do convívio coletivo, chamam-no de “grande irresponsável” (p.18).

Os avós de Kababo por caridade “receberam dois pratos de comida, não sem antes ouvirem palavras de acusação contra o neto” (p.18). Destaca-se que em nenhum momento os pais de Kababo são mencionados e apenas a avó é nomeada, “vovó N’Hakababu. Ela é amorosa com o neto, ficou muito triste por ele ter feito o que fez, mas o narrador apresenta a figura de uma avó compreensível, carinhosa. Já o avô, não nomeado pelo narrador, é mais durão, sendo apresentado em determinados momentos como ríspido e acusa a avó de ser a culpada pelos erros do neto:

— Vai lá ver o que é que eles querem.

— Não vou, estou muito zangado e ainda sou capaz de me virar contra os dois e isso eu não quero. Como é que ela conseguiu educar tão mal o neto, a culpa é toda dela, por isso também não tem desculpa — acusava (FERNANDES, 2015, p.22).

É possível ver por meio desse trecho, as funções sociais que ocupam os homens e as mulheres na comunidade, ficando a cargo da avó a educação do neto. Prossegue-se na narrativa as atitudes de Kababo em apresentar o poder do pássaro, primeiramente a sua família e depois aos outros. Assim, aproveitando a ausência dos avôs, ele pede a Kalimba uma mesa farta de “bom pirão de milho e diferentes condutos para acompanhar, feijão de óleo de palma, e outras coisas” (p.21). A avó ficou surpresa com tudo, já o avô como vimos no trecho anterior, não quis ir. O menino teve que insistir muito com a avó para que o avô fosse a casa comer.

No início, quando descobre o poder de Kalimba, o jovem parece denotar que irá aproveitar de forma individual as coisas boas que o pássaro mágico traz: “Kababo é que não tinha problemas. Quando sentia fome, era só pedir e à sua frente surgia apetitoso manjar” (p. 17); “Kababo de seu esconderijo, divertia-se.” (p.18). Diante da reação de todos contra Kababo poderia até ser razoável essa atitude individualista, egoísta, pois ele poderia estar se sentisse incompreendido, afinal foi mal recebido, foi excluído e ofendido por todos. Porém, a dúvida sobre aproveitar individualmente o poder do pássaro logo acaba, pois o jovem assim que pode comunica aos avôs.

O desfecho do conto ocorre quando “no dia seguinte, Kababo saiu muito cedo, caía uma chuvinha miudinha. Andou alguns quilômetros, acabando por escolher um local que lhe pareceu agradável. Ali pediu ao pássaro que colocasse casas, comida, lavras e tudo que fosse necessário para o bem-estar das pessoas” (p. 24). O rapaz mostra-se generoso, solidário e um verdadeiro líder, porque pensou na comodidade de todos, dividindo os poderes do pássaro mágico com toda a comunidade.

Destaca-se que Kababo trocou uma ferramenta, algo concreto e estático, por um elemento vivo, mágico. A atitude de Kababo foi diferente do que fizeram os outros dois rapazes, pois eles trocaram uma ferramenta por uma quantidade limitada de alimento, ou seja, algo que acabaria rapidamente, não possibilitando existir um “depois”, afinal após acabar o alimento trocado, o que comeriam posteriormente a comunidade? Kababo trocou seu utensílio pela liberdade de sua comunidade, o pássaro, enquanto elemento

simbólico, representa metaforicamente a liberdade, possibilitando existir um amanhã seguro e sem fome.

As últimas páginas do livro trazem as “lágrimas, muitas lágrimas de arrependimento” que “rolavam pela face dos companheiros de viagem e das pessoas que o acusavam de ser irresponsável e malandro” (p.26). O narrador diz que “tudo terminou bem” e “Kababo ficou o soba da aldeia e toda a gente passou a viver sem dificuldades” (p.26).

A ilustração abaixo mostra Kababo sentado no “pomposo assento”:



Figura: Soba Kababo - 2 (FERNANDES, 2015, pp.26-27).

Verifica-se na ilustração que a figura de Kababo muito se assemelha com o kota que havia trocado o pássaro por um machado. O soba Kababo possui um cajado na mão, veste uma bata com desenhos abstratos e um tom de amarelo muito parecido com a cor do peito do pássaro, não está mais descalço, usando chinelos e um chapéu vermelho como o kota. Ao contar “a história da viagem” para todos que estão a sua volta, o protagonista ata duas pontas formando um círculo, ou ciclo, que se iniciou na primeira linha da narrativa “A história que vou contar”. Portanto, a narrativa Kalimba traz consigo elementos de valorização da oralidade angolana, conforme Juraci Coutinho de Pina (2010, *on-line*) num artigo publicado na UEA, “A reinvenção da tradição do povo

angolano – Oratura – é sem dúvida um dos fatores de desenvolvimento da moderna literatura angolana, em busca constante de uma identificação e personalidade cultural”. Kababo repete a tradição sentando-se no centro com todos a sua volta ouvindo sua história. A frequência com que a contação de histórias aparece na literatura angolana para crianças e jovens revela uma estética particular ao texto angolano. Dessa forma, “as narrativas orais (...) não podem ser percebidas como invenções particulares”, pois são representações de uma “voz narradora, seu meio de interação, suas ordens morais, sociais”, inferindo um discurso da coletividade, de um povo (NASCIMENTO. RAMOS, 2013, p.01).

4.6- Um modo de representação e um conteúdo representado nas narrativas dos escritores angolanos Dario de Melo e Maria Celestina Fernandes

4.6.1- Brincaria, Quitubo, Kalimba e Gingongos: ressignificações das marcas culturais angolanas

No artigo “A literatura e a arte em Angola na pós-independência” da pesquisadora Secco (2013, p. 15) há um estudo sobre a pintura contemporânea de Angola. A estudiosa apresenta o artista plástico Jorge Gumbe. Secco analisa uma fase da pintura do artista, que caracteriza como sendo a “ressemantização do universo mítico luandense relacionado à Kianda”. De acordo com Secco,

o culto às *Yàndà*, nas populações quimbundas de Angola, é milenar, tendo continuado a existir secretamente, mesmo após a colonização, como forma de sobrevivência do imaginário mítico angolano. As *Yàndà* são entidades reguladoras de tudo que se relaciona ao oceano; são consideradas entes benéficos que alertam as pessoas para os perigos vindouros. Tanto podem ser representadas por peixes como por imbondeiros ou, também, pelo **arco-íris** e pelos flamingos (SECCO, 2013, p. 16, negrito nosso).

Nesse sentido, percebeu-se diante dos estudos da pesquisadora a importância de se levar em consideração os elementos como pássaros, arco-íris, árvores, Quitubo, gingongos, como aspectos relevantes tanto para a análise da obra quanto para compreender os projetos estéticos das obras aqui pesquisadas. Observa-se que nas narrativas aqui apresentadas, há uma representação dos símbolos da mitologia angolana nas construções literárias, e destaca-se que esta forma de narrar não se demonstra ser casual ou ocasional, como apenas um exercício estético dos escritores aqui estudados, pelo contrário, o que se percebe é que há uma resistência à opressão, no sentido de se mostrar vivo, se fazer presente, ou seja, há nas narrativas um resgate das expressões culturais angolanas. Nota-se também nas narrativas uma oportunidade de ecoar as vozes dos oprimidos, mostrando que a juventude leitora pode sim se reconhecer na literatura, ressignificando suas identidades e marcas culturais nas narrativas que lê.

Há também nas narrativas a presença constante de mitos que envolvem e convidam o leitor a adentrar o caminho do mistério, da magia e do mítico, presentes na cultura angolana. Percebe-se nas narrativas a “valorização de elementos da prática popular como um patrimônio” que ganha “estatuto de signo de uma identidade a ser preservada” (CHAVES, 2000, p. 247). Em *Quitubo, a terra do arco-íris*, por exemplo, há o arco-íris, que carrega consigo uma forte simbologia, além de várias superstições e

crendices nas diversas culturas pelo mundo. Na tradição europeia, ir até as extremidades do arco-íris era importante para aqueles que buscavam encontrar potes de ouro, já que reza a lenda que ali se encontraria um grande tesouro. No conto de Santiago Villela, “O bom dragão”, o arco-íris representa as cores dos dragões que morreram. Os dragões coloridos foram transformados por um “ser supremo” em arco-íris porque heroicamente o único dragão bom salvou a pele daqueles que viviam queimando tudo e todos. O final trágico dos dragões revela-se para torná-los imortais, surgindo no céu para que ninguém se esquecesse dos sacrifícios do bom dragão. Em *Ponciá Vicêncio*, de Conceição Evaristo (2018, pp. 13-4), tem-se nas primeiras páginas a personagem principal recordando seus tempos de juventude ao destacar seu medo de passar debaixo do arco-íris e se tornar um menino:

Ela ia buscar o barro na beira do rio e lá estava a cobra celeste bebendo água. Como passar para o outro lado? Às vezes ficava horas e horas na beira do rio esperando a colorida cobra do ar desaparecer. Qual nada! O arco-íris era teimoso! (...) Juntava, então, as saias entre as pernas tampando o sexo e, num pulo, com o coração aos saltos, passava por debaixo do angorô (EVARISTO, 2018, p.13).

Diferentemente de Ponciá, o menino-protagonista não sente medo do arco-íris, que ganhou em Quitubo um importante destaque. O sentimento do menino é de esperança, porque atribui a esse elemento um recurso para conseguir uma nova família. Acreditar na força do arco-íris significava para o menino sua sobrevivência num mundo cercado pela guerra e as suas terríveis consequências. Abaixo há alguns trechos da narrativa para exemplificar a importância do arco-íris:

O Arco-Íris nascia numa aguazinha a seus pés.
A fonte do Arco-Íris era ali. Estava lá. Apagadinho, pequeno (porque é pequeno que nasce, tudo o que nasce, tudo o que nasce na vida) mas com o seu brilho de cores.
Ajoelhou com cuidado. Meteu uma mão na água e o Arco-Íris ficou, na palma da mão.
Os milagres são possíveis. Só a gente acreditar. Um charco de água no chão, que mesmo agora choveu. Um tanto de óleo caído (uma pinga, duas pingas) de um carro que esteve ali. Tanto de luz quanto basta p'ra se reflectir na água — E é tudo: o Arco-Íris lá está. Bem nascido. O menino ajoelhado.
Quem é que sente coragem de estragar esta alegria, de dizer que isto é falso? O que o menino pediu, o sol foi mesmo quem deu.
Tanta alegria, tão grande — com o Arco-Íris na mão, sem que lhe caia uma gota, vai dar de beber à mana. E ele bebe também.
Tão lindo (sujo, pois é) mas tanto de maravilha, que só dá p'ra se chorar... Assassinar este sonho, é que não. Bateu à porta da casa que era a de sua mãe. Ali, na fonte do Arco-Íris, é que vivia a mãe dele. Ninguém. A menina rabujava. Comida não há nenhuma (MELO, 1990, p. 38-39).

— Como é que chegaste aqui?

— Vim junto com o Arco-Íris. Foi ele que me trouxe no sítio onde nasce o rabo.

— O rabo?

E o menino explicou. Depois contou uma estória (atrapalhada que era) que começava na guerra e acabava ali no largo, na fonte do Arco-Íris. Quem te pode acreditar? A Joana acreditou (era uma neta estreitinha) foi ver à rua no charco e começou a gritar:

—É verdade. É verdade. O Arco-Íris está aqui (MELO, 1990, p.40).

Porque até as pedras têm alma, quando é tática de enganar o inimigo. E o inimigo enganado, nunca soube que o menino tinha chegado definitivamente a Quitubo (...e lhe deram uma mãe, lhe encontraram uma família, Lukeni está-se a crescer porque vai casar depressa, a mãe está-lhe a dizer, compra os óculos p'ra eu ser lá do Estado-Maior)...

...e nesta estória de guerra (ou foi uma estória de Paz, a estória que vos contei?) tem o sol todo enfeitado com as cores do Arco-Íris, e um menino que chora. Finge que chora, não chora. Nunca mais soube chorar. (p.58)

E o menino lhe pegou nas mãos. Qual beijou! Cheirou só, e sorriu:

— Mãe — teu cheiro é igual eu o Arco-Íris (MELO, 1990, p.49).

Nota-se na narrativa a forma como o narrador vai desenhando o arco-íris na história de Quitubo, aquilo que era para ser apenas a credence de um pobre-menino-órfão vai se tornando uma verdade inquestionável, aqueles que não acreditam no menino ficam sem argumentos diante das coincidências desenroladas na trama, alguns acabam por se convencer que há essa terra de que tanto fala o menino. A importância dada ao mito do arco-íris na narrativa é tanta, que este é o responsável por mudar significativamente a vida de muitos personagens (menino-Paulo, a bebê- Lukeni, Júlia, a avó e o avô Fernando). Acreditar no mito possibilitou sua concretização, assim o menino ganhou uma família.

Ao pensar sobre o espaço que constitui Quitubo dentro da estrutura narrativa, observa-se

(...) que o espaço ficcional é importante não só para a interpretação de sua polissemia e a caracterização das personagens, ou por localizar o leitor nos movimentos narrativos, mas essencialmente porque, pelos espaços literários, assim como pelos espaços cotidianos, podemos entender melhor algumas táticas ideológicas (GAMA-KHALIL, 2012, p. 222 apud TRINDADE, 2013, p. 06).

O espaço ficcional pode ser entendido no conto como um protagonista, possuindo um destaque articularmente pensado pelo autor, pois é um elemento de esperança/motivação dentro do caos causado numa guerra, faz com que o leitor mergulhe nessa fantasia de encontrar Quitubo e quando o menino consegue realizar seu sonho/objetivo, o leitor sente-se satisfeito com o destino do menino-Paulo.

Dario de Melo também torna o espaço um lugar de destaque no conto “No país da Brincaria”, afinal Brincaria é um país prestes a desmoronar pelo ataque da traça e do bolor. Os habitantes de Brincaria precisam se unir para buscar uma solução diante dos problemas abatidos no país. Há toda uma simbologia em Brincaria, uma vez que o país é uma caixa. A caixa fechada, escura, isolada/apagada permite aos inimigos vencerem, porém ao abrir a caixa/país, deixando a luz a luz entrar, possibilitando serem vistos, a população de Brincaria derrota o inimigo. Percebe-se que as escolhas das palavras, a forma como foi organizada a narrativa, assim como os fatos ocorridos, corroboram com a inferência de se tratar de uma solução aos reais problemas enfrentados pelos angolanos, há uma metáfora aludindo à colonização, bem como a libertação de Angola. Dessa forma, Rita Chaves aponta que “o desejo de construção de uma identidade nacional que sela a configuração do sistema literário em Angola explica, então, a relevância que se dá ao espaço no repertório de seus autores justificadamente preocupados com a necessidade de simbolicamente realizarem a apropriação do território invadido” (CHAVES, 2000, p.256).

A respeito do modo como o narrador conduz a trama, observa-se ao longo da narrativa *Quitubo, a terra do arco-íris* (1990) que os fatos míticos transmitidos pelo recurso da oralidade, contados pelo narrador e descritos pelo discurso direto do menino, se entrelaçam com os fatos que se realizam num outro nível discursivo dentro da história, ou seja, há uma história ficcional dentro do plano da diegese da obra. Contudo, o espaço imaginário/mítico é criado apenas pela figura do protagonista. Numa primeira análise, percebe-se que as outras personagens da narrativa agem indiretamente, por meio de coincidências, corroborando com a construção espacial desse lugar mítico, “Quitubo”, produzido pelo saber cultural do menino. Mas, as personagens não compartilham /acreditam nesse lugar descrito pelo menino, o único que partilha é o narrador. Nesse sentido, o espaço ficcional de *Quitubo* representa um lugar onírico projetado pelo menino para sobreviver no mundo real da diegese da obra.

Ocorrem na narrativa *Quitubo* diversas situações em que a vida do menino e das pessoas a sua volta se conecta com o mito da terra do arco-íris. Percebe-se uma comunicação entre a história contada pelo menino (terra do arco-íris) com a história apresentada pelo narrador (guerra, orfandade, adoção). Um exemplo desse diálogo entre as duas histórias de *Quitubo* é quando o menino encontra um velhinho desmaiado na beira de uma estrada. O idoso está com feridas, debilitado e com muita sede e fome, contudo, o menino acredita se tratar do soba (personagem) de *Quitubo*:

E estava. O velho deitado. A ferida feia. Ou de estilhaço, ou de quê que lhe passara na perna. Como foi, como não foi, era perguntas que o menino não fazia. Sabia todas as respostas da estória que sabia (...).

— Bom dia, avô — repetiu o menino.

O velho soba (como falava a estória) emitiu um som qualquer. Palavras de uma língua que o menino desconhece, mas percebe. Por isso que respondeu.

— Pode beber. Tem muita água no chão que eu posso-lhe ir buscar.

Bebeu e bebeu, até que o menino tirou. Sabia (que tinha visto) quando a sede é demais, a muita água faz mal. Deitou um pouco na mão. Lavava a cara o velho. O peito lhe refrescou.

Descansaram. Um no consolo do fresco. Outro, partido, no duro do seu cansaço: lavar, levantar e ir buscar mais muita água, baixar e tornar a lavar. Isto três vezes. Com a menina que lhe pesava nos panos (MELO, 1990, p.11).

Desse modo, há na oração “como falava a estória”, uma confirmação, legitimação de que Quitubo realmente existe, pois os personagens da “estória” do menino vão surgindo durante sua jornada. Porém, nem todos os detalhes do mito são conhecidos pelo menino e o narrador. O recurso utilizado pelo autor foi o de preencher as lacunas sobre o que não se conhece do mito pelo narrador e no menino, assim estes vão inventando/imaginando respostas para detalhes do mito desconhecido por eles:

A caminhar vão calados. Se tem as águas no chão (charcos como diz a gente) o piô tomava a frente para apalpar o terreno. Não fosse o avô cair. Depois da água, parava. O avô ultrapassava. Era assim mesmo que era: **quem sabia dos caminhos, o certo do Arco-Íris, era ele**. Porque caminhos há três, e só um mesmo é que serve. **Quem se engana** no caminho, se calha morre, se não calha, desescapa e vai ter no inimigo. **A estória não dizia**, mas ele tinha a certeza que era assim mesmo que era (MELO, 1990, p.14, grifos nossos).

Quando diz “a estória não dizia”, confirma a afirmação de que o menino vai construindo o mito, resignificando-o, moldando-o ao modo como sua jornada vai se desenhando rum a terra desconhecida, Quitubo.

Percebe-se na literatura contemporânea angolana, um distanciamento da representação da realidade tal como um espelho da sociedade. Há criações de lugares que muito podem ser analisados como metáforas do mundo real. Observa-se a construção de um mundo simbólico e totalmente diferente da sociedade em que vivemos. Porém, quando o leitor se percebe neste mundo mágico ele consegue se projetar nesse ambiente e vivenciar sensações e percepções como em qualquer outro tipo de ficção. Assim,

(...) a literatura contemporânea abandona a visão realista e a descrição direta do mundo declina. A ficção das últimas décadas se afasta da representação direta da realidade primeira e dá preferência à criação de um mundo mágico e

simbólico, metáfora do mundo real. Cria-se um cenário de dimensões transcendentais, explorando o reino do subjetivo e do maravilhoso (JOSEF, 2006, p. 181).

O mundo criado e recriado na memória do menino permite às crianças sonharem, afinal quem dos órfãos não se sentiria melhor tendo a possibilidade de ganhar uma família. Estando só, suportando a dor e as privações, era justificável o menino ir resgando as pessoas pelo seu caminho e fazendo delas, irmã, avôs, mãe. Nesse sentido, projetar, imaginar, lugares, elementos, mágicos, míticos para solucionar conflitos presentes no dia a dia é um recurso possível e compreensível, afinal não é fácil entender, conviver, suportar os diversos problemas que surgem durante a vida, problemas estes que podem inclusive serem externos, como guerras, conflitos políticos, sociais, econômicos. Assim, têm-se elementos como Quitubo, Brincaria, Kalimba e gingongos na tentativa de compreender e sobreviver diante dos conflitos que surgem na vida das personagens.

Em *Kalimba*, o pássaro que possui o mesmo nome do título da obra, desempenha um importante papel no desenrolar da história. Há no pássaro um elemento mágico, um salvador que extermina a fome, a miséria de uma comunidade. Assim, o ser humano não é apresentado na narrativa como sendo capaz de solucionar sozinho as dificuldades que surgiram na aldeia. O ser humano necessitou da ajuda de um elemento mágico para resolver os problemas ocasionados pela seca: “(...) este pássaro tem poderes mágicos. Sempre que tiveres alguma necessidade, basta pedir (...), e tudo aparecerá no mesmo instante, até a seca da vossa terra terá fim” (FERNANDES, 2015, p.14).

O pássaro, símbolo de liberdade, que desbrava por meio dos voos diversos lugares, não aparece na narrativa representado com essa característica, verifica-se um pássaro domesticado, que necessita “permanecer escondido” para não perder o poder. Em nenhum momento da história o pássaro demonstra querer fugir, sendo apresentado nas mãos do campones, “o kota tinha entre as mãos um lindo pássaro” (FERNANDES, 2015, p. 12). Posteriormente, o pássaro mágico é passado ao menino, contudo não há nas ilustrações e no texto narrativo mais detalhes sobre o pássaro. O final do conto traz as maravilhas que o pássaro trouxe para a aldeia: “casas, comida, lavras e tudo que fosse necessário para o bem-estar das pessoas” (FERNANDES, 2015, p.24). Porém, não há no desfecho informações sobre o que ocorreu com o pássaro. Infere-se que o pássaro permaneceu com Kababo, mas o texto final deixa claro que a aldeia conseguiu tudo que precisava para viver bem, pois Kalimba solucionou todos os problemas. Nota-se o espírito de coletividade, pois Kababo pensou em melhorar a vida de todos, garantindo

um futuro próspero, afinal a decisão em dividir o poder de Kalimba, possibilitou a todos sonhar com o amanhã.

A respeito da outra obra de Maria Celestina Fernandes, *A árvore dos gingongos*, tem-se a temática do mito dos gingongos, gêmeos. Sabe-se que o nascimento dos gêmeos em diferentes culturas representa diversas manifestações e crenças a respeito da chegada deles. Para algumas etnias o nascimento de gêmeos na comunidade representa motivo de apreensão, medo, sendo necessários rituais, cerimônias, para afastar possíveis infortúnios para a comunidade. Entretanto, outros grupos culturais festejam com alegria a chegada dos gingongos. Ao explorar o mito dos gingongos, a autora aborda todo misticismo que o tema desempenha nas sociedades, principalmente de Angola. Retratando o mito dos gêmeos ancestrais da etnia dos quimbundos, a autora apresenta uma narrativa cercada pelos costumes angolanos, apresentando o contraste entre a cultura portuguesa e a angolana no dia a dia de uma família moradora de um musseque de Luanda. No glossário tem-se:

GINGONGO: é o jeito angolano de chamar o gêmeo, de indicar aquele que nasceu junto, que dividiu a casa da barriga por nove meses e saiu pro quintal do mundo acompanhado. Nascimento de gingongos pede festa dobrada. O poder que várias culturas do mundo dão a eles, que vai do respeito ao medo e à alegria, sempre envolve um significado especial (FERNANDES, 2009, p.38).

O mito dos gingongos, também grafado como jingongo, é percebido de forma diferente por algumas etnias, a maioria vê o nascimento de gêmeos como dádiva, bênçãos, alegria. Contudo, conforme apontam alguns estudos de pesquisadores que tratam a respeito dos gêmeos em diferentes culturas, observa-se que “Jingongos são os gêmeos para os bantos e de um grupo étnico para outro, os sentimentos alcançam extremos, alguns juram adoração sem limites, calculando que elas são o fruto de uma bênção, outros os rejeitarão, enquanto temendo seus poderes destrutivos”, conforme consta na página de Estudos Banto (2008, on-line).

Sabe-se que nos povos quimbundo, há uma crença que os gêmeos foram enviados pela deusa angolana Kyândá e desse modo são atribuídos aos gingongos o caráter de ser especial, sagrado. Na cultura quimbundo, os gêmeos devem ser festejados pelos seus familiares, cabendo a comunidade não contrariá-los, uma vez que são sagrados. Há inúmeras referências às divindades angolanas, observa-se isso no termo usado pela avó Chica: “essa gente são **muloji**, deixem-nos em paz” (FERNANDES, 2009, p.15, grifo nosso), *Muloji*, conforme a página Caminhos do Axé (2018), é o termo do idioma bantu

quimbundu, significa “bruxo, feiticeiro”, no sentido pejorativo. Outra importante referência é sobre o ritual do nascimento dos gingongos, há nessa passagem elementos como o mel, a palma, entre outros. O que segundo Óscar Ribas afirma se tratar dos alimentos sagrados dos gêmeos, “o mel e o azeite de palma, e sua roupagem, as folhas de mussêquenha e mulembuíji” (RIBAS,1989, p.137 apud BUENO, s/a, *on-line*).

No ensaio “Uma leitura de *A Árvore dos Gingongos*”, de Maria Celestina Fernandes, publicado na União dos Escritores Angolanos, Edna Bueno diz que “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” (BUENO, s/a, *on-line*).

A respeito do mito quimbundo dos gêmeos, Bueno apresenta que estes foram enviados por Kyàndà, “um gênio da natureza, criada por Nzambi, o deus maior”, e que segundo o antropólogo Virgílio Coelho, estudioso dos povos quimbundos, da sociedade luandense, em especial sobre as populações Túmúndongo “habitantes das ilhas e o platô de Luanda”:

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, pp. 127-191 apud Bueno, s/a, *on-line*).

Nota-se um tratamento especial aos gêmeos, contudo diferentemente dos quimbundos, a chegada de gingongos significam um mau presságio, um azar, para os Humes, por exemplo, sendo necessário realizar diversos rituais para minimizar os efeitos do nascimento dos gêmeos. Seguem os estudos de Carlos Duarte no texto “Apontamentos Etnográficos sobre os Povos de Angola”, em que o escritor descreve os rituais que devem ser feitos:

Mal nascem os gêmeos, é chamado um Kimbanda para fazer a OKUTUNTHA, que consiste na lavagem da testa, nuca, cotovelos, joelhos e planta dos pés de toda a família.

Em seguida constrói-se fora da sanzala uma cubata para onde mãe e filhos são levados, e onde ficarão de quarentena por um largo período, determinado pelo feiticeiro; durante esse tempo, a mãe tem o encargo de, além de cuidar dos filhos, tecer dois pequenos cestos, que mais tarde lhes servirão de pratos.

No dia em que o feiticeiro der por findo o prazo de isolamento, vai logo de manhã avisar a mãe, e quando o sol estiver na vertical, o feiticeiro leva toda a família, pai, mãe e outros filhos além dos gêmeos, para uma clareira no meio do mato, onde o pai haja erguido um estrado. Lá chegados, o pai, a mãe e os gêmeos, sentam-se nus no estrado, para que possam ser lavados com um preparado especial. A lavagem segue uma determinada ordem: Primeiro a mãe, depois o gêmeo que primeiro tenha nascido, depois o pai, e por último o gêmeo que nasceu em segundo lugar.

Só depois deste ritual é que as placentas podem ser enterradas, e a vida tomar um curso normal para a família.

É de notar que, apesar de toda a necessidade de purificação que causa o nascimento de gêmeos, se forem trigêmeos não acontece nada, absolutamente nada, procede-se como se houvesse nascido um só bebê (Somente entre os Humbe) (DUARTE, 2017, *on-line*).

Assim como os Humbes, os Ambos, Kwanyamas, também realizam rituais para purificação. De acordo com Duarte (2017, *on-line*) para os Mukubais, o “nascimento de gêmeos, ou de crianças com qualquer tipo de deficiência física”, eram vistos como mau presságio. Desse modo, os bebês que nasciam “nessas condições, entre os Mukubais, eram abandonados em covas, no mato”. Há inúmeros estudos sobre a forma como os gêmeos são entendidos por diferentes etnias africanas, contudo, destacamos apenas algumas situadas em Angola. O que se verifica é que para os quimbundos, o nascimento de gêmeos representa uma grande dádiva e mesmo existindo um cuidado, medo, em não importuná-los, eles são recebidos com muito amor pela família, conforme o trecho: “No dia em que os gingongos, os gêmeos, nasceram, a casa encheu-se de muita animação. Amigos e familiares compareceram em peso, trazendo cada um a sua oferta” (FERNANDES, 2009, p.08). Diante disso,

O mito dos gêmeos, no conto da escritora angolana Maria Celestina, pode ser tomado como exemplo para compreendermos como os povos vão tecendo e recriando suas histórias a partir dos seus mitos e das suas crenças. A identificação com determinados mitos e valores ancestrais, ou melhor, a recriação desta mitologia é necessária, pois reconstrói uma pertença (AA.VV., 2012, p.74).

Dessa forma, é possível perceber o resgate dos valores culturais presente tanto na obra *A árvore dos Gingongos* quanto nas outras três narrativas apresentadas. Nota-se que cada escritor optou por abordar elementos constituintes de identidades e sentidos de modo diferente. Contudo, há mais convergências entre as obras que divergência. Nosso olhar para as narrativas não se esgota, passaremos para o próximo subtítulo que complementa ainda mais nossa análise das obras. Há nas abordagens dos dois escritores angolanos, que possivelmente pode ser estendido a outros escritores abordados nesta tese, uma ressignificação de mitos, elementos culturais — culinária, vestimentas,

brincadeiras, entre outros — presentes na ancestralidade angolana e que na visão e no modo de contar a história se tornam aspectos extremamente importantes para o texto. Assim, se retirar tais elementos, Quitubo, Brincaria, Kalimba, Gingongo, não seria possível obter a completude das narrativas estudadas. Há uma importância ímpar para tais elementos, pois estes constituem o “todo” da obra, sendo necessário compreender os valores simbólicos que compreendem cada um deles para perceber/fruir/ vivenciar/ a leitura das narrativas estudadas.

4.6.2- A valorização das línguas locais angolanas nas narrativas de Dario de Melo e Maria Celestina Fernandes

Diante do apontamento que faz Rita Chaves (2000, p.251), no artigo “O passado presente na literatura angolana”, ao tratar do sistema literário angolano, destacando que a literatura, “instrumento de afirmação da nacionalidade”, também se constitui de “um meio” de se “conhecer o país” angolano, “de mergulhar num mundo de histórias não contadas, ou mal contadas, inclusive pela chamada literatura colonial”. Desse modo, analisaremos as obras de Dario de Melo e Maria Celestina Fernandes, entre os objetivos, para conhecer Angola, adentrando no mundo das histórias para crianças e jovens, marcadas pela afirmação das múltiplas identidades do povo angolano. Esta análise pauta em Candido (2006, p. 14-15) ao afirmar que

(...) quando estamos no terreno da crítica literária somos levados a analisar a intimidade das obras, e o que interessa é averiguar que fatores atuam na organização interna, de maneira a constituir uma estrutura peculiar. Tomando o fator social, procuraríamos determinar se ele fornece apenas matéria (ambiente, costumes, traços grupais, idéias), que serve de veículo para conduzir a corrente criadora (nos termos de Lukács, se apenas possibilita a realização do valor estético); ou se, além disso, é elemento que atua na constituição do que há de essencial na obra enquanto obra de arte (nos termos de Lukács, se é determinante do valor estético).

Em consonância Rita Chaves (2005, p. 13) diz que “no centro de tudo, está uma grande preocupação: perceber na literatura as formas de representação da experiência literária, captando as diferentes formas de ler e escrever as contradições que se inseriram no cotidiano” do povo angolano, observando “as marcas, os limites, os dilemas, as contingências de cada tempo e sua superação (...) nos textos”. Percebe-se nas narrativas da escritora Maria Celestina Fernandes, especificamente as obras *Kalimba* e *A árvore dos Gingongos*, um modo particular ao utilizar os códigos linguísticos em suas narrativas por apresentarem ao longo do texto efeitos de sentidos que evidenciam o estilo da escritora nas suas produções de textos literários aqui estudadas. O que se observou nas obras antes citadas é a apresentação de uma estética que reafirma, conceitua e valoriza os aspectos culturais e identitários de Angola. Há nas narrativas da escritora Fernandes o uso de línguas locais angolanas, por meio de palavras em kimbundu/quimbundo, como recurso estético explorado nas narrativas da escritora. Essa estética de reafirmação valoriza a cultura e a identidade se apresenta pela utilização de línguas locais angolanas, a exemplo o “kimbundo, a língua bantu falada na

região em torno de Luanda (como muadié, monandengues, maka)” Chaves (2000, p. 250), nas narrativas estudadas, pois “num universo tensionado pela ocorrência de tantas rupturas, o apego a certas marcas da tradição se ergue como um gesto de defesa da identidade possível” (CHAVES, 2000, p. 247). Sabe-se que com a colonização dos países africanos ocorreu a valorização/imposição das línguas dos opressores, entre outros elementos sociais e culturais, tudo isso reforçou e acentuou a exclusão e a opressão dos povos originários. Entre as reflexões teóricas discutidas em sua tese, a pesquisadora Maquêa afirma que “na colonização da África, o colonizador encontrou – e ignorou – uma infinidade de línguas”, mas da mesma forma que “essas línguas foram invadidas” pelo opressor, ocorreu a forma inversa também, pois a língua imposta “não seria mais a mesma, porque o que ela diz nas colônias não coincide com o que diz na metrópole” (MAQUÊA, 2007, p.45). Em Angola não foi diferente, pois

Línguas foram adotadas em detrimento de outras. A chegada de missionários e a introdução de escolas formais fizeram com que línguas específicas fossem selecionadas para traduzir a Bíblia. Estabeleceram-se ortografias oficiais, provocando homogeneidade linguística. Os que falavam a língua do grupo majoritário tiveram mais facilidades num governo centralizado e dominado por uma só etnia (CAZOMBO, 2009, p.47).

Nesse sentido, nossa “análise crítica, de fato, pretende ir mais fundo, sendo basicamente a procura dos elementos responsáveis pelo aspecto e o significado da obra, unificados para formar um todo indissolúvel” (CANDIDO, 2006, p. 15). Segundo Antonio Candido:

(...) o conteúdo atuante graças à forma constitui com ela um par indissolúvel que redonda em certa modalidade de conhecimento. Este pode ser uma aquisição consciente de noções, emoções, sugestões, inculcamentos; mas na maior parte se processa nas camadas do subconsciente e do inconsciente, incorporando-se em profundidade como enriquecimento difícil de avaliar. As produções literárias, de todos os tipos e todos os níveis, satisfazem necessidades básicas do ser humano, sobretudo através dessa incorporação, que enriquece a nossa percepção e a nossa visão do mundo (CANDIDO, 1995, p.179).

Observa-se nas narrativas selecionadas para este estudo, um modo particular de narrar a história ao se optar pelo uso das línguas locais angolanas, representando a valorização da essência angolana nas obras para crianças e jovens. Percebe-se nas obras uma busca incessante dos narradores em resgatar o passado, tanto na representação das guerras, como em *Quitubo, a terra do arco-íris* como as tradições culturais das comunidades presente em *Kalimba* e *A árvore dos Gingongos*. Rita Chaves salienta que

(...) a recuperação integral do passado é inviável. Seu esquecimento total se coloca como uma mutilação a deformar a identidade que se pretende como forma de defesa e de integração no mundo. A harmonia — tal como era, ou deveria ser — foi atingida e não podendo ser recuperada, há de ser reinventada com aquilo que o presente oferece. *Interferir, descrever, inventar* apresentam-se como palavras de ordem nesse processo de revitalização do território possível. Destituído de tanta coisa, o africano recupera-se na desalienação, ponto de partida para afirmação de seu mundo, para sua afirmação um mundo que já é outro, no qual ele precisa conquistar um lugar (CHAVES, 2000, p. 249, grifos da autora).

Há também nas narrativas de Dario de Melo, um convite ao leitor para mergulhar na leitura literária e conhecer as línguas locais angolanas, mesmo que isso é feito mais sutilmente comparado a Fernandes. Uma vez que se fala da diversidade de línguas em Angola, fala-se também das múltiplas vozes que resistem nas obras e querem ser ouvidas. Observa-se também esse mesmo recurso linguístico nas obras do escritor Dario de Melo. Contudo, cabe destacar que a maneira como Fernandes e Melo optaram por abordar expressões em kimbundu, por exemplo, nas suas respectivas narrativas, se configuram de formas distintas.

Rita Chaves, ao discutir a respeito do projeto estético da literatura angolana, apresenta o processo de “nacionalizar” a literatura, “trazendo para o centro da criação todo conjunto de temas e procedimentos teóricos que pudessem concretizar o afastamento do repertório do colonizador” (CHAVES, 2005, p. 71). A pesquisadora acrescenta que há “três faces que se desenham no projeto que se pode chamar de angolanização da literatura”. Sabe-se que a discussão proposta por Chaves diz respeito às fases de independência do período colonial e de libertação. Contudo, interessa-nos a terceira face apontada pela pesquisadora sobre o projeto estético de “angolanizar a literatura, tentativa configurada também como uma tradução local do sentimento da africanidades que percorria todo o continente, passava pela atitude de pensar a própria questão da língua em que iriam expressar as novas verdades” (CHAVES, 2005, p. 71). Ao nos aproximarmos das obras de Dario de Melo e Maria Celestina Fernandes, é possível inferir que esse projeto literário também se desenha nas narrativas para infância e juventude dos referidos escritores.

Para tratar da valorização da língua presente nas narrativas de Dario de Melo e Maria Celestina Fernandes é necessário primeiramente contextualizar a respeito das múltiplas línguas existentes em Angola. Sabe-se que “mesmo sendo o português a língua oficial de Angola, o país contava com quatro línguas nacionais — **umbundu, kimbundu, kikongo** e o **tchokwe**, além de mais de 87 línguas autóctones” (COSTA, 2016, p.640, grifos da autora). Nosso objetivo não é um estudo aprofundado das línguas

locais angolanas, visto ser um tema complexo para tratarmos nesta pesquisa, contudo se a utilização de expressões em kimbundu estão relacionadas ao nosso *corpus*, constituindo elementos essenciais para a compreensão do projeto estético dos escritores, vimos a necessidade de abordar de forma breve a pluralidade linguística de Angola.

De acordo com os estudos de Costa, “O território, a língua e a memória coletiva costumam ser as categorias que sustentam a noção de comunidade, isto é, o sentimento de pertença e a lealdade entre os membros de uma nação” (COSTA, 2016, p. 640). Utilizar as línguas locais juntamente com a língua oficial do país revela mais que uma fusão linguística e cultural, denota um objetivo do autor. A escrita ocupa um lugar político, que faz o angolano surgir, pertencer e não ser esquecido nas narrativas publicadas. Esse pertencimento, nos leva a pensar a ideia de comunidade, união, coletividade, nação. De acordo com Laura Padilha:

Literatura e construção da nacionalidade são as duas faces de uma mesma moeda, cunhada em um primeiro momento, entre 1948 e 1975, pelas várias gerações de escritores. Nasce, pois, ao mesmo tempo, a moderna literatura, a consciência da nacionalidade e a luta pela libertação, sendo difícil separar os processos estético e político-ideológico, que estabelecem entre si significativas interfaces, mesmo depois da independência (PADILHA, 2007, p. 175).

Diante do trabalho da pesquisadora Elvira Moises da Silva Cazombo, com a tese “Literatura angolana: encontro e desencontro na construção dos valores culturais no contexto escolar de Angola”, utilizou-se algumas de suas considerações a respeito das vertentes culturais e linguísticas que se apresentam em Angola para nossa tese. Embora Cazombo foque numa linha de pesquisa voltada para a educação das crianças nas comunidades étnicas oriundas do Bantu, mais especificamente, os Tchokwe, analisando a tradição oral dessas comunidades, sua pesquisa nos oferece um panorama da diversidade linguística de Angola. Assim, ao tratar em sua tese a respeito da cultura angolana, a pesquisadora, baseando-se na concepção de George Foster, com a obra *As culturas tradicionais no impacto da tecnologia* (1962), apresenta a cultura como sendo “algo que se considera de originalidade de um grupo”. Dessa forma,

(...) uma diferença e ao mesmo tempo uma semelhança. Uma semelhança que faz a autenticidade do grupo social. E uma diferença como mecanismo que possibilita a negação ou aceitação de outras realidades sociais, reforçado no conceito de Cultura “como o modo de vida comum, aprendido, partilhado pelos membros duma sociedade e consistindo na totalidade de instrumentos, técnicas, instituições sociais, atitudes, crenças, motivações e sistemas de valores conhecidos do grupo” (FOSTER, 1962, p. 22). Pois cultura é o comportamento das pessoas em sociedade. A sociedade para seu perfeito

funcionamento é regida por valores culturais ou então valores educativos. Esta regra não está isenta na sociedade angolana (CAZOMBO, 2009, p.46).

Angola encontra-se na área que compreende as línguas Bantu⁴³, palavra que significa pessoas, seres humanos. A respeito da “formação étnica não se sabe exatamente quantos grupos étnicos havia na África quando os colonizadores chegaram, mas acredita-se que fosse por volta de mil” (CAZOMBO, 2009, p.47).

Denomina-se que línguas são oriundas do Bantu devido aos estudos a respeito dos povos africanos provarem a existência de “centenas de línguas de notável semelhança que dá a segura justificativa” de se tratar da mesma família linguística de diversos povos, de acordo com Cazombo (2009, p. 47). Ainda segundo a pesquisadora, outros aspectos são levados em consideração para afirmar a conexão de povos à origem Bantu, assim:

Além do semelhante nível linguístico, mantiveram comum a base de crenças, rituais e costumes muito similares; uma cultura com características idênticas e específicas dentro dos grupos linguísticos, que os tornam semelhantes e agrupados. Além da sua identidade social, são caracterizados por tecnologia variada, escultura de grande originalidade estilística, incrível sabedoria empírica e um discurso forte e interessante com sinais de expressão intelectual (CAZOMBO, 2009, p.47).

Conforme Cazombo (2009, p. 48), “são nove as nações *bantu* de Angola, correspondendo a cada uma delas uma língua diferente”. De acordo com Silva e Menezes (1996, p. 93 apud LEMES, 2013, p. 48, grifo da autora), “a população atual de Angola compreende cerca de 100 grupos étno-linguísticos de origem Bantu, que podem ser agrupados em nove grupos: Ambos, Bacongós, Hereros, Lunda-Tchoukué, Nganguelas, Nhanecas-Humbes, Ovimbundos, Quimbundos⁴⁴ e Xindogás.” A pesquisadora apresentou um quadro com as nações e os idiomas falados pelas comunidades étnicas:

Nação	Idioma
Bakongo	Kikongo

⁴³ “A origem da palavra significa *Bantu* significa pessoas, seres humanos, pois “o radical *ntu*, comum para a maioria das línguas *Bantu* dá o sentido de homem, ser humano e *ba* forma o plural da palavra” (CAZOMBO, 2009, p. 47, grifos da autora).

⁴⁴ Conforme Cazombo: “O Kimbundu é uma língua do grupo Bantu, pertencendo à família linguística Niger-Congo ou Congo-Cordofaniana. Tem o plural de *muntu*, radical comum a quase todas as línguas do grupo. *Muntu* quer dizer indivíduo, pessoa, ser humano, significando, portanto, *bantu*, indivíduos, pessoas ou seres humanos. Em Kimbundu, a palavra *mutu* significa pessoa, sendo o seu plural, *atu*, pessoas, gente. Pelos exemplos acima indicados, podemos desde já concluir que a principal característica dessas línguas é o fato da flexão — isto é, a formação do gênero, feminino ou masculino, e do número, singular ou plural — se fazer por meio de prefixos” (CAZOMBO, 2009, p. 49). Ver *Apontamentos Etnográficos sobre os Povos de Angola*, Carlos Duarte (2017, *on-line*).

Mbundu (ou Ambundu)	Kimbundu
Lunda-Tchokwe	Tutchokwe
Ovimbundu	Umbundu
Ganguela	Tchiganguela
Nhaneka-Humbe	Lunhaneka
Herero	Tchiherero
Ovambo	Ambo
Donga	Xindonga

Figura: Quadro das Nações e Idiomas (CAZOMBO, 2009, p. 49).

Ainda a respeito dos grupos, Lemes (2013, p. 49) apresenta a subdivisão dos grupos etnolinguísticos:

1. Grupo Etnolinguístico Quinongo (Kikongo ou Conguês);
2. Grupo Etnolinguístico Quimbundo (Kimbundo ou Tymbundi);
3. Grupo Etnolinguístico Luanda-Quioco (Luanda-Kioco Ou Luanda Tshokwe);
4. Grupo Etnolinguístico Umbundo (ou Ovimbundo);
5. Grupo Etnolinguístico Ganguela (ou Ngangela);
6. Grupo Etnolinguístico Nhaneca-Humbe (ou Nyaneke-Lunkumbi);
7. Grupo Etnolinguístico Ambó (ou Vaambo também designado Xik Wanyama);
8. Grupo Etnolinguístico Herero (ou Tyherero);
9. Grupo Etnolinguístico Xindonga (ou Oshindonga).

Diante dos dados mencionados acima, percebe-se a pluralidade linguística existente em África. Contudo, a pesquisadora afirma que “de todas estas nações, só os territórios dos *Mbundu*, dos *Ovimbundu* e dos *Nhaneka-Humbe* se circunscrevem ao espaço angolano⁴⁵. Os das outras são todos atravessados pelas fronteiras políticas delineadas após a Conferência de Berlim de 1885” (LEMES, 2013, p. 49, grifos da autora). De acordo com Lemes (2013, p. 51), o

quimbundo que é o quarto grupo linguístico mais falado em Angola contando com mais de quatro milhões de falantes. O grupo concentra-se nas regiões de Luanda-Malanje e no Kwanza-Sul. A língua falada por esse grupo é a de maior referência por ser a língua tradicional da capital. Muitas palavras do quimbundo foram incorporadas à língua portuguesa.

A língua está interligada com a identidade, com a delimitação de quem se é, ou as possibilidades de construções de quem se quer ser, relaciona-se a subjetividade. A pesquisadora Cinthia Aparecida Lemes na dissertação “Língua portuguesa de Angola:

⁴⁵ “Os Bakongo, por exemplo, repartem-se pelos estados de Angola, Congo Democrático e Congo Popular, os Lunda-Tchokwe, cujo território é atravessado pelo rio Kasai, dividem-se entre Angola e o Congo Democrático, na província do Katanga (ex-Shaba), os Ganguela entre Angola e a Zâmbia e, finalmente, os Herero, os Ambo e os Donga, entre Angola e a Namíbia” (LEMES, 2013, p. 49).

descrição dos processos de formação de palavras com base em textos literários”, tece críticas aos estudos linguísticos das línguas angolanas, afirma que

Em relação à linguística, a situação fica ainda mais complexa porque o que foi concluído com essa pesquisa é que não é fácil encontrarem-se obras de gramáticos angolanos e poucas são as pessoas que trabalham com linguística e, como consequência disso, a diversidade linguística existentes atualmente em Angola, podem desaparecer com a morte de seus falantes se não se fizer uma gramática dessas línguas e dicionários para sua conservação e permitir o seu ensino às pessoas daquelas etnias e/ou interessados no geral. Algumas línguas já estão dicionarizadas e já possuem as suas gramáticas como é o caso do quimbundo e o tchokwê, mas, em vista do número de línguas existentes hoje em dia, o trabalho é pequeno (LEMES, 2013, p. 106).

Torna-se difícil estudar as particularidades linguísticas das línguas locais de Angola, pela carência de pesquisadores nessa área conforme apontam os estudos de Lemos. Pensar a língua e a escolha dos escritores em utilizar este ou aquele termo para narrar/contar denota a importância de se olhar atentamente o texto literário para compreender ainda mais a literatura nacional de Angola. Para Chaves na reflexão sobre o passado, verifica-se que é a questão da identidade permanece no centro dessa procura, sendo “uma das linhas de força que organiza a literatura angolana. Discutido, questionado, reformulado na produção ensaística das chamadas ciências sociais em vários países, em Angola o problema é enfaticamente abordado pelo repertório literário” (CHAVES, 2000, p. 253).

Em *Quitubo, a terra do arco-íris* apresenta-se um modo muito particular do narrador em recontar a história do outro. O narrador ao lançar algumas palavras ao leitor que muito atento necessita pausar sua leitura e pensar no sentido do vocábulo que se projeta em sua frente, como, por exemplo, a passagem: “Deu só a matete à mana que comeu e mais comeu. Ficou ainda a chuchar, a palma da mão sem nada” (MELO, 1990, p.07, grifo nosso). O termo, *matete*, “a partir de (ku)teta, «estalejão» alusão ao ruído da fervura” (*Meu dicionário, on-line*), utilizado pelo narrador, trata-se de uma palavra angolana, do quimbundo, que significa papas de farinha de mandioca ou de milho. Assim como no trecho o narrador diz “E balançavam embambas” (MELO, 1990, p.08). A palavra *imbambas*, encontrada com a letra inicial “i”, representando coisas, imóveis, bagagem, também oriunda do quimbundo *kimbamba*. Observa-se nas obras de Melo a ausência de “glossários”, o que diferente nas obras de Fernandes há sempre um porto seguro no final do livro que o leitor pode requerer, permitindo que conheça o

significado das palavras que surgem na narrativa. Em Maria Celestina Fernandes os glossários se apresentam:

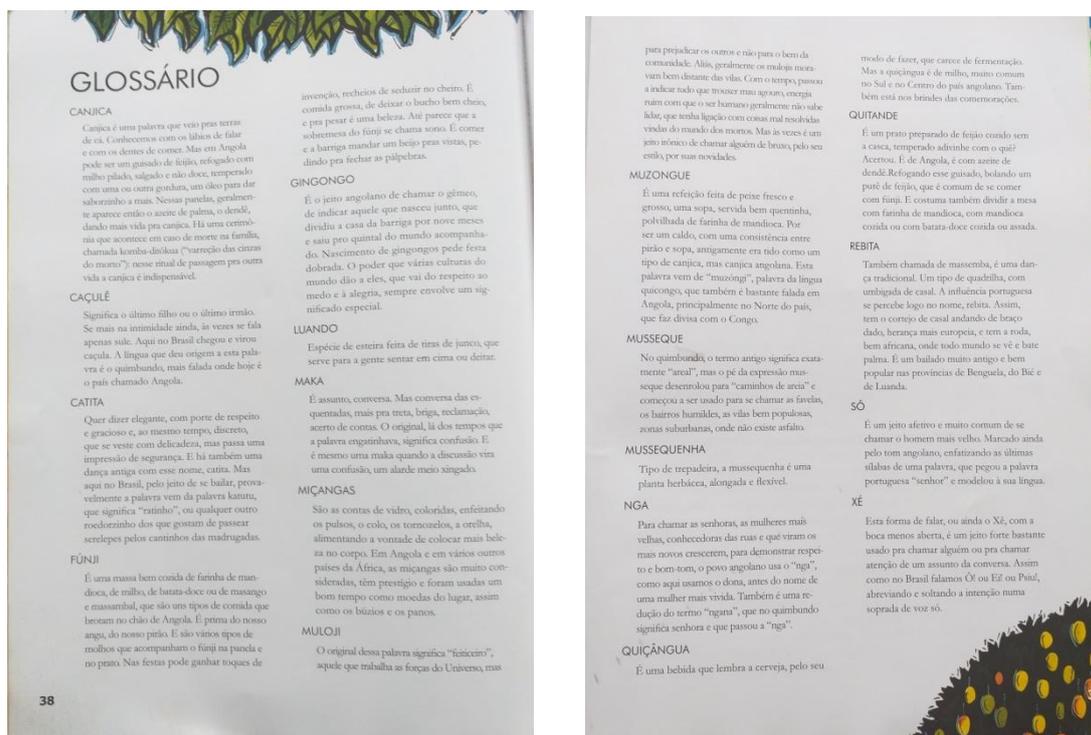


Figura: Glossário, *A árvore dos Gingongos* (FERNANDES, 2009, pp. 38-39)

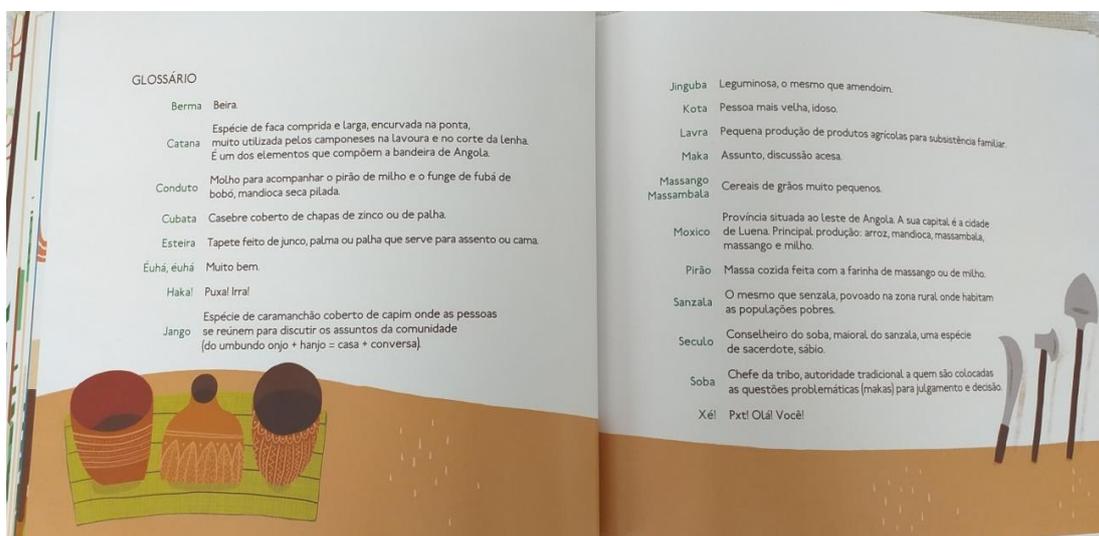


Figura: Glossário, *Kalimba* (FERNANDES, 2015, pp. 28-29)

Quanto a apresentar ou não glossários, acredita-se que a presença destes implica de certa forma numa moderação da imaginação do leitor quando se depara com a nova palavra. Percebe-se uma delimitação da leitura no glossário, no momento que o leitor adentra o universo narrativo, fabulando a respeito dos sentidos semânticos e/ou sonoros das palavras desconhecidas que aparecem no texto. Para a compreensão dos períodos que se apresentam na história, o glossário se faz útil, contudo para a arte literária o

recurso utilizado reduz as possibilidades imaginativas das palavras criadas pelo leitor. No prefácio de *A árvore dos Gingongos*, Edna Bueno afirma que os oito países que têm como língua oficial o português possuem cada um “sua história na maneira de tratar a língua portuguesa; um belo exemplo é a história dos gingongos, com tantas palavras marcadamente africanas (ao final do livro, é apresentado um glossários com essas palavras)” (BUENO *apud* FERNANDES, 2009, p. 05).

Observa-se que ao optar pelo glossário no final da narrativa, força-se, muitas vezes, o leitor, desconhecedor da língua que se apresenta, a um ir e vir para percorrer as páginas do livro na busca da compreensão dos sentidos dos vocábulos que se apresentam. As palavras de raízes angolanas que aparecem na narrativa tornam-se sugestivas, inferindo a ideia de que estão lá com um objetivo e não de modo natural, o que Candido (1995, p. 178) apontou como a “superação do caos”, sendo a palavra arranjada de modo especial, “fazendo uma proposta de sentido”. Interessante seria se deixasse para o imaginário do próprio leitor, especialmente as crianças e jovens, em construir sentidos e significados a partir da leitura da obra, que apresenta múltiplos sentidos por si só. Cabe ressaltar que o glossário, torna-se uma estratégia da editora, uma vez que a edição das duas obras de Maria Celestina Fernandes compreendem coleções, *A árvore dos Gingongos*, a coleção *Histórias do Além-Mar*, e *Kalimba, Vozes da África*. Ambas são coleções para divulgar as literaturas dos países africanos de língua portuguesa em outros países. A obra *Kambas para sempre* (2017), de Maria Celestina Fernandes, por exemplo, também faz parte da coleção *Vozes da África*, foi ilustrada por Mariana Fujisawa. O livro não possui glossário, as palavras de origem angolana estão grafadas na cor vermelha, mas são explicadas no próprio texto: “A partir daquele dia, a Ana e eu ficamos muito amigas, **bué kambas**. Fala que papai aprendeu em **Angola**, me ensinou e eu gosto **bué**, gosto muito” (FERNANDES, 2017, p. 21, destaques da autora).

Observa-se nas obras estudadas um resgate das palavras angolanas, ou até mesmo, uma imposição destas ao leitor, no sentido de fazê-lo não ter outra opção a não ser se adentrar numa outra cultura que se apresenta diante dele. E que inclusive pode ser a sua própria cultura, uma vez pensando nos leitores angolanos, porém esquecida, apagada, mediante toda história vivida pelos angolanos. Há nessa literatura um narrador com uma consciência cultural de sua identidade, que não quer deixar sua língua ser apagada. Inserir a língua é uma forma de resistência, de imposição à língua do outro, é silenciar a voz da opressão portuguesa e a violência do silenciamento linguístico sofrido pelo povo angolano, conforme Chaves (2005, p. 70) “a literatura em Angola parece

atribuir-se a função de desenhar o rosto de um povo (...), de dar voz a uma gente ainda condenada ao silêncio”.

Ao partir do entendimento da relação linguística estabelecida entre o colonizado e o colonizador, observa-se que:

Todo povo colonizado – isto é, todo povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural – toma posição diante da linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana. Quanto mais assimilar os valores culturais da metrópole, mais o colonizado escapará da sua selva (FANON, 2008, p. 34).

Contudo, há nas obras aqui analisadas justamente um movimento contrário do que se estabeleceu na época da colonização portuguesa. Percebe-se nas obras literárias para crianças e jovens uma estética capaz de resgatar, por meio da escrita, os costumes, expressões linguísticas, crenças, valores culturais, sociais e ideológicos da cultura angolana. Há na estética das obras, principalmente em Maria Celestina Fernandes, uma ruptura do esconder-se, apagar-se diante da cultura do colonizador. Por meio da língua apresentada nas histórias, para leitores jovens, desenvolve-se a valorização da diversidade cultural e a identidade étnica de Angola.

Dario de Melo lança algumas palavras em kimbundu⁴⁶, fazendo com que o leitor pause sua leitura e pense qual o sentido daquele vocábulo que se apresenta em sua frente. Não há nas obras de Melo “glossários”, há apenas nas de Fernandes, assim, cabe ao leitor decidir quais caminhos tomará diante da diversidade linguística de suas obras. No conto “No país da Brincaria”, tem-se: “Esse país, tinha bué de inimigos – a traça e o bolor” (MELO, 1988, p. 03), nota-se que a lacuna deixada pelo desconhecimento da palavra “bué”, é facilmente preenchida pelo leitor. O termo “bué” possui o significado de “muito” e origina-se da língua kimbundu num processo que a pesquisadora Lemes conceituou como sendo “de empréstimo linguístico íntimo⁴⁷, motivado pela convivência de duas línguas coexistindo em uma mesma região como o caso do português e do quimbundo” (LEMES, 2013, p. 95). No mesmo conto, o autor utiliza “- E tu? Seu João

⁴⁶ Cada uma das nações são divididas por diversos subgrupos. Cada um dos subgrupos correspondem uma variante dialectal. “Tomando como exemplo, a nação Mbundu reparte-se por 11 subgrupos (ou famílias), disseminados pelas províncias de Luanda, Bengo, Malanje, Kuanza Norte e ainda pequenas bolsas no Uíge e no Kuanza Sul. Portanto, são 11 as variantes do Kimbundu, consoante a difusão geográfica dos 11 povos que constituem esta nação: Ngolas, Dembos, Jingas, Bondos, Bângalas, Songos, Ibacos, Luandas, Quibalas, Libolos e Quisamas” (CAZOMBO, 2009, p. 49).

⁴⁷ Este conceito de empréstimo linguístico íntimo definido pela pesquisadora é “aquele que é motivado pela existência de duas ou mais línguas que coexistem em um mesmo território” (LEMES, 2013, p. 103).

da Perna-Curta, **mangoneiro**, preguiçoso, miolos de capim podre, feito para não fazer nada...” (MELO, 1988, p. 04, grifos nossos). Segundo Lemes:

(...) a palavra “mangonheiros” vem de “mangonha” que significa preguiça. “Mongonheiros” seria, portanto, uma derivação sufixal, na qual se acrescenta o sufixo –eiro originado da língua portuguesa à palavra da língua quimbundo, representando os homens preguiçosos (LEMES, 2013, p.86).

Observa-se em Melo, uma utilização do kimbundu para reforçar as particularidades e identidades angolanas. Diante disso, se pensarmos no apagamento das línguas locais, observa-se nas narrativas um resgate ou até mesmo uma imposição, no bom sentido, uma vez que o leitor não tem outra opção a não ser se inserir em outra cultura, outra forma de falar, pensar e sentir o mundo. Há nessas literaturas um narrador com uma consciência cultural de sua identidade, que não quer deixar a essência de seu povo ser apagada. Inserir expressões em línguas locais é uma forma de resistência, de imposição à língua do outro, é silenciar a voz da opressão portuguesa e a violência do silenciamento linguístico sofridos pelo “eu”.

Em *A árvore dos Gingongos* tem-se: “Os vizinhos, que muito bem conheciam as makas dos gêmeos, apressaram-se a ralar com os filhos” (FERNANDES, 2009, p.32), já *No país da Brincaria* também há a utilização da palavra “maka”:

Todos assim aprenderam... Não é sentado a pensar que se resolvem as **makas**⁴⁸. Trabalhando é que se faz. E como a tal de boneca que era boneca de meia (feia) “cada um é o que trabalha para ser” (MELO, 1988, p. 10, grifos nossos).

— Não é longe, não. A gente está mesmo lá. A chuva demora. Na luta com o Sol, ela lhe resiste **bué**. Depois, é igual que o inimigo: se arretira e foge (MELO, 1990, p.03, grifos nossos).

— Te falei: agora é que esses gajos, vão levar **bué** nas fuças.

Lembrou. Deitou a correr. Chegou à porta e o jeep ia longe (MELO, 1990, p.35, grifos nossos).

Há no segundo e terceiro fragmento a expressão “bué” que também pode ser grafada de *bwé*, indica quantidade, “muito”, tanto a chuva resiste muito quanto “os gajos” (sujeito, indivíduo) vão apanhar muito presentes em *Quitubo*.

Verifica-se em *Quitubo, a terra do arco-íris*, o entendimento da língua enquanto poder e arma contra o colonizador. Assim, mesmo o protagonista ser uma criança, ainda

⁴⁸ Maka – conflito, questão, disputa – se refere a uma “confusão, uma discussão, mas também (...) segundo o *Contos populares de Angola* de Héli Chatelain, trata-se de uma das categorias da oralitura angolana: uma estória curta em que o caráter pedagógico é importante” (MACÊDO, 2006, p. 60).

muito pequena, demonstra saber a importância de se aprender a língua do outro, visto ao longo da história como o inimigo:

O menino que conhece todas as línguas, não estranha nenhuma que desconheça. Do hábito. Nas andanças que teve, ouvir falar esta e mais aquela, e **sempre soube quando lhe chamavam, ou lhe ameaçavam porrada**, ou (só assim) cumprimentavam-se ele cumprimentava primeiro, passando no meio de uns mais-velhos (MELO, 1990, p. 03, grifos nossos).

Nota-se a importância da língua na construção da comunicação e interação social, além de se armar com a língua do inimigo, conforme o se vê na passagem:

O menino que conhece todas as línguas, vai falando, com o carinho das línguas todas que conhece. **A língua da sua própria mãe que lhe falava nela**. E nessa, de **português, que é uma língua de tática** que ele aprendeu nos Faplas. **É uma língua de guerra que só eles é que falam**. O inimigo, não. Por isso é que agente lhes engana (MELO, 1990, p.04, grifos nossos).

Observa-se que a oração “o menino que conhece todas as línguas” se repete, na tentativa de reforçar o saber, revelando a necessidade de conhecer o outro. Chaves (2000, p. 250) aponta que a forma de violação mais cruel implantada pelo colonizador está o seu afastamento, distanciamento, da sua língua de origem. Para a pesquisadora, isso se torna ainda mais “dramático” pelo fato que o fim da colonização não significa voltar ao tempo transcorrido e as mudanças sociais, culturais da anterior a colonização, ou seja, perdem-se as línguas locais,

Porque aqui se impõe um corte de caráter irreversível. Impedido de falar a sua língua, o dominado também não tem total acesso à língua do colonizador. Seu universo fica assim comprometido pelo risco da incomunicabilidade, que levaria à morte de toda e qualquer forma cultural. Para fugir à situação de emparedamento, a saída deve se guiar pelo pragmatismo, ou seja, para expressar a luta contra o mal que se abateu sobre o seu mundo, é necessário valer-se de um dos instrumentos de dominação: a língua do outro. Praticamente toda a literatura angolana é escrita em Português (CHAVES, 2000, p. 250).

Mediante isso, busca-se chamar a atenção para a forma como as narrativas, que se inserem nessa reafirmação cultural por meio da língua, apresentam as línguas locais angolanas em sinônimo de resistência, persistência. De acordo com Aline Molina “foi necessário (...) nacionalizar a língua portuguesa, subverter as estruturas linguísticas do colonizador de modo que a língua, antes instrumento de dominação, fosse transfigurada em uma espécie de espólio de guerra que sinalizasse esta construção identitária

autônoma” (MOLINA, 2015, p. 01). Contudo, ao analisar as narrativas para a infância e juventude, percebeu-se um movimento, um processo, que se não for totalmente contrário, no mínimo diferente dessa proposta de “nacionalizar a língua portuguesa”, observa-se algo muito mais “engajado”, no sentido de um resgate das línguas locais, ou mesmo, uma supervalorização dessas línguas nas obras para criança e jovens, do que uma aceitação passível da língua de Portugal.

Em *Quitubo, a terra do arco-íris*, o autor marca as identidades angolanas inserindo palavras da linguagem popular, nota-se inclusive alguns desvios ortográficos “—Vim junto com o Arco-Íris. Foi ele que me trazeu no sítio onde nasce o rabo”(MELO, 1990, p.40, grifos nossos). Infere-se que o recurso utilizado denota fluidez e naturalidade nas falas, principalmente do menino:

É uma **sanzala** qualquer que agora não é **sanzala** (MELO, 1990, p.02, grifos nossos).

E desce as **embambas** todas (MELO, 1990, p.04, grifos nossos).

Com estas coisas na cabeça o menino vai as **imbambas**⁴⁹ de levar, e os pensamentos de andar com cuidado e atenção (e aquele outro) de escolher nome p’ra mana (MELO, 1990, p. 04, grifos nossos).

Precisava calcular o sítio do encruzamento. Lá é que está o mais-velho. O que é **soba** de **Kikani**. Quem vai dizer qual caminho é este para seguir (MELO, 1990, p.05, grifos nossos).

Ah! Sei. Foi a **faúlha da braza**. Veio um vento que deu nela, bateu nos olhos do bicho — queimou — e este virou-se a fugir (MELO, 1990, p.06, grifos nossos).

Andava como quem sabe que chega. Chegaria? Vamos a ver como é? Doíam-lhe as ferroadas. Cuspiu na mão e esfregou com a terra. Também a terra é remédio. Boa de todo. Dá p’ra tratar o que dói, e caminhar o caminho. Mesmo se ele não há. Caminhava. Caminhou. O encruzamento era lá e o **soba** estaria ali (MELO, 1990, p. 10, grifos nossos).

Conforme afirma Chaves (2000, p.250), “no campo semântico, lexical e até sintático, se registram construções que procuram aproximar a língua poética da fala popular”. Nesse sentido, tomando o direcionamento de Chaves, verifica numa abordagem da língua oficial e da local um encontro do que possuem o poder “opressor” com “aqueles grupos mantidos até então à margem”. Utilizando os estudos de Chaves a respeito de Luandino Vieira, cabe aqui relacioná-lo com o texto do escritor Dario de Melo. Porquanto, assim como faz Luandino Vieira, Dario de Melo, pela “ausência de alguns nexos subverte a sintaxe convencional”, rompe com os “paradigmas do “bem falar” da língua do outro. Ou seja, ao misturar no léxico expressões em quimbundo e impor à gramática um certo desalinho, decorrente da mesclagem de

⁴⁹ Kimbundu, significa: Coisa, tralha, coisas insignificantes.

estruturas, o falante angolano exercita a sua capacidade de transitar entre dois códigos numa demonstração de competência” (CHAVES, 1999, p. 169).

Dario de Melo faz na sua escrita algo muito próximo ao que Luandino Vieira fez/faz em suas obras. Ao analisar Vieira, Chaves (2000, p.250) afirma que o escritor possui “marcas particulares do processo criativo plenamente identificado com o desejo de autonomia em relação ao padrão lusitano”, caminho tão próprio de Dario de Melo, que reacende o modo como Vieira trouxe o kimbundu para o lugar de destaque.

Assim como Vieira, Melo também adota procedimentos que envolvem o campo lexical, morfológico e sintático da língua portuguesa. Luandino Vieira, segundo Chaves utiliza:

de neologismos, de empréstimo das línguas bantu e de tudo o mais que considere válido para conferir uma feição africana à linguagem (...) o recurso aos provérbios veiculados nas línguas nacionais, a criação de termos através de processos de contaminação entre várias línguas, a transferência de normas gramaticais das línguas bantu para o português, e o uso sem preconceitos de corruptelas próprias da fala popular constituem a base do fenômeno da apropriação do idioma imposto. Tal como surge em narrativas como as de Luandino, a língua já não é a que os colonizadores trouxeram (CHAVES, 2000, p 250).

Essa mudança na língua presente nos textos literários de Luandino, também ocorre nas narrativas de Melo e Fernandes. Verifica-se a utilização de alguns termos das línguas bantu junto com uma narrativa em língua portuguesa. Por inúmeras razões, muitas até já discutidas aqui, não ocorre o inverso, ou seja, não há textos narrativos dos dois escritores nas línguas bantu com algumas palavras e expressões em língua portuguesa. Dessa forma, reforçam-se na língua portuguesa, as marcas linguísticas das línguas angolanas locais. Nesse sentido, “a apropriação, a inserção e a recriação poética do hibridismo linguístico são recursos que visam trazer para dentro de uma escrita em língua portuguesa — em princípio uma língua estrangeira — a voz daqueles a quem essa literatura se refere, aproximando essa escrita da voz e da experiência” (SAMPAIO, 2008, p. 44).

Segundo Ribas (1994 *apud* LEMES, 2013, p. 43) “em Angola, houve transformações linguísticas em relação à língua da época dos colonizadores, (...) a língua quimbundo foi a que mais contribuições deu à língua portuguesa”. Em *Kalimba* (2015), percebe-se o uso de muitas expressões de origem Kimbundu, destacadas no livro na cor verde:

Naquele mesmo instante, todos abandonaram o **jango** e correram à procura dos filhos (FERNANDES, 2015, p. 11).

Cada um entregou ao rapaz o artigo para troca. Assim, uns partiram com pratos, outros com enxadas, **catanas**, machados. Enfim, todos eles levavam o que de melhor possuíam em casa (FERNANDES, 2015, p. 12).

Percorreram léguas e léguas sem nada encontrarem. Porém, quando menos esperavam, depararam-se com um velho camponês sentado na **berma** da estrada. O **kota** tinha entre as mãos um lindo pássaro (FERNANDES, 2015, p. 12).

Conforme Chicumba (2012, p. 34) algumas expressões indicam a linguagem informal ou linguagem popular (gírias) que se atribui a um falar mais jovial. Inclui-se: *maka*, *kota*, *imbamba*, *bué*. Palavras empregadas nos textos narrativos aqui estudados para trazer ritmo aos diálogos e apresentar uma particularidade ao narrador.

Ademais, voltando às discussões a respeito da língua portuguesa oficial em Angola, há apontamentos desenvolvidos no trabalho das pesquisadoras Chaves; Secco e Macêdo (2006, pp. 45-6), que insere um ponto chave na nossa observação das obras analisadas de Melo e Fernandes, assim as pesquisadoras afirmam que:

(...) se a língua portuguesa parecia inconciliável com a eleição de valores contrários à lógica colonial, também o recurso às línguas nacionais mostrava-se invariável. Segundo a orientação dos nossos modernistas, a nacionalização da língua. Incorporando os elementos associados a uma gramática mais próxima daquela que regulava as normas da fala dos marginalizados, adequava-se a uma literatura empenhada em refletir a diversidade nacional. Assim se compreende a incorporação de palavras e expressões provenientes das línguas africanas como procedimento frequente nos textos literários apresentados a partir dos anos 1950.

Analisa-se que a forma como a poesia e a prosa se inscreveram em Angola, tornando um válido recurso para dar voz e servir como entre outras finalidades a de resistência a partir de 1950, é possível perceber nas narrativas aqui estudadas uma retomada desses valores e criação literária como um projeto estético que também está se configurando que no mesmo sentido a literatura para crianças e jovens na atualidade angolana. Conforme Chaves (2005), há inúmeras discussões sobre a valorização das tradições e culturas angolanas defendida pelos Novos Intelectuais de Angola, que também foi expressa através da idealização de um passado anterior à presença dos portugueses em território angolano. Contudo, o que se quer chamar a atenção aqui, é a percepção desse pensamento se estender também nas produções para crianças e jovens. E não somente no período de independência, mas até os dias atuais.

De acordo com Lemes (2013, p.76) ao tratar sobre a geração de escritores angolanos pós-independência, houve uma reconstrução da “linguagem por meio de recursos linguísticos como repetições frasais e de termos que remetem às origens linguísticas e, concomitantemente, às características nacionais e regionais angolanas”. A pesquisadora afirma que muito autores buscavam “construir a identidade angolana e cultural por meio de suas obras. Eles relatavam a luta diária de um povo que buscava exprimir sua voz em meio a tantas outras vozes, de um povo que buscava não apagar a sua cultura” (LEMES, 2013, p. 77), mesmo que a imposição portuguesa se fizesse presente em todos os níveis culturais, sociais e econômicos. Diante disso, Dario de Melo e Maria Celestina Fernandes revisitam o passado, repetindo e reconfigurando o presente, ou seja, há a retomada de crenças, rituais, mitos, costumes, valores, conforme se vê nos trechos abaixo:

(...) **no tempo** em que as meninas brincavam e para brincar faziam as suas próprias bonecas (MELO, 1988, p. 03, grifos nossos). *No país da Brincaria*.

Que **antigamente**, os piôs⁵⁰, era com bola de pano — feita da meia de um pé-que jogavam futebol. E **antigamente** também, ela mesmo fora uma bola (MELO, 1988, p. 05, grifos nossos). *No país da Brincaria*.

Nas andanças que teve, ouvir falar esta e mais aquela, e **sempre soube** quando lhe chamavam, ou lhe ameaçavam porrada, ou (só assim) cumprimentavam — se ele cumprimentava primeiro, passando no meio de uns **mais-velhos**⁵¹ (MELO, 1990, p. 03, grifos nossos). *Quitubo, a terra do arco-íris*.

Se os Gingongos são mal recebidos, ficam zangados, podem adoecer a ponto de morrer! **Assim falam os mais velhos...** (MELO, 1990, p. 08, grifos nossos). *Quitubo, a terra do arco-íris*.

Está lá tronco velho. Velho e seco. Seco, velho e mesmo muito pesado. É sorte! Mas desconssegue de lhe movimentar. É ali mesmo então, que limpa o sítio⁵² do fogo. Enquanto a menina chora ele inventa uma **cantiga**. Está-lhe a embalar nas costas. Porque se ele largou tudo, não deslargo a irmã. **Só ele sabe que cantiga é aquela que começou a cantar**.

— Arco-Irii, Arco-Irii

Arco-I, Arco-Iiii (MELO, 1990, p. 05, grifos nossos). *Quitubo, a terra do arco-íris*.

Ficava o menino triste? Qual nada. Punha-se a pensar uma **resposta antiga, um caso velho que não esquecera ainda**, e dizia sorridente:

— Não vale a pena ir, mãe. Esse tal lar não está lá (MELO, 1990, p. 52, grifos nossos). *Quitubo, a terra do arco-íris*.

⁵⁰ Criança, mesmo que miúdo, menino.

⁵¹ “Termo respeitoso para se referir um indivíduo idoso, um dos anciões de uma localidade. Também pode se referir a um espírito ancestral” (AA.VV, 2010, p. 195).

⁵² Lugar.

O menino ouvia tudo. Elas tinham esquecido de o mandar embora. **Como costume. Escutava o que discutiam** e tentava encontrar uma razão. **Antigamente** saberia logo dizer: é tática. Agora, dias passados entra brinquedos, meninos e certezas (a de sua mãe) foi a pouco e pouco esquecendo. **Coisas velhas.** Respostas de outro tempo que custavam recordar.(...) O menino tentou recordar qualquer coisa da outra sua vida antiga. **Uma sabedoria qualquer de antigamente que agora já não tinha, e antes lhe dava todas as respostas** (MELO, 1990, p. 56, grifos nossos). *Quitubo, a terra do arco-íris.*

E, de repente, lembrou: **ciência antiga** que há muito tinha esquecido — é tática. Nesta cidade infiltrada de inimigos reaccionários, a gente tem de lhes enganar. Com a tristeza, canta. Com a alegria, chora (MELO, 1990, p. 58, grifos nossos). *Quitubo, a terra do arco-íris.*

Voltar ao passado, num tempo remoto, retomando velhos ensinamentos, “ciência antiga”, sabedoria de antigamente, que responde o presente e se faz atual na vida das personagens. Para a pesquisadora Rita Chaves (2000, p. 245), “profundamente marcada pela História, a literatura dos países africanos de língua portuguesa traz a dimensão do passado como uma de suas matrizes de significado”. Nesse sentido, entende-se que as narrativas aqui analisadas trazem muito essa “dimensão do passado”, conforme aponta a pesquisadora, uma vez que se percebe a valorização do passado, junto com suas tradições culturais e linguísticas nos textos aqui estudados. Ainda segundo Chaves, “o contato com o mundo ocidental sob a atmosfera de choque”, trouxe “como herança” do colonialismo português, “uma sucessão de lacunas na história dessas terras e muitos escritores, falando de diferentes lugares e sob diferentes perspectivas, parecem assumir o papel de preencher com o seu saber esse vazio que a consciência vinha desvelando” (CHAVES, 2000, p. 245). Nesse sentido, acredita-se que as narrativas de Melo e Fernandes buscam preencher tais lacunas deixadas na história, principalmente para as novas gerações, crianças e jovens que não possuíram a oportunidade de vivenciar, sentir, experienciar as marcas culturais dos seus ancestrais.

Revela-se também um modo coletivo de viver, de compartilhar os problemas, as alegrias, pois há a valorização das conversas/diálogos na resolução dos conflitos que afetam a comunidade, ressalta-se que as palavras vermelhas estão assim destacadas na obra:

Porém, alguém dentre a população teve uma ideia luminosa e deu-a a **conhecer aos irmãos da sanzala**⁵³. Reunindo-se todos no **jango** disse-lhes com ar muito sério (FERNANDES, 2015, p. 11, grifos nossos). *Kalimba.*

⁵³ O mesmo que senzala, povoado na zona rural onde habitam as populações pobres. (FERNANDES, 2015, p. 29)

Depois de tudo transformado, Kababo **convocou os familiares e a vizinhança para um encontro no jango** (FERNANDES, 2015, p. 24, grifos nossos). *Kalimba*.

Entretanto, Kababo que também havia pedido roupas, cadeira e bengala de **soba**, do alto do pomposo assento **contou a história da viagem**, sem entrar em muitos pormenores sobre o pássaro escondido, a fim de não causar cobiça (FERNANDES, 2015, p. 26, grifos nossos). *Kalimba*.

Mas tudo terminou bem. Kababo **ficou o soba da aldeia** e toda a gente passou a viver sem dificuldades (FERNANDES, 2015, p. 26, grifos nossos). *Kalimba*.

Nga Maria era uma senhora muito conhecida lá no musseque. (...) Nga Maria também **gostava da dança**, mas já não tinha muito tempo para essas coisas. Agora seu tempo era repartido entre o mercado, onde negociava miçangas, folhas de tabaco, cola, gengibre e tantas outras bugigangas (...) (FERNANDES, 2009, p. 07). *A árvore dos Gingongos*

Os bebês foram ungidos na testa com óleo de palma e foi-lhes dado a chupar mel. Houve cânticos e bater de latas pelo bairro para anunciar a boa nova (FERNANDES, 2009, p. 08). *A árvore dos Gingongos*.

Mais tarde os gingongos foram tratados para crescer com muita saúde e paz, para não serem atormentados pelos maus espíritos. Para o tratamento, **a velha Mariquinha fez duas vestimentas em pano cru, nas quais colocou símbolos azuis e vermelhos; fez dois amuletos de madeira, rezas e fumaças; unguindo-os e pôs-lhes na boca óleo de palma e mel**. Finalmente, sobre uma esteira, estendida no chão de terra batida, foi posta a mesa dos gêmeos, recheadas de **bons manjares da terra angolana**: fúngi, feijão, canjica, quitande, peixe fresco e seco (...) (FERNANDES, 2009, p. 11). *A árvore dos Gingongos*.

— Tens razão, **concordou o velho**, mas a gente discutia o problema da traça e do bolor. (...) — **Vamos parar a conversa**. O que é importante aqui, é resolver o problema (MELO, 1988, p.06, grifos nossos). *No país da Brincaria*

É possível perceber por meio dos fragmentos acima, que há nesse modo de contar marcas do ritmo de vida de um povo, de um “sanzala”, nota-se a presença do soba, autoridade tradicional das aldeias, além da crença nos “maus espíritos”, sendo realizados rituais para espantar tais espíritos. Faz-se presente a dança, as formas de tratamentos, “nga”, designando as senhoras angolanas, e também os alimentos típicos, “bons manjares da terra angolana”. Dessa forma, em *A árvore dos Gingongos* nota-se um projeto de valorização cultural por meio das comidas típicas angolanas, “recheadas de bons manjares da terra angolana: fúnji, feijão, canjica, quitande, peixe fresco e seco, carne fresca e seca, ervas, mandioca, batata-doce, inhame, quiçângua, doçaria e vinhos” (FERNANDES, 2009, p. 11). Legitimar a presença angolana nos textos literários corresponde nas “marcas” presentes nas “imagens associadas à natureza e às formas de cultura popular: a mulemba, o imbondeiro, as frutas da terra, as músicas, as danças,

etc.” (CHAVES, 2000, p. 248). Quando estamos diante desses elementos nas leituras literárias que nos aventuramos realizar, estamos diante do reconhecimento, da reafirmação, ou melhor, das marcas do ser angolano no mundo.

Nas narrativas destaca-se o uso das interjeições que expressam os sentimentos, a dor, as angústias, as alegrias nas personagens:

- Xé, cuidado ehn! (FERNANDES, 2009, p. 15). *A árvore dos Gingongos*.
- Éuhá, éuhá, mano, boa ideia! (FERNANDES, 2015, p. 11). *Kalimba*.
- Ah, ah, ah! — desataram a rir (...) (FERNANDES, 2015, p.13)
- Xé, rapaz, toma juízo, o que que você quer? (...) — Haka! Haka! Meu neto, onde é que encontraste isto tudo? (FERNANDES, 2015, p.21). *Kalimba*.
- Ora!...fingiu assim o João(...) (MELO, 1988, p. 08). *No país da Brincaria*.
- Ora bom dia. (...) — Ora, não (MELO, 1988, p. 19) *No país da Brincaria*.
- Ah! Sei. Foi a faúlha da braza (MELO, 1990, p.06). *Quitubo, a terra do arco-íris*.
- Ai, Deus! Qual mal é que a gente te fez, Deus? Diz só. Qual pecado a gente Te pecou? É porquê então Deus que queres matar a gente? (...) —Aiué, deus! É deus (MELO, 1990, p.09). *Quitubo, a terra do arco-íris*.

Nota-se que as interjeições mudam conforme o tempo, o lugar, a cultura. Em *A árvore dos Gingongos* verifica-se na fala da vovó Chica, o uso da expressão “xé” com o objetivo de chamar a atenção das crianças para não incomodarem os gingongos. Em *Kalimba*, a forma como são apresentadas as interjeições no glossário remete a ideia de se tratar de uma tradução: “Éuhá, éuhá — muito bem; Haka! — Puxa! Irra!; Xé! — Pxt! Olá! Você!”. Assim, há uma associação dos termos a outras interjeições com o mesmo sentido semântico para que o leitor compreenda. Consta na *Infopédia* que a interjeição “Aiué” (*Quitubo*), é um termo angolano, do quimbundo *ai-uê*, em que “ai” é expressão de dor ou ofensa, e “uê”, um vocativo, pode exprimir tanto o sentido de dor — ai, que aflição! — como de alegria — ai, que bom! Já no conto “No país da Brincaria”, verifica-se frequentemente a interjeição “ora”, indicando contatação de fatos, dúvidas, etc.

Pensar a forma de narrar presente nos textos estudados estende-se para o que apresenta Edna Bueno no ensaio para UEA (s/a, *on-line*) quando cita Manuel Rui, em seu texto “Eu e o outro — o invasor”, apresentado no Encontro Perfil da Literatura Negra, em São Paulo, em 1985, que diz sobre a busca de uma linguagem própria para o

texto angolano, pois há um confronto entre a oralidade dos seus ancestrais com a escrita imposta pelo colonizador. Nesse sentido Rui (apud BUENO, s/a, *on-line*) fala que

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.

Há nas obras analisadas esse mesmo entendimento, nota-se um “outro texto”, novo texto sendo formado, criado. A respeito do sistema de colonização, Chaves (2000, p.246) afirma que “o processo de submissão demanda ações que conduzam a uma total desvalorização do patrimônio cultural do dominado. No limite, ele deve ser desligado de seu passado, o que significa dizer, exilado de sua própria história”. No projeto estético das narrativas para infância e juventude observadas em Dario de Melo e Maria Celestina Fernandes, verifica-se aquilo que destacou Chaves quando diz que no lugar dessa desvalorização, desprestígio do patrimônio cultural:

(...) acenam-lhe com a possibilidade de integrar uma outra, mais luminosa, mais sedutora, cujo domínio lhe asseguraria um lugar melhor na ordem vigente. A artificialidade se impõe, desfigurando o sujeito que tem cortada a ligação com seu universo cultural sem chegar jamais a ter acesso efetivo ao universo de seu opressor. O artifício, quando eficiente, transforma o colonizado numa caricatura. Daí que, para Fanon, a libertação está diretamente associada ao momento em que se percebe a armadilha e se decide escapar desse jogo perverso. E o primeiro passo se dá na revalorização da tradição rompida, que nunca é completamente destruída, uma vez que ficam sempre, mesmo que dormindo sob a terra, alguns traços desse inventário (CHAVES, 2000, p. 246).

Revalorizar a tradição na escrita literária estabelece importância ao mais simples ato/ação que ocorre nas comunidades angolanas, é colocar em evidência o povo, suas crenças, seus valores, sua essência. Na literatura para crianças e jovens, é notável a presença desse olhar particular, ou mesmo, de valorização do angolano, como vimos nas obras aqui analisadas. Fernandes (2008) no artigo “Surgimento e Desenvolvimento da Literatura Infantil Angolana Pós-Independência” levanta alguns questionamentos sobre a literatura para criança nas escolas angolanas:

E à volta da questão sobre que tipo de livros dar às crianças, as opiniões dividiram-se. De um lado, os que advogavam que convinha fazer adaptações dos contos tradicionais, alterando o que necessário fosse, a fim de dar a conhecer aos mais novos os traços da cultura tradicional angolana; de outro lado, os que opinavam que não se devia de modo algum transformar o que já vinha de tantas gerações, quase sacralizado, e havia ainda quem levantasse a questão da linguagem, optar pelo português ou pela linguagem popular? Ora, sendo a nossa forma de falar tão diversificada de região para região e não

existindo a priori normas linguísticas, qual seria então a eleita? Questão complicada que ficou sem solução (FERNANDES, 2008, *on-line*).

Complexo pensar qual o melhor tratamento a literatura para infância e juventude em Angola. A impressão que se tem é sempre algo será deixado/excluído, porém o que se leva em consideração nesta pesquisa é a divulgação, discussão e ampliação dessa literatura ainda tão velada pelas falhas do acesso aos bens culturais no mundo. Dessa forma, o que se entende nesta pesquisa é toda a “riqueza linguística como recurso literário na prosa de ficção em português e de como o autor transgride as regras do português padrão, “quimbundizando-o”, aproximando o texto escrito dessa complexa realidade linguística da fala” (COSTA, 2016, p. 640). Desse modo, “a literatura não se estabelece apenas para o resgate da herança angolana, mas também com a necessidade de se criarem novos textos, de se constituir uma literatura independente dos preceitos do colonialismo. A literatura se torna também uma espécie de ‘porta voz’” (LEMES, 2013, p. 73).

Conforme Rita Chaves (2000, p. 246), “compreender a relevância da proposta de recuperação do passado, mesmo que tal processo se faça através de uma reinvenção, pressupõe desvendar a natureza do colonialismo”. Nesse sentido, ao reinventar, valorizando aspectos culturais próprios dos angolanos, estão os textos narrativos ultrapassando a opressão a que foram submetidos, transformando e ressignificando experiências tão particulares, mas que falam ao outro, no sentido de se aproximar daquele que lê.

Reforça-se que as análises aqui produzidas se estendem a outras obras e escritores pertencentes ao (sub)sistema da literatura para infância e juventude de Angola. Observa-se isso, numa entrevista com a escritora Cremilda de Lima a UEA, publicada em 15 de janeiro de 2010, nota-se a preocupação de um projeto estético que reacende a discussão de questões íntimas do ser a respeito do entendimento/reflexão de “quem sou”, que retoma a um passado na tentativa de reponder o fortalecimento da essência do “ser angolano”. Segue um trecho da entrevista:

P: Dá razão à crítica que se faz aos seus livros, quando coloca propositadamente objectos que já não fazem parte do quotidiano das crianças do centro urbano a quem os livros chegam mais facilmente, nomeadamente a vassoura de mussesse, o moringue, o kissonde. Como é que estas crianças podem digerir estes elementos?

R: A minha preocupação em escrever sobre a sanga, a moringue, sobre o kissonde, sobre o maboque, estes termos todos que as crianças não conhecem, é precisamente reportar as nossas crianças às nossas tradições. Porque o adulto que está com elas sabe perfeitamente que estas coisas

existiram. E se não sabe deve pesquisar para dizer à criança: «sabes que antes não havia geleira. Sabes como é que a minha avó tinha água em casa? » Era numa sanga, resguardada por uma armação de ripas de o madeira com uma pedra porosa em cima, a água caía para dentro da sanga. Quando a sanga desapareceu, apareceu o moringue. Em Luanda, vendiam muitos moringues. O moringue fica em cima da mesa, a água fica fresquinha e bebe-se. O kissonde é uma formiga grande. Temos que saber que no nosso país existe o salalé, e a kassumuna. A criança tem de conhecer estes termos. Ela tem de saber que a quissângua é uma bebida nossa. Ela tem de saber que o maboque é um fruto nosso, que cresce num arbusto que tem picos. Eu acho muito importante que as estórias contenham esta terminologia, para que as crianças não se esqueçam e para que os adultos não se esqueçam que isso é cultura de Angola. As crianças têm que conhecer estes termos, senão qualquer dia estão todas aculturadas e não pode ser.

P : Diria uma escrita tradicional adaptada às crianças?

R: Não é que seja uma literatura tradicional. É uma literatura em que as tradições culturais estão bem inculcadas, para que as tradições do nosso povo não se percam.

Percebe-se nas respostas da escritora a preocupação de como transmitir às crianças leitoras um mundo “quase apagado/esquecido”. Desse modo, é como se escritora atribuísse à literatura o papel de perpetuação das tradições de um povo oprimido pelas mudanças oriundas, em particular, do processo de colonização sofrido pelo país. Chaves aponta que o projeto de construção de uma identidade nacional no sistema literário de Angola,

Não se trata [apenas] de um regresso ao tempo que precedeu à cisão para recuperar na totalidade os signos daquela ordem cultural, mas sim de resgatar alguns dos referentes que se podem integrar aos tempos que se seguem. Em confronto muito direto com a ruptura imposta por esse complicado processo histórico, conhecendo e formando-se numa sociedade em que a fragmentação é um dado do cotidiano, o gesto de refletir incisivamente sobre a formação da realidade que o rodeia e as formas que ela vai ganhando é um ato de resistência quase natural ao escritor angolano. Vivendo a experiência de um presente hostil, experimentando o breve alívio de uma conquista a ser celebrada, ou vivenciando um tempo de futuro tão incerto, o escritor de Angola tem o seu imaginário povoado por dimensões do passado e, quase sempre, o regresso a esse tempo anterior conduz o exercício de pensar a sua contemporaneidade e vislumbrar hipóteses para um mundo que, por razões diversas e em variados níveis, lhe surge como um universo à revelia (CHAVES, 2000, p.256).

Diante disso, verifica-se nas obras estudadas um projeto estético que busca retomar um tempo distante, um espaço mágico, místico, para fortalecer, valorizar as múltiplas identidades do “ser angolano”. Verifica-se na literatura dirigida às crianças e aos jovens, assim como na literatura rotulada para “adultos”, uma preocupação em rememorar o passado, não deixar apagar a memória, os costumes, o modo de pensar e agir, as brincadeiras, expressões, línguas e toda a diversidade que cerca as diferentes culturas de Angola. Há na literatura para infância e juventude um apelo à valorização

das marcas culturais e das identidades presentes antes da colonização portuguesa. E que por meio da língua do outro não se deixa esquecer a sua língua-mãe, enraizada nos antepassados, transmitidas pelo Mais-Velhos, tão importantes nas muitas culturas africanas, que sem perder a escrita impõe respeito também às estórias passadas por meio da oralidade.

CONCLUSÃO

Conforme Chaves, Secco e Macêdo (2006, p. 31) conhecer o continente africano e dialogar com ele, “compreender o seu passado e encarar o seu presente constituem um pressuposto para o nosso próprio conhecimento, para o desvendamento de câmaras escuras que compõem a história da sociedade brasileira”. Esse entendimento tornou-se um propósito a ser seguido, uma vez que se compreende a importância de tornar mais acessível tanto as obras de escritores africanos quanto estudos sobre as literaturas africanas, fomentando a crítica literária e o conhecimento das obras que compõem o (sub)sistema da literatura voltada a crianças e jovens de um país cuja língua oficial também é a portuguesa.

A palavra de ordem “Vamos Descobrir Angola”, nos anos de 1948, fez ascender um sentimento que estava ali velado no angolano, mas que ainda não havia explodido. Houve neste contexto novas ideias culturais, que “estimulou a imersão nos valores considerados próprios dos povos que ali residiam” (PINTO, 2016, p.15). Entende-se que os objetivos correspondiam em definir, posteriormente valorizar uma identidade própria de Angola. Ao iniciarmos com esta retomada dos eventos ocorridos é para indicar que esta pesquisa elaborada a respeito do sistema literário da literatura angolana, cujo interesse se apresenta em maior escala ao público criança e jovem, necessitou estabelecer um diálogo com a história de Angola para perceber nas análises das obras, especificamente *No país da Brincaria* e *Quitubo: a terra do arco-íris de Dario de Melo e Kalimba* e a *Árvore dos Gingongos*, alguns pontos que não se encaixam se deixarmos de observar quais os caminhos que a literatura em Angola, “dita geral” ou para “adultos”, engendrou para chegarmos a atualidade.

Soma-se ao contexto histórico, a entrada mais tardia de uma literatura dirigida às crianças e aos jovens no mercado editorial, comparado a outros países, inclusive o Brasil, datando textos de 1972, publicações por volta de 1975. Não é que as crianças não tinham contato com manifestações literárias se pensarmos na tradição da oralidade. Porém, as publicações por volta dessa época se efetivaram e cresceram, mediante os incentivos ofertados pelos meios de comunicação, rádios e programas educacionais, iniciados nos períodos de independência e pós-independência de Angola. Houve, por exemplo, a partir dos contos publicados no suplemento infantil do *Jornal de Angola*, o surgimento de uma importante Coleção “Piô-Piô”, lançada em 1982 pelo Instituto

Nacional do Livro e do Disco – INALD, que fez surgir nomes importantes para cenário da literatura para infância, como o escritor Dario de Melo. Desse modo, muitos angolanos sentiram a necessidade de contar/narrar o que viram e passaram nos períodos de guerra, além de alavancar as publicações nacionais, resultando num *boom* de publicação. Contudo, posteriormente ocorreu uma queda de publicações a partir de 1990, uma vez que muitos eram escritores os conhecidos “escritores de um livro só”, há muitas obras com apenas a primeira edição. Claro que a crise política e econômica abatida posteriormente a independência, somada a falta de investimento por parte do governo, agravou ainda mais o cenário literário, dificultando ainda mais a edição e a publicação de livros no país, ainda hoje é muito caro publicar em Angola.

Embora num primeiro momento, aparente uma literatura para crianças e jovens ainda muito tímida em Angola, percebeu-se com esta pesquisa muito potencial a escrita que compõe o sistema literário angolano. Há desse modo, além de novos nomes surgindo, escritores consagrados da literatura angolana produzindo obras voltadas ao jovem público leitor, conforme nosso quadro nas páginas 114 a 117. Tudo isso, fortalece e abre caminho para uma escrita mais elaborada esteticamente.

Para Caputo (2018, *on-line*) “a evolução das literaturas africanas para crianças percorre passo a passo, desde sua emergência, a trajetória seguida pela literatura infantil surgida na Europa”. De acordo com a pesquisadora, há nessa etapa inicial da literatura dirigida às crianças e aos jovens uma “afinidade com a pedagogia, a literatura voltada para a transmissão de ensinamentos, muito presa ainda ao moralismo e ao didatismo” (CAPUTO, 2018, *on-line*). Sabe-se que após a independência de Angola, houve um marco importantíssimo no currículo escolar, mudando significativamente os conteúdos e as literaturas adotadas nos materiais didáticos. Assim, foram produzidas antologias para serem utilizados nos diferentes níveis de ensino, muitos professores se tornaram escritores, participando e contribuindo para a produção dos livros didáticos. Havia uma preocupação com a alfabetização, uma vez que os índices de pessoas que não sabiam ler ultrapassavam os noventa por cento, dos materiais publicados encontra-se *Manual de alfabetização* e o livro *História de Angola*, “produzidos pelo Centro de Estudos Angolanos, na década de sessenta, na Argélia, e do qual Pepetela fez parte. Apesar da infinidade de línguas étnicas em uso oral em Angola, a língua escrita corrente e da alfabetização foi a língua portuguesa”, uma vez que esta a língua oficial de Angola (MARCON, 2011, p.34).

Observamos tais elementos nas narrativas estudadas, entretanto há obras que superam esse “didatismo”, *Quitubo, a terra do arco-íris, Kalimba*, por exemplos. Ao passo que em outras narrativas, como o conto “No país da Brincaria”, pode-se ver uma mensagem moral de respeitar os mais velhos, ser solidário, ou de que é possível mudar nossos caminhos, pois “cada um é o que trabalha para ser” (MELO, 1990, p.10). Ressalta-se que algumas das falhas encontradas em certas obras, aqui estudadas, não prejudicam o valor, a importância e o significado que a inserção desses livros possuem no cenário literário e às crianças e aos jovens de Angola. Notamos também narrativas que valorizam a função poética, que faz o leitor imaginar, revelando uma linguagem dinâmica, que flui, trazendo diversas expressões típicas da oralidade angolana com palavras oriundas de línguas locais, que desnudam e revelam as particularidades e as essências do ser.

Por mais que as literaturas produzidas para infância e juventude tendem ao mesmo movimento, processo, que a literatura dita “geral” produzida pós-independência, reafirmar as marcas culturais e identitárias corresponde a um movimento contínuo, pois segundo o sociólogo português Boaventura de Sousa Santos,

(...) as identidades culturais não são rígidas, muito menos, imutáveis. São resultados sempre transitórios e fugazes de processos de identificação. Mesmo as identidades aparentemente mais sólidas, como a de mulher, homem, país africano, país latino-americano ou país europeu, escondem negociações de sentido, jogos de polissemia, choques de temporalidades em constante processo de transformação, responsáveis em última instância pela sucessão de configurações hermenêuticas que de época para época dão corpo e vida a tais identidades. Identidades são, pois, identificações em curso (SANTOS, 1999, p.119).

Nesse entendimento, verificou-se a partir das escritas de Dario de Melo e Maria Celestina Fernandes, essa estética de representação das culturas e das identidades angolanas “num movimento de reafirmação identitária, de defesa” de marcas/elementos culturais “frente às outras culturas que interagem no mundo”, havendo um “apego aos elementos identitários nacionais como defesa de sua própria cultura”, o que para Stuart Hall (2006) define como uma “posição de resistência à globalização que, de certa forma, pasteuriza as culturas, fazendo emergir novas identidades” (CAPUTO, 2018, *online*). A literatura frente a tudo isso, representa um papel central, um elemento chave diante da institucionalização do Estado nacional angolano com todos os desdobramentos ocorridos antes e após a independência. Um exemplo foi a criação da União dos Escritores Angolanos, responsável por grande parte das publicações no país.

Conforme Marcon foi por meio da literatura que se passou a difundir o ideal de “nação” em Angola. Nesse sentido, ocorreram

Manifestações literárias que enfatizavam um “nós” local, como “nossos problemas” e “nossas realidades”, como também uma narrativa sobre a forma do que caracteriza a “nossa literatura”, o “nosso estilo”, a “nossa tradição”, ou seja, a ênfase numa singularidade imaginada de pensar, dizer, sentir e expressar como propriedades determináveis daquilo que Agostinho Neto anunciava ser necessário promover como “cultura nacional”, uma cultura nacional que se expressa em língua portuguesa (MARCON, pp. 2011, 33-34).

Percebe-se na literatura para infância e juventude esse mesmo movimento, indicando uma escrita calcada na formação e (re)afirmação do que se entende ser elementos nacionais, populares, identificados na população angolana. Entende-se que é difícil menosprezar, ou mesmo, não valorizar tudo o que já foi feito até aqui no plano literário e afirmar que este ou aquele possui ou não a qualidade estética, que escreve obras literárias que transcendem diante dos olhos atentos e curiosos dos jovens leitores, contudo notamos certos aspectos narrativos, em algumas obras aqui expostas, que causam alguns prejuízos/falhas à fruição durante a leitura do texto. Porém, quando tratamos de uma literatura ainda tão pouco estudada que se sobressai com mais impacto a partir da independência em 1975, como é o caso da literatura angolana dirigida à infância e à juventude, é necessário um olhar mais amplo, atento, para a escrita desses escritores, produtores de textos que interessam aos jovens leitores. É preciso analisar sem as amarras e preconceitos já tão arraigados na nossa sociedade que avaliam arbitrariamente a escrita angolana como uma literatura exótica, imatura, desqualificando-a. Reforça-se que é preciso compreender o contexto social, político, econômico e cultural que passou o povo angolano para produzir sua escrita, não sendo possível analisar e tirar conclusões sem levar em consideração esses diversos aspectos e toda sua complexidade para compreender o sistema literário de Angola. Percebe-se que o sistema literário angolano, pensando como público de maior interesse as crianças e os adolescentes, vive atualmente uma fase de reafirmação e consolidação no mercado editorial. Analisa-se que os escritores ainda passam por obstáculos para publicar e os leitores somam dificuldades para comprar as obras e terem acesso à leitura no país. Há ainda uma preocupação com a alfabetização, existindo grupos nas áreas rurais sem acesso a livros e conseqüentemente a literatura.

Diante disso, o movimento da literatura dirigida à crianças e aos jovens parece seguir o mesmo percurso que a literatura geral, dita para “adultos”. Percebe-se temas

ainda pautados no processo histórico vivido pela sociedade angolana, voltado para a guerra e seus desdobramentos, a luta e a resistência e a suas consequências, a reafirmação dos costumes, da língua, do cotidiano, das belezas naturais, da forma de enfrentar os desafios, a vida, a fome, a guerra, o ritmo e a dança, os rituais, as crenças. Observa-se nas narrativas aqui estudadas, às vezes sutil outras mais evidentes, uma mensagem de esperança, uma espécie de utopia de um futuro que está logo ali, rondando a vida do povo, da sociedade angolana. Sociedade que busca uma liberdade de poder existir do seu modo, da forma como acredita ser sua e transparece nas escritas literárias marcas culturais que revelam conteúdos e formas que representam o modo como compreendem/percebem as literaturas que produzem.

Contudo, o objetivo desta pesquisa de apresentar o sistema literário angolano, focalizando mais nas obras literárias, sem deixar escapar o público e o autor, tratados até certo ponto de forma breve, chega ao presente momento não obtendo todas as respostas acerca do quadro literário angolano, havendo ainda muitas indagações que necessitam ser exploradas. Entretanto, verificou-se que ao abordar as línguas locais angolanas, os mitos (Quitubo, Gingongos e Kalimba), as tradições, os costumes, as comidas típicas, as religiões, estão as narrativas para crianças e jovens reafirmando a(s) identidade(s) angolana(s), revisitando um passado, valorizando a oralidade e a sabedoria dos Mais-Velhos. Assim, compreendemos nesta tese que as quatro narrativas estudadas, assim como outras aqui explicitadas, reafirmam sim as identidades angolanas e, mais do que isso, percebe-se um resgate dos valores, tradições que representam um povo, sua história e sua marca no mundo. Desse modo, a partir dos dois escritores estudados afirma-se que a literatura para infância e juventude de Angola encontra-se numa fase que corresponde à afirmação de identidade seguindo para uma literatura que busca uma consolidação no sistema literário, quando pensamos a literatura dirigida aos jovens leitores.

Desse modo, ratifica-se a relevância desta pesquisa por contribuir com a divulgação de autores angolanos, reafirmando a importância destes no *currículo* escolar da educação básica brasileira. Percebe-se nos textos literários produzidos pelos dois escritores, aqui estudados, um projeto estético capaz de acionar a fantasia e a imaginação do leitor, despertando a reflexão da realidade que os cercam, além de promover o contato com culturas diferentes, transformando e ressignificando vivências e experiências somente proporcionadas pela leitura literária. Nesse sentido, compreende-se que a leitura literária das obras de Dario de Melo e Maria Celestina

Fernandes ampliam o horizonte de expectativa dos leitores, particularmente das crianças e dos jovens, por meio de textos lúdicos e críticos, sobretudo originais. Verifica-se que o contato com uma experiência estética aproxima o leitor da fruição literária e da reflexão dos problemas sociais imersos na sociedade que o cerca, mediante as leituras das vivências e experiências das personagens no plano ficcional.

Nesse sentido, encerra-se esta pesquisa com um sentimento de satisfação quanto a tudo o que foi estudado, lido, descoberto. Porém, sabe-se que este trabalho não finaliza ou conclui a completude da literatura de Angola, que passa na atualidade por uma fase de grande promoção a nível mundial. Não há como encerrar nossa pesquisa de forma arbitrária, porque há muito que se estudar, muito que ler, diante da ausência de obras que não foram possíveis de serem adquiridas durante nossos estudos. Nesse sentido, ficaram lacunas que deixaram questões ainda não respondidas. Desse modo, nosso trabalho não se encerra, mas abre caminhos para novas descobertas e pesquisas sobre o sistema literário angolano de obras dirigidas às crianças e aos jovens. Próximo passo corresponde a ampliação de obras estudadas com o objetivo de ir compreendendo o movimento das escritas para a juventude angolana, pois diante do tempo e da falta de acesso aos inúmeros livros, não foi possível nesta tese estudar ainda mais profundamente diversos escritores e obras de uma grande parte da literatura para infância e juventude de Angola, contudo o que fica é uma motivação para dar continuidade a este estudo, ampliando o número de obras na tentativa de estudar, sistematizar, conhecer e compreender ainda mais o movimento desse sistema.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AA. VV. *História de Angola*. Luanda. Centro de Investigação Pedagógica e Inspeção Escolar (CIPIE), 1976.

AA.VV. *Outras mulheres: mulheres negras brasileiras ao final da primeira década do século XXI* / Denise Pini Rosalem da Fonseca, Tereza Marques de Oliveira Lima, organizadoras. – Rio de Janeiro : PUC-Rio, 2012. 232 p. ; e-book. Inclui bibliografia ISBN (impresso): 978-85-8006-070-6

ABRANTES, Carla Susana Alem. *Narrando Angola: a trajetória de Mário António e a invenção da “literatura angolana”*. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.

ÁLVARO, Ana N. Duarte. *Das caixas de Manuel Rui ao apagão de Ondjaki: as imagens possíveis*. Dissertação defendida em 23 de fevereiro de 2017, Literaturas e Culturas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2017.

ANGOP (2010). Escritora Yola Castro lança “O Golozo”. *Jornal ANGOP*. 03 Junho de 2010. Disponível em http://www.angop.ao/angola/pt_pt/noticias/lazer-e-cultura/2010/5/22/Escritora-Yola-Castro-lanca-Golozo,6c86f8a3-17b8-45d9-b0a2-dfaa228d96c1.html Acesso em 14 de abril de 2019.

_____ (2014). Angola: Escritor John Bella aponta literatura como suporte essencial para a formação académica. *Jornal ANGOP*. 24 de março de 2014. Disponível em http://m.portalangop.co.ao/angola/pt_pt/mobile/noticias/lazer-e-cultura/2014/2/13/Angola-Escritor-John-Bella-aponta-literatura-como-suporte-essencial-para-formacao-academica,2146e683-f82e-402c-a262-30b3c43a4fd2.html?version=mobile Acesso em 14 de abril de 2019.

ARANHA, M. L. de A.; MARTINS, M. H. P. *Filosofando: introdução à filosofia*. 3. ed. rev. São Paulo: Moderna, 2003.

AZEVEDO, Ricardo. *Livros para crianças e literatura infantil: convergência e dissonâncias*. Revista Signos, Porto Alegre, Ano XI, n. 61, p. 92-102, 1999. Disponível em <http://www.ricardoazevedo.com.br/wp/wp-content/uploads/Livros-para-criancas-e-literatura-infantil.pdf> Acesso em 14 de abril de 2019.

BÂ, Amadou Hampaté. A tradição viva. In: *História geral da África I: Metodologia e pré-história da África*. 2ª. ed. rev. – Brasília: UNESCO, 2010.

BABINSKI, Elaine Xavier Lima. Entrevista com a escritora Maria Celestina Fernandes, 26 de junho de 2019.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 4 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BANDEIRA JMPLA. Disponível em <http://m.mpla.ao/jmpla/simbolos/bandeira> Acesso em 08 de maio de 2019.

BANDEIRA UNITA. Disponível em http://www.unitaangola.com/PT/affiartinouv4.awp?WD_ACTION_=MENU&ID=OPT_OPTIONMODELE13 Acesso em 08 de maio de 2019.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. São Paulo, Brasiliense, 1988.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura, e história da cultura*. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BÍBLIA. Lucas. Português. *A Bíblia sagrada: antigo e novo testamento*. Tradução de João Ferreira de Almeida. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.

BRASIL. LEI No 10.639, de 9 de janeiro de 2003. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*, Congresso Nacional, Brasília, DF, 2003. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/L10.639.htm Acesso em 05 de maio de 2017.

BORDINI, Maria da Glória; AGUIAR, Vera Teixeira. *Literatura: a formação do leitor (alternativas metodológicas)*. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto: 1993.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRINCARIA. In *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. 2 ed. Rio de Janeiro: 2004. p.112.

CADORNEGA, António Oliveira de. *História Geral das Guerras Angolanas*. 3 vols., 1º tomo. Lisboa, Agência Geral do Ultramar: 1972.

CALIVALA, David Eduardo. *Óscar Ribas: Uma Viagem Etnográfica em Torno do Romance Uanga (Feitiço)*, defendida na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa a 18 de Fevereiro de 2016.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. 2.ed., São Paulo, Companhia das Letras, 1993. p.10.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: *Vários Escritos*. São Paulo: Duas cidades: 1995. pp. 169-191.

_____. *Iniciação à literatura brasileira: resumo para principiantes*. [S.l: s.n.], 1999.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

_____. A literatura e a formação do homem. In: _____. *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades, 2002. p. 77-92.

_____. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

_____. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CALZOLARI, Tereza Paula A. . “O Segredo da Morta”: um “Roman-feuilleton” angolano. In: *VII Jornada de Linguística e Filologia*, 2008, São Gonçalo RJ. Atas da VII Jornada de Linguística e Filologia, 2007.

CAPITA, Carla Monyke Pereira de Lima. *A influência do modernismo brasileiro na literatura angolana*. Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade Federal da Paraíba, 2011. Disponível em <https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/123456789/3190/1/CMPLC06062011.pdf> Acesso em 14 de abril de 2019.

CAZOMBO, Elvira Moisés da Silva (2009). *Literatura angolana: encontro e desencontro na construção dos valores culturais no contexto escolar de Angola*. Tese de Doutorado em Educação. Piracicaba: Universidade Metodista de Piracicaba. Disponível em <https://www.unimep.br/phpg/bibdig/aluno/visualiza.php?cod=518> Acesso em 15 de maio de 2018.

CECCANTINI, João L. T. *Uma estética da formação: vinte anos de literatura juvenil premiada (1978-1997)*. Tese de Doutorado. Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Unesp, 2000.

_____. *Vigor e diversidade: a literatura infantil e juvenil no Brasil em 2008*. In: FNLIJ Notícias. Nº 09, set. 2010.

CESTARI, Wildman dos santos; CROSARIOL, Isabelita Maria. “Nga Muturi”: uma questão de memória e identidade. *Estação Literária Londrina*, Vagão-volume 8 parte A, p. 87-95, dez. 2011. ISSN 1983-1048. Disponível em <http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL8AArt10.pdf>

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro – do leitor ao navegador – Conversações com Jean Lebrun*. Tradução Reginaldo Carmello Correa de Moraes. São Paulo: Editora Unesp – Imprensa Oficial, 1998.

_____. *Leituras e leitores na França do Antigo Regime*. Tradução Álvaro Lorencini. São Paulo: UNESP, 2003.

_____. Entrevista *TveBrasil*. Junho de 2004. Disponível em: www.tvebrasil.com.br/salto/entrevistas/roger_chartier.htm. Acesso em: 25/07/2019.

CHAVES, Rita. *A formação do romance angolano: entre intenções e gestos*. São Paulo: Coleção Via Atlântica, 1999.

_____. O passado presente na literatura angolana. *SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 3, n. 6, p. 245-257, 1º sem. 2000.

_____. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. São Paulo: Ateliê, 2005.

_____; SECCO, Carmen Lúcia Tindó; MACÊDO, Tania. *Brasil/África: como se o mar fosse mentira*. São Paulo, SP : Editora UNESP, 2006.

_____. Entrevista com Rita Chaves, professora brasileira de literatura africana. Entrevista para a *União dos Escritores Angolanos*, 2012. Disponível em <http://www.ueangola.com/entrevistas/item/774-entrevista-com-rita-chaves-professora-brasileira-de-literatura-africana> Acesso em 15 de junho de 2019.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Editorial Herder, 1986.

COELHO, Nelly Novaes. *A Literatura Infantil*. São Paulo: Moderna, 2000.

COELLO, Rebeca Carballo. *Literatura infantil angolana e construção nacional no século XXI*. Trabalho de conclusão de grau: Português, Universidade de Santiago de Compostela (USC), 2018.

COSME, Leonel. A literatura e as guerras em Angola. No Princípio Era o Verbo. *Cultura*, Vol. 34 | 2015. 27 julho 2016, Disponível em URL: <http://journals.openedition.org/cultura/2581> ; DOI : 10.4000/cultura.2581, Acesso em 26 junho 2019.

COSTA, Taniza Andrades da (2016). As aventuras de Ngunga (1981): a cartinha da independência nacional de Angola. *Revista Virtual de Letras*, v. 8, n.º 2, pp. 638-651. Disponível em <http://www.revlet.com.br/artigos/413.pdf>. Acesso em 15 de maio de 2017.

CRISTÓVÃO, Aguinaldo. Entrevista: Eu Inspiro-me em Tudo o que a Natureza Nos Dá. Escrito por Cremilda de Lima. *UEA*, 15 de janeiro de 2010. Disponível em <https://www.ueangola.com/entrevistas/item/432-eu-inspiro-me-em-tudo-o-que-a-natureza-nos-d%C3%A1>

_____. Entrevista: Ainda Não Encontrámos Rumo Para Dar às Nossas Crianças. Escrito por Dario Melo. *UEA*, 14 de janeiro de 2010. Disponível em <https://www.ueangola.com/entrevistas/item/382-ainda-n%C3%A3o-encontr%C3%A1mos-rumo-para-dar-%C3%A0s-nossas-crian%C3%A7as>

CUNHA, Anabela (2011). Influência da literatura brasileira na literatura angolana. *Revista Angolana de Sociologia*, 2011. 13 outubro 2016, DOI : 10.4000/ras.1227. Disponível em URL : <http://journals.openedition.org/ras/1227>

DALCIN, A. R. *Um escritor e ilustrador (Odilon Moraes), uma editora (Cosac Naify): criação e fabricação de livros de literatura infantil*. 2013. 224f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000905560>.

DAVID, D. (2009). Inocência Mata: A essência dos caminhos que se entrecruzam. *Revista Crioula*, (5). <https://doi.org/10.11606/issn.1981-7169.crioula.2009.54948>

DERIVE, Jean. *Literarização da oralidade, oralização da literatura*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2015.

DUARTE, Carlos. Apontamentos Etnográficos sobre os Povos de Angola. 2017, on-line. Disponível <https://cxuarte.wixsite.com/xuartepublicaciones/single-post/2017/06/09/Apontamentos-Etnogr%C3%A1ficos-sobre-os-Povos-de-Angola>

ECO, Umberto (1979). *Lector in Fabula*. Lisboa, Editorial Presença.

_____. Entre autor e texto. In: ECO, Umberto. *Interpretação e Superinterpretação*. Tradução Monica Stahel. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005a.

_____. *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Tradução Giovanni Cutolo. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005b.

_____. *Os limites da interpretação*. Tradução Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ERVEDOSA, Carlos. *Roteiro da literatura angolana*. 4. ed. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1974.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1979.

_____. *Pele negra, máscaras brancas* - tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERNANDES, Maria Celestina. Literatura Infantil e Juvenil e Formação de Leitores em Angola. *Revista cátedra*, ISSN 2525-7110. Disponível em <http://revista.catedra.puc-rio.br/index.php/literatura-infantil-e-juvenil-e-formacao-de-leitores-em-angola-3/> Acesso em 14 de setembro de 2018.

_____. Surgimento e Desenvolvimento da Literatura Infantil Angolana Pós-Independência. *Anais V Encontro sobre literatura infantil e juvenil*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008. Disponível em: <http://ueangola.com/index.php/criticas-e-ensaios/item/301-surgimento-e-desenvolvimento-da-literatura-infantil-angolana-p%C3%B3s-independ%C3%Aancia.htm>. Acesso em: Acesso em 14 de setembro de 2018.

_____. Surgimento e Desenvolvimento da Literatura Infantil Angolana Pós-Independência. In O. I. Oliveira, *O que é a qualidade em literatura infantil e juvenil* - com a palavra o EDUCADOR. São Paulo, Brasil: DCL, 2011.

FERREIRA, Manuel. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. São Paulo: Ática, 1987.

FERREIRA, Manuel. In Biografia de António de Assis Júnior. *UEA-Bio Quem*, 05 de janeiro de 2010. Disponível em <https://www.ueangola.com/bio-quem/item/38-ant%C3%B3nio-de-assis-j%C3%BAnior>

FONSECA, Maria Nazareth. (2010). “Só com o fortalecimento de uma massa de leitores críticos é que a crítica se fortalecerá no país”. Entrevista para a *União dos Escritores Angolanos*. Disponível em <http://www.ueangola.com/entrevistas/item/778-s%C3%B3-com-o-fortalecimento-de-uma-massa-de-leitores-cr%C3%ADticos-%C3%A9-que-a-critica-se-fortalecer%C3%A1-no-pa%C3%ADs-nazareth-fonseca>
Acesso em 10 de março de 2019.

_____; MOREIRA, Terezinha Taborda. Panorama das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. In: *Cadernos Cespuc de Pesquisa – Revista do Programa de Pós-graduação em Letras e do Centro de estudos Luso-afro-brasileiros*, Belo Horizonte. V 3, n. 16, 2004. Disponível em http://www4.pucminas.br/imagdb/mestrado_doutorado/publicacoes/PUA_ARQ_ARQ_UI20121019162329.pdf Acesso em 14 de março de 2019.

GOULEMOT, Jean Marie. Da leitura como produção de Sentidos. In: CHARTIER, Roger (Org.). *Práticas de leitura*. São Paulo: estação Liberdade, 1996.

GREGORIN FILHO, José Nicolau. *Literatura infantil: múltiplas linguagens a formação de leitores*. São Paulo: Melhoramentos; 2009.

_____. Ensino de literatura infantil/juvenil: aspectos políticos. In: Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários - CIELLI / *Colóquio de Estudos Linguísticos e Literários - CELLI*. Maringá PR: Universidade Estadual de Maringá, 2012. v. único.

_____. *Adolescência e literatura: entre textos, contextos e pretextos*. Revista Fronteiras do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP, nº 17 - dezembro de 2016. Disponível em [file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Dialnet-AdolescenciaELiteratura-5759231%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Dialnet-AdolescenciaELiteratura-5759231%20(1).pdf)

HALL, S. *A identidade na pós-modernidade*. São Paulo: DP&A, 2006.

HAMILTON, Russell G. *Literatura africana-literatura necessária - I Angola*. Lisboa: Edições 70, 1981.

HENRIQUES, Isabel Castro. *Território e Identidade: a construção da Angola colonial*. Lisboa: Centro de História da Universidade de Lisboa, 2004.

HOHLFELDT, Antonio; CARVALHO, Caroline Corso de. *A imprensa angolana no âmbito da história da imprensa colonial de expressão portuguesa*. Intercom, *Rev. Bras. Ciênc. Comun.*, São Paulo, v. 35, n. 2, p. 85-100, Dec. 2012. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-58442012000200005&lng=en&nrm=iso. Acesso em 06 de agosto de 2018.

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

INFANTIL. In *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. 2 ed. Rio de Janeiro: 2004. p.414.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. São Paulo: Editora 34, 1996.

JORNAL ANGOLA. “Executivo apresenta plano para alfabetizar mais de 82%”. 19 de abril de 2019. Disponível em <http://jornaldeangola.sapo.ao/sociedade/executivo-apresenta-plano-para-alfabetizar-mais-de-82-1>

JOSEF, Bella. O fantástico e o misterioso. In: JOSEF, Bella. *A máscara e o enigma*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S. A ;Eduel, 2006, pp. 180-190.

JUVENIL. In: HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Aurélio: o dicionário da língua portuguesa*. Curitiba: Positivo, 2010.

KANDJIMBO, Luis. Para uma breve história da ficção narrativa angolana nos últimos cinquenta anos. *Revista de Filologia Românica*, Anejos, 2001, pp.: 161-184. ISBN: 54-95215-18-7. Disponível em https://www.researchgate.net/publication/27574800_Para_urna_breve_historia_da_ficcao_narrativa_angolana_nos_ultimos_cinquenta_anos/fulltext/02a05f0a0cf2f5c177d3a7b6/Para-urna-breve-historia-da-ficcao-narrativa-angolana-nos-ultimos-cinquenta-anos.pdf

LALOJO, Marisa. *O que é literatura*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. ZILBERMAN, Regina. *Um Brasil para Crianças: Para conhecer a Literatura Infantil brasileira: Histórias, autores e textos*. São Paulo: Global ed., 1986.

_____. *Do mundo da leitura para leitura do mundo: ÁTICA*, 2000.

_____; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: história e histórias*. 6 ed. São Paulo: Editora Ática, 2007.

LARANJEIRA, Pires. *De letra em riste*. Porto: Afrontamento, 1992.

_____. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

LEITE, Ana Mafalda. Literaturas Africanas e Pós-Colonialismo. In: *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*. Lisboa: Colibri, 2003.

LEITE, Priscila de Souza Chisté. Contribuições dos estudos marxianos para a Estética: reflexões sobre a sociedade contemporânea. *Filosofia e Educação* [rfe] – volume 7, número 1 – Campinas, SP. Fevereiro-maio de 2015 – ISSN 1984-9605 – p. 33-62

LIBERATO, Ermelinda. Avanços e retrocessos da educação em Angola. *Rev. Bras. Educ.*, Rio de Janeiro , v. 19, n. 59, p. 1003-1031, Dec. 2014 . Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-24782014000900010&lng=en&nrm=iso>.

LOPO, Júlio Castro. *Jornalismo de Angola – Subsídios para a sua história*. Luanda: Centro de Informação e Turismo de Angola, 1964.

MACÊDO, Tania Celestino de. *Visões do mar na literatura angolana contemporânea*. Revista Via Atlântica. Nº 3, dezembro de 1999, 48 – 57.

_____; CHAVES, A, Rita. *Literaturas de língua portuguesa: Marcos e marcas*, Angola. São Paulo: Arte & Ciência, 2007.

_____. MAQUÊA, Vera. *Literaturas de língua portuguesa: Moçambique*. São Paulo: Artes & Ciências, 2007.

MACHADO, Daiane Santos. Uma visão de pátria por Gonçalves Dias e José da Silva Maia Ferreira. In: IV Simpósio Internacional de Letras e Linguística, 2013, Uberlândia. *Anais do SILEL*. Volume 3, Número 1. Uberlândia: EDUFU, 2013. Uberlândia: EDUFU, 2013. v. 3.

MARCON, Frank. *Os romances de Pepetela e a imaginação da nação em Angola*. Hist.R., Goiânia, v. 16, n. 1, p. 31-51, jan./jun. 2011
file:///C:/Users/Usuario/Downloads/14703-Texto%20do%20artigo-77306-2-10-20120604.pdf

MATA, Inocência. *Literatura angolana: silêncios e falas de uma voz inquieta*. Luanda: Edições Kilombelombe, 2001.

_____. No fluxo da resistência: A literatura, (ainda) universo da reinvenção da diferença. Mata. *Gragoatá – Revista dos programas de pós-graduação do Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense*. Niterói, n. 27, p. 11-31, 2. sem. 2009 .

_____. *XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais*. Salvador, 2011.

MAQUÊA, Vera Lúcia da Rocha. *Memórias inventadas: um estudo comparado entre 'Relato de um certo oriente', de Milton Hatoum e 'Um rio chamado Tempo, uma casa chamada Terra', de Mia Couto*. 2007. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

MAZULA, Brazão. *Educação, cultura e ideologia em Moçambique: 1975-1985*. Lisboa: Edições Afrontamento, 1995.

MELO, DARIO. Bibliografia do escritor Dario de Melo. *UEA-Bio-Quem*. Disponível em: <http://www.ueangola.com/bio-quem/item/848-dario-melo> Acesso em jun. 2018.

MICAS, Lígia Helena (2017). *Leitores angolanos, variadas leituras: um olhar sobre a literatura de Angola no pós-independência*. Tese de Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2017.

MOREIRA, Terezinha. Estética, ética e literatura. *Cadernos CESPUC*, Belo Horizonte, n 22, 2013. Pontifícia Universidade de Minas Gerais – PUC Minas, 2013. Disponível

em <file:///C:/Users/Usuario/Downloads/8111-Texto%20do%20artigo-29630-1-10-20140904.pdf>

NEHONE, Roderick Nehone (2011). Literatura Angolana: Literatura e Poder Político. In: *Patrimônio Cultural*, 02/08/2011. Disponível em <https://www.geledes.org.br/literatura-angolana-literatura-e-poder-politico/>

Neto, Maria da Conceição. *Ideologias, contradições e mistificações da colonização de Angola no século XX*. Lusotopie, Paris: Karthala, p. 327-359, 1997. Disponível em https://www.persee.fr/doc/luso_1257-0273_1997_num_4_1_1105

O MITO JINGONGO. Estudos Bantu, 2008. Disponível em <http://estudosbanto.blogspot.com/2008/12/o-mito-jingongo.html>

OLIVEIRA, Jurema José de. *As Literaturas Africanas e o Jornalismo no Período Colonial*. O Marrare (*On-line*) (Rio de Janeiro) , v. 8, p. 42-50, 2007. Disponível em <http://www.omarrare.uerj.br/numero8/pdfs/jurema.pdf>

OLIVEIRA, Marta de . *Na(rra)ção satírica e humorística: Uma leitura da obra narrativa de Manuel Rui*. Editor: Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto Coleção: e-books Edição: 1.^a (Abril/2008) ISBN: 978-989-8156-03-7. Disponível em https://www.africanos.eu/images/publicacoes/livros_electronicos/EB009.pdf

Oliveira, Natalino da Silva de. *A estética da dissimulação na literatura de Machado de Assis*. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2015.

OLIVEIRA, Ana Maria Abrahão dos Santos. (2009). As impermanências da paisagem em Terra Sonâmbula: Sonho e Resistência. *Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, Vol. 2, nº 2, Abril de 2009. Disponível em <file:///C:/Users/Usuario/Downloads/DialnetAsImpermanenciasDaPaisagemEmTerraSonambula-5616485.pdf> Acesso em 20 de abril de 2019.

PACHECO, Luis; COSTA, Paulo; TAVARES, Fernando (2018). História económico-social de Angola: do período pré-colonial à independência. *População e Sociedade CEPESE*. Porto, vol. 29 jun 2018, p. 82-98. Disponível em <http://repositorio.uportu.pt/jspui/bitstream/11328/2282/1/Hist%C3%B3ria%20econ%C3%B3mico-social%20de%20Angola%20do%20per%C3%ADodo%20pr%C3%A9-colonial%20%C3%A0%20independ%C3%Aancia.pdf> Acesso em 05 de maio de 2018.

PADILHA, Laura Cavalcanti. A diferença interroga o cânone. In: PADILHA, Laura. *Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras*. Porto Alegre, EDIPURS, 2002.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre a voz e a letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Niterói: EdUFF, Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2007.

PEPETELA. Algumas questões sobre a literatura angolana. Palestra proferida na “Maka de quarta-feira”, da *União dos Escritores Angolanos*. 18 de junho de 2003. Disponível

em <https://www.ueangola.com/criticas-e-ensaios/item/122-algumas-quest%C3%B5es-sobre-a-literatura-angolana>

_____. *As aventuras de Ngunga*. Portugal: LeYa. 2002.

_____, 2010: “Sobre a génese da literatura angolana”, *Revista Angolana de Sociologia*, nº 5/6, pp. 207-215.

PINTO, Aroldo José Abreu. A opção pelo não utilitário. In: *Narrativas juvenis: outros modos de ler*. Org. CECCANTINI, Luís e PEREIRA, Rony Farto. São Paulo: Editora UNESP Assis SP: ANEP, 2008.

PINTO, João Paulo Henrique. *A identidade nacional angolana: definição, construção e usos políticos*. Dissertação (Mestrado em História). Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2016.

PINTO (2011, p. 02) em *A crônica brasileira contemporânea: tensão crítica em “nordestinas”*, de Ricardo Ramos. Disponível em <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0451-1.pdf>

PÚBLICO. “Países lusófonos querem “viciar” as crianças em literatura” José Fanha. 29 de janeiro de 2015. Disponível em <https://www.publico.pt/2015/01/29/culturaipilon/noticia/paises-lusofonos-querem-viciar-as-criancas-em-literatura-1683585>

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. *Leitura, um diálogo subjetivo*. In: *O que é qualidade em literatura infantil e juvenil?: com a palavra o escritor*. São Paulo: DCL, 2005.

QUENEHEN, Vanessa Cassia Sobrinho. *Literatura Infantil Brasileira Contemporânea: Entre Texto e Imagem, a Proposta Estético/emancipatória de Aline Abreu*. Dissertação - Curso de Pós-graduação Stricto Sensu Estudos Literários, Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas e Linguagem, Universidade do Estado de Mato Grosso, 2018.

RANGLES. *O antigo reino do Kongo desde suas origens no final do século 19*. Paris, edição Mouton: 1969.

RIBAS, Óscar. *Ilundu - espíritos e ritos angolanos*. Porto: Edições ASA, 1989.

RIBEIRO, Margarida Calafate Ribeiro. Um desafio a partir do sul: reescrever as histórias da literatura? *VEREDAS – Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, Santiago de Compostela, 2008. Disponível em https://digitalisdsp.uc.pt/bitstream/10316.2/34474/1/Veredas10_artigo8.pdf

ROLON, Renata Brandespin Rolon. O ensino das literaturas africanas de língua portuguesa no curriculum escolar brasileiro: algumas considerações. *Revista ECOS. Literaturas e Linguísticas*. Coordenação de Agnaldo Rodrigues da Silva (Revista do Instituto de Linguagem). Cáceres-MT : Editora Unemat, 2011. Disponível em http://www.unemat.br/revistas/ecos/docs/v_11/volume/Revista_Ecos_V-11_N-02_A-2011.pdf

SACRAMENTO, Sandra Maria Pereira do; RODRIGUES, Inara de Oliveira. *Literatura infanto-juvenil: pedagogia – módulo 5, volume 1*, EAD/– [Ilhéus, BA]: EDITUS, 2011.

SAMPAIO, Neide Aparecida de Freitas. *Por uma poética da voz africana: Transcultações em romances e contos africanos e em cantos afro-brasileiros*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais – Teoria da Literatura. Belo Horizonte, 2008. Disponível em https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-7GDG26/1/por_uma_poetica_da_voz_africana.pdf

SANDRONI, Laura C; MACHADO, Luís Raul. *A Criança e o livro: guia prático de estímulo à leitura*. São Paulo, Ática, 1998.

SANTILLI, Maria Aparecida. *Estórias africanas: história e antologia*. São Paulo: Ática, 1985.

SANTILLI, Maria A.; VILLIBOR, Suely (orgs.). *Literaturas de Língua Portuguesa. Marcos e Marcas*. São Paulo: Editora Arte e Ciência, 2007.

SANTOS, Donizeth Aparecido dos Santos. Da ruptura à consolidação: um esboço do percurso literário angolano de 1948 a 1975. *UEPG – Ling., Letras e Artes*, Ponta Grossa, junho de 2007. Disponível em <https://www.revistas2.uepg.br/index.php/humanas/article/viewFile/574/573>

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* 3. ed. São Paulo: Ática, 2004.

SECCO, Carmem Lúcia Tindó Ribeiro. *A importância da literatura e das artes plásticas no contexto da cultura angolana*. Texto apresentado no Fórum dos Angolanistas realizado na UERJ, 3 set. 2005. Disponível em: <<http://www.letras.ufrj.br/posverna/docentes/62671-1.pdf>>.

_____. *Entre fábulas e alegorias: ensaios sobre literatura infantil de Angola e Moçambique*. Rio de Janeiro: Quartet: UFRJ, Centro de Letras e Artes, 2007.

_____. (2013). A literatura e a arte em Angola na Pós-Independência. *Conexão Letras*, v. 8, n.º 9, pp. 9-23. Disponível em <http://seer.ufrgs.br/index.php/conexaoletras/article/view/55396>

_____. *As Literaturas Africanas de Língua Portuguesa: diálogos com o Brasil*. Revista *Cátedra Digital*, publicação semestral on-line da Cátedra UNESCO de Leitura/ Instituto Interdisciplinar de Leitura 2013 PUC-Rio, v. 2, p. 11-18, 2016.

SCHMIDT, Aline Van Der. *Entre leões, coelhos, tranças e guerras: dilemas contemporâneos na literatura infantil angolana de Ondjaki*. Dissertação (mestrado). Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2013.

SIMBAD, Hélder (2017). A adulta questão da literatura infantil em Angola. *Cultura, Jornal Angolano de Artes e Letras*. 24.10.17. Disponível em <http://jornalcultura.sapo.ao/letras/a-adulta-questao-da-literatura-infantil-emangola/fotos>

SIQUEIRA, Georgea Vale de Queiroz. A relação colonizador x colonizado em as aventuras de Ngunga. *Revista Arredia*, Dourados, MS, Editora UFGD, v.3, n.5: 62-76 ago./dez. 2014. Disponível em file:///C:/Users/Usuario/Downloads/3241-11814-1-PB.pdf

SOUZA, Ana A. Arguelho de. *Literatura infantil na escola: a leitura em sala de aula*. Campinas, São Paulo: Autores Associados, 2010.

SOUZA, Raquel Cristina de Souza e . *A ficção juvenil brasileira em busca de identidade: a formação do campo e do leitor* . -- Rio de Janeiro, 2015. 459 f. Orientadora: Rosa Maria de Carvalho Gens. Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós Graduação em Letras Vernáculas, 2015. Disponível em <https://www.capes.gov.br/images/stories/download/pct/2016/Mencoes-Honrosas/LetrasLinguistica-Raquel-Cristina-Souza-Souza.PDF>

TRAÇA. In *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. 2 ed. Rio de Janeiro, 2004.

TRINDADE, João Olinto (2013). A terra e o rio: a construção do espaço insólito em um rio chamado tempo, uma casa chamada terra, de Mia Couto. In: *Anais do SILEL*. Volume 3, Número 1. Uberlândia: EDUFU, 2013. Disponível em http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2013_736.pdf

TOMBA, J. A. S. Carta Aberta contra a Falsificação de história de Mbanza Kongo e do Reino do Kongo dya Ntotila. *Portal do Uíge e da Cultura Kongo*, Suíça, Angola, p. 01 - 03, 07 set. 2016. Disponível em <http://www.mundamba.com/2016/09/carta-aberta-contra-a-falsificacao-da-historiade-mbanza-kongo-e-do-reino-do-kongo-dya-ntotila.html>

TURCHI, Maria Zaira. O estético e o ético na literatura infantil. In: CECCANTINI, João L. T. (Org.). *Leitura e literatura infanto-juvenil: memória de Gramado*. São Paulo: Cultura Acadêmica; Assis, SP: ANEP, 2004.

UEA Bio-Quem. Biografia de Mário António. (s/d) Disponível em <https://www.ueangola.com/bio-quem/item/828-m%C3%A1rio-ant%C3%B3nio>

VAN DER LINDEN. Sophie. *Para ler o livro ilustrado*. Editora: Cosac Naif, 2011. p.8

VENÂNCIO, José Carlos. *The region as a reference for artistic creativity: the importance of regional identity for the distinctive attributes of the lusophone literatures*. *Comparative Social Research*, vol. 17, 1998.

ZIBERMAN, Regina. *A literatura infantil na escola*. São Paulo: Global, 2003.

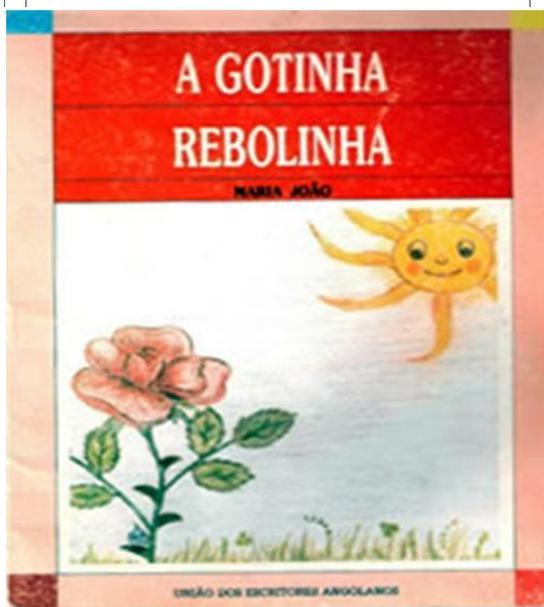
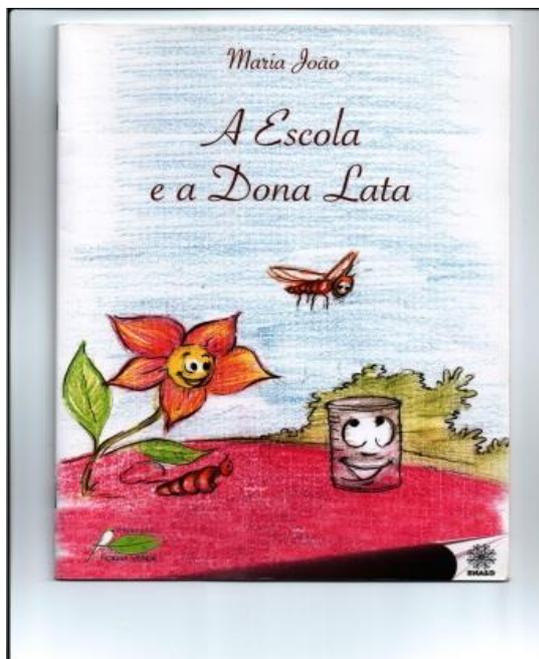
_____. *A leitura e o ensino da literatura*. São Paulo: Contexto, 1985..

_____. *O papel da literatura na escola*. *Via Atlântica*, n. 14, dez. 2008. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50376>

ANEXOS:

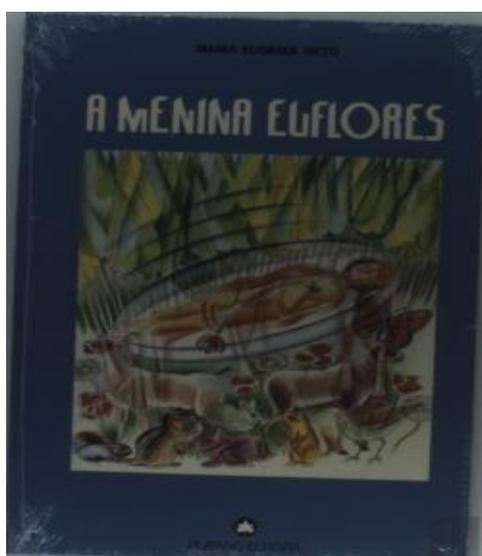
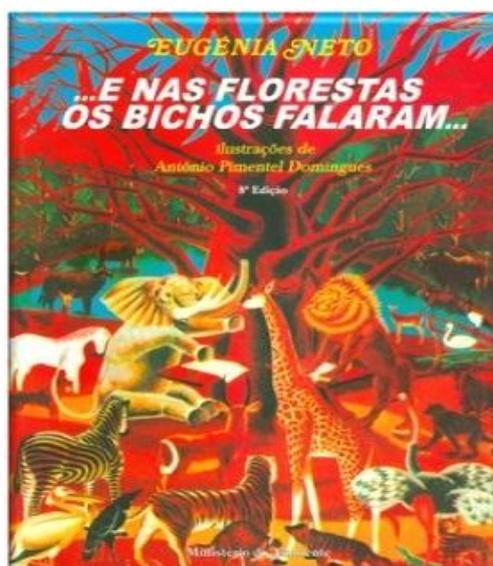
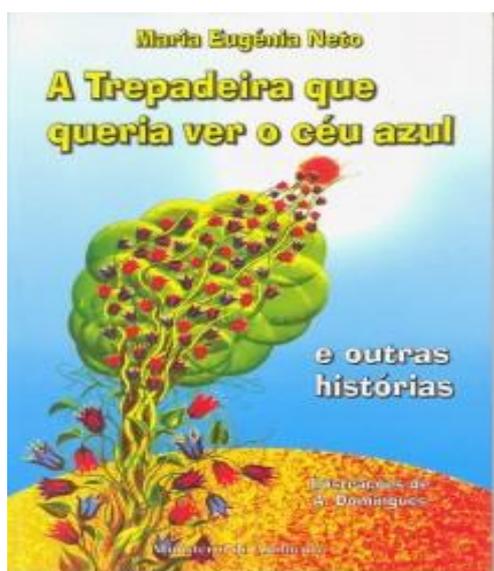
CAPAS DAS OBRAS DE ESCRITORES ANGOLANOS⁵⁴

Maria João:

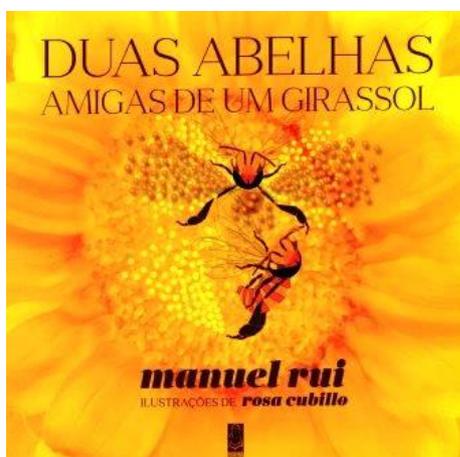


⁵⁴ Algumas capas das obras foram encontradas em sites de buscas pela internet.

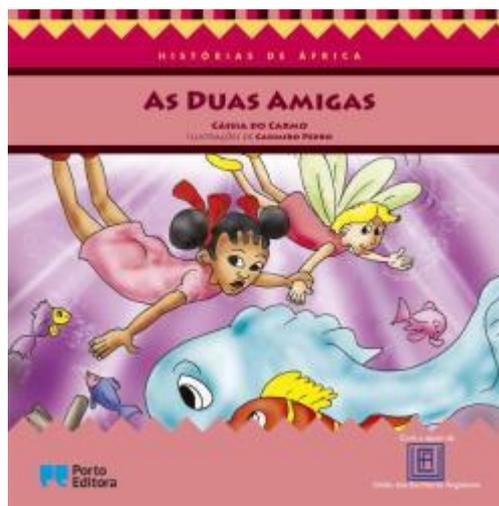
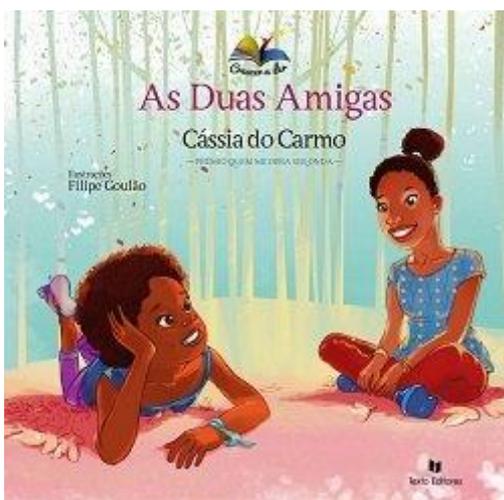
Eugénia Neto:



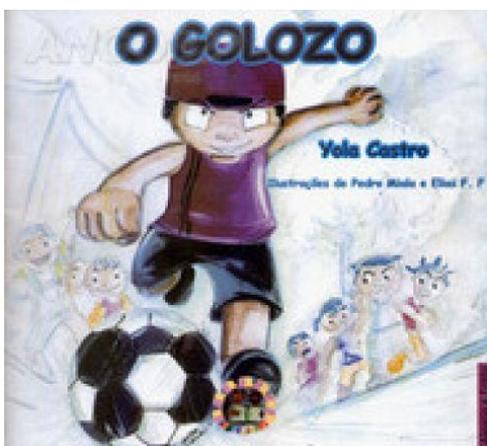
Manuel Rui:



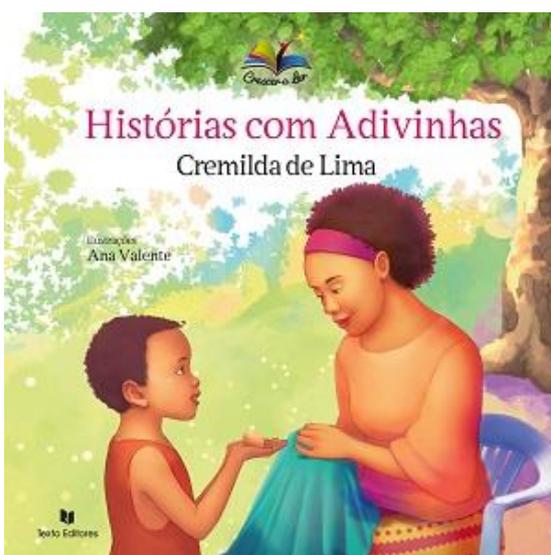
Cassia do Carmo:

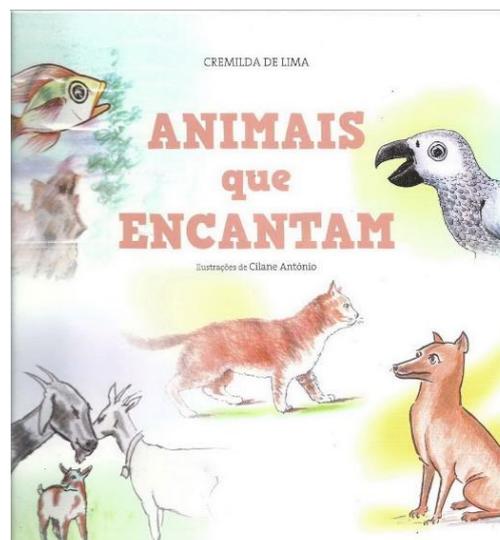
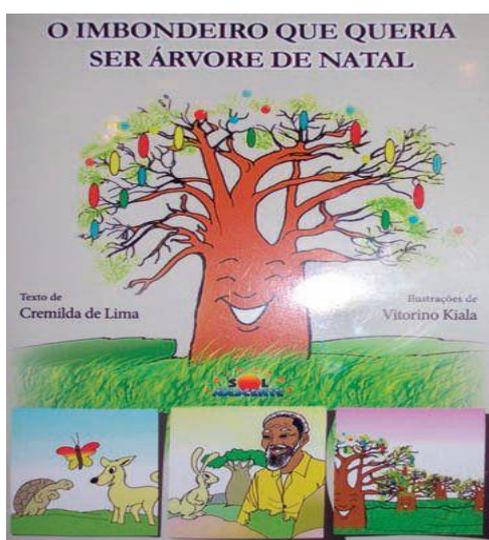
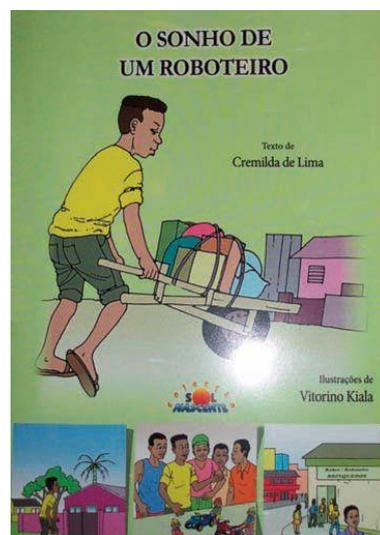
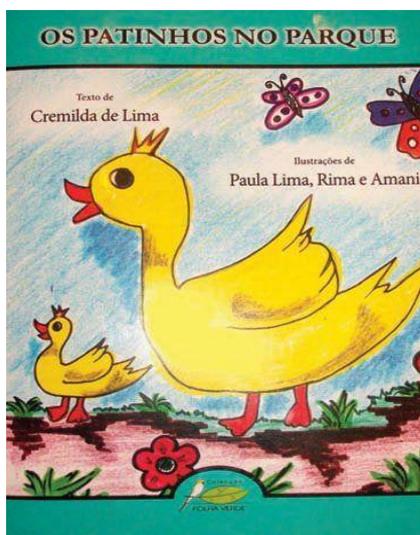
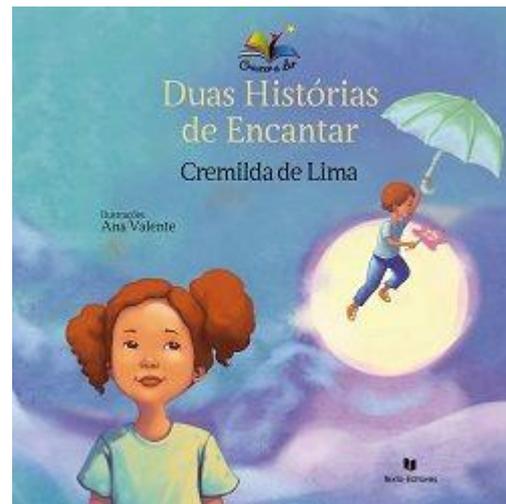
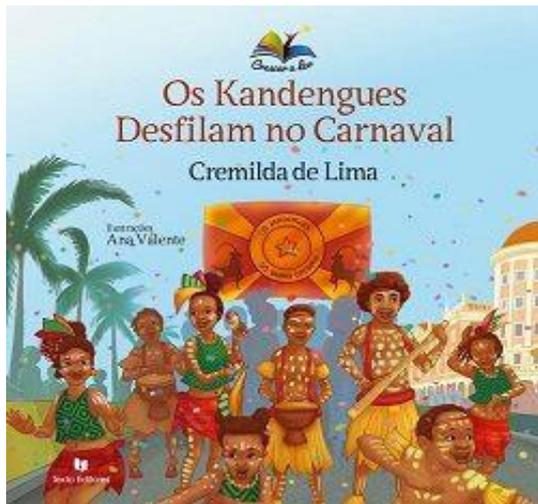


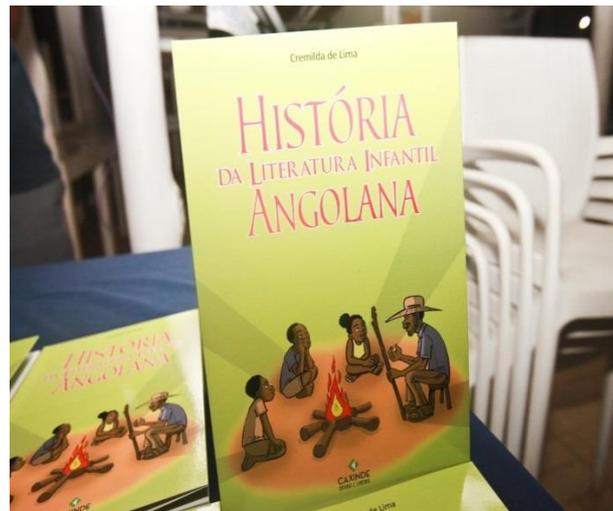
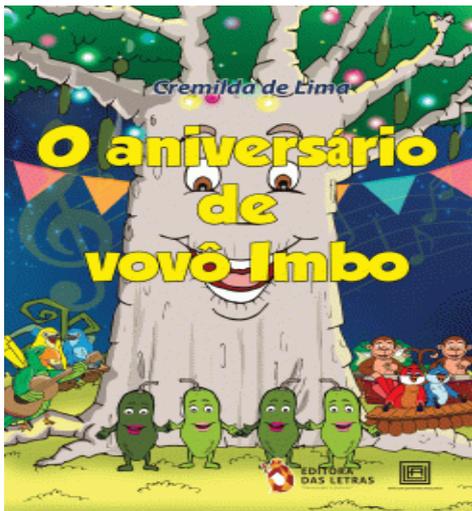
Yola Castro:



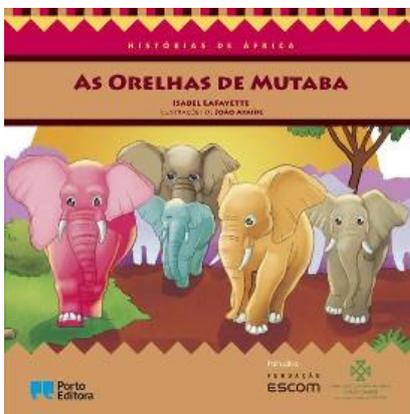
Cremilda de Lima



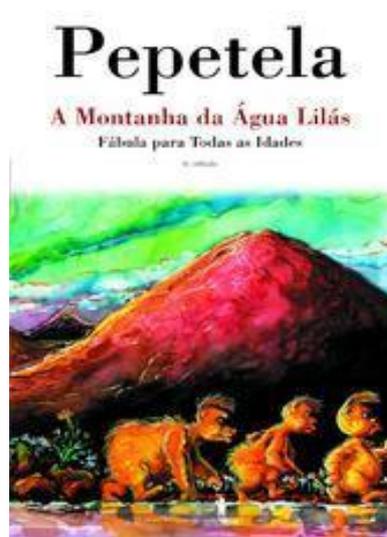
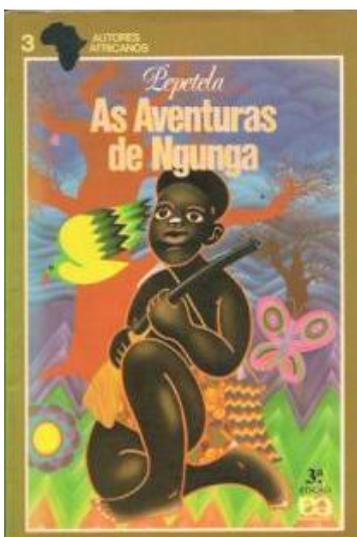




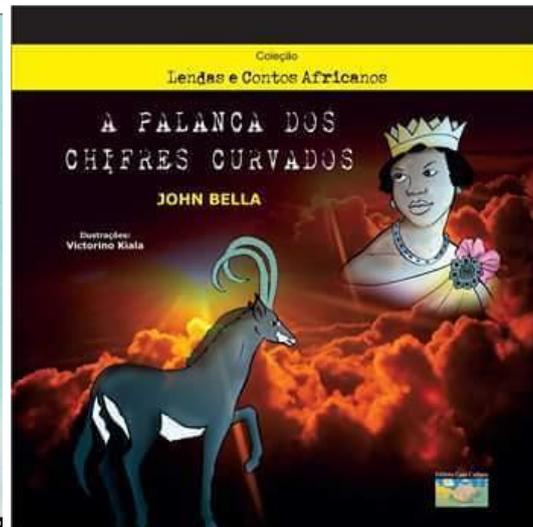
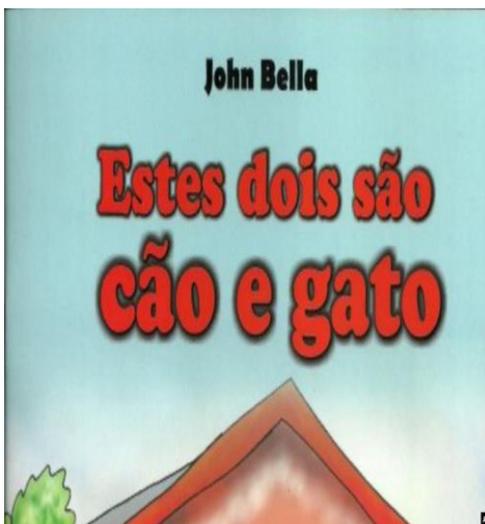
Isabel Lafayette:



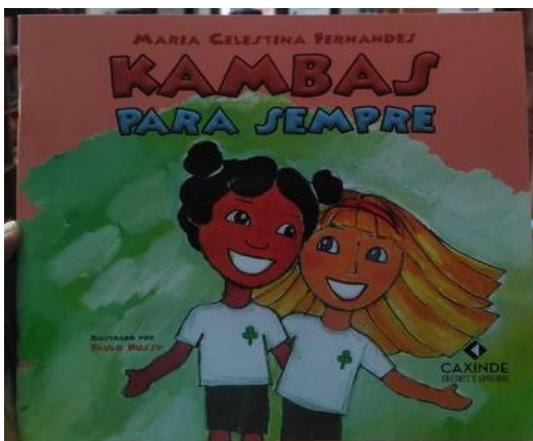
Pepetela:

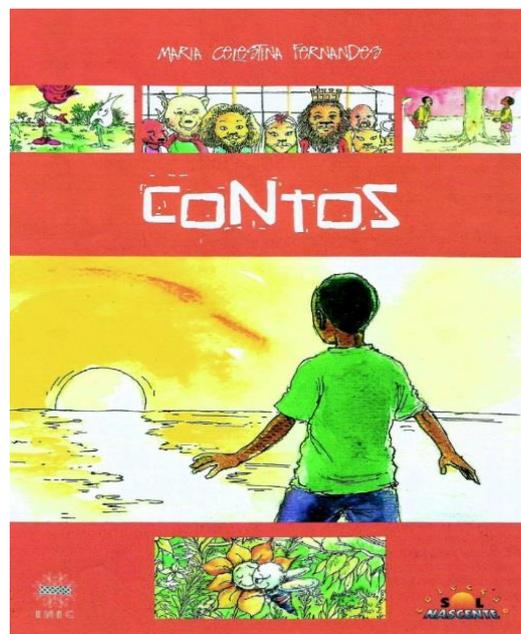
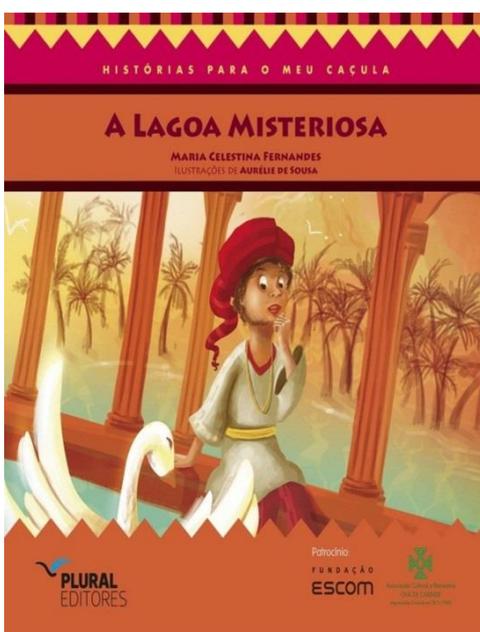
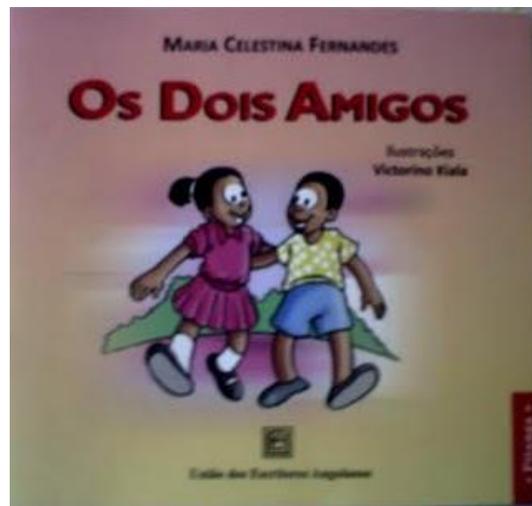
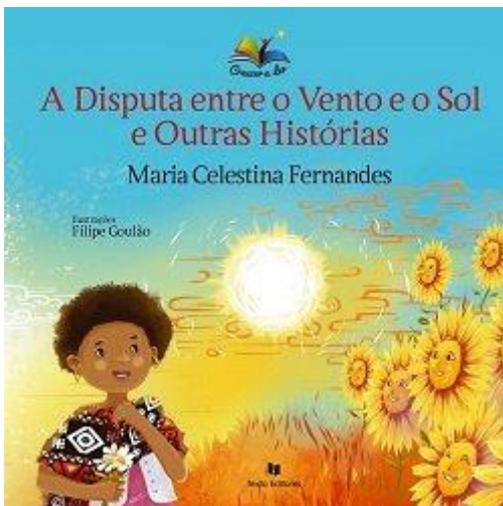
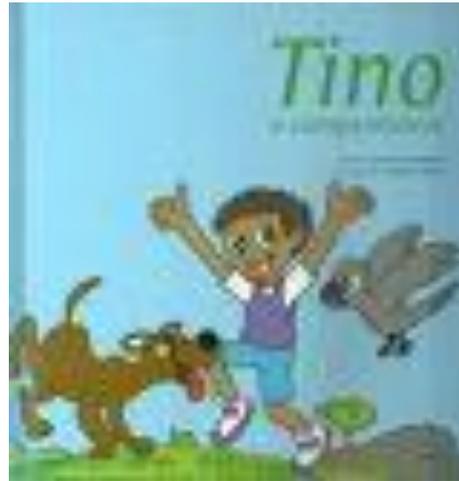
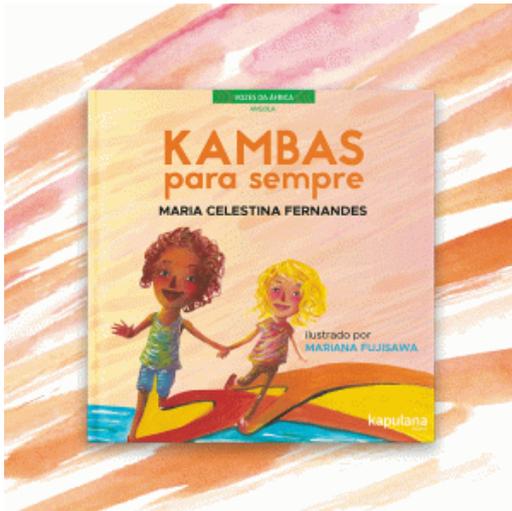


John Bella

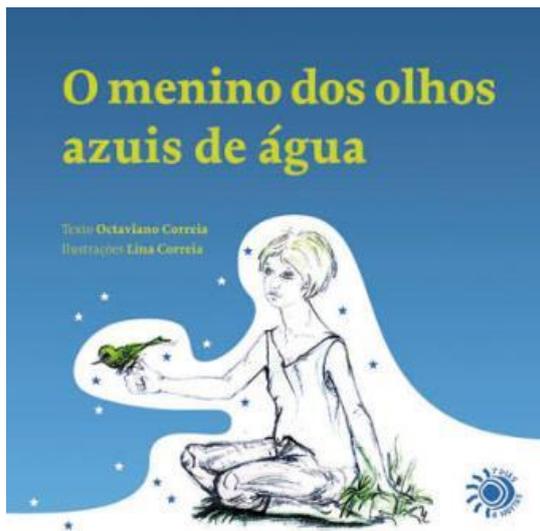


Maria Celestina Fernandes

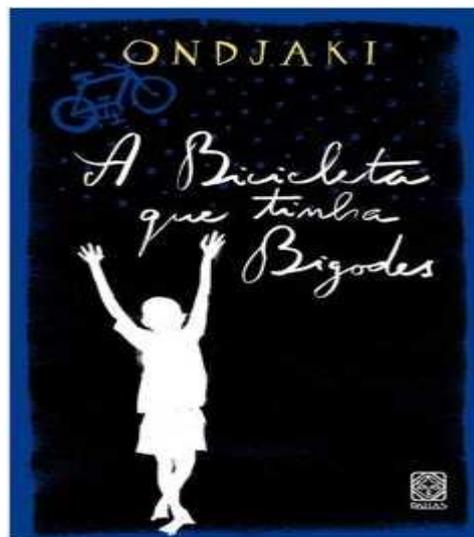


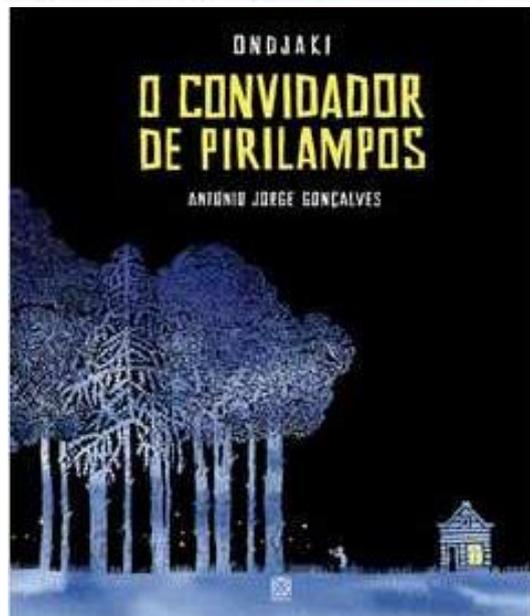
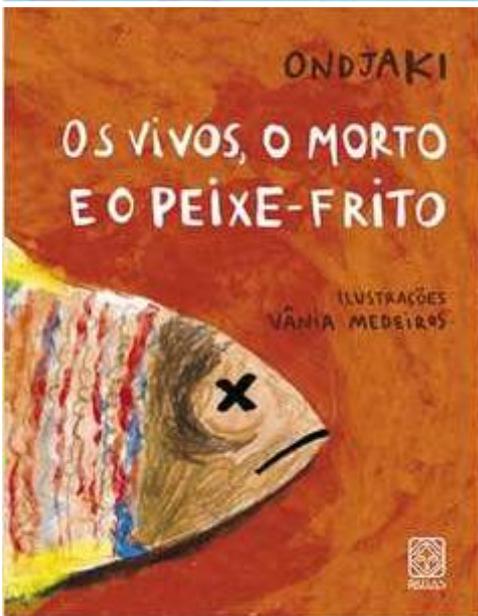
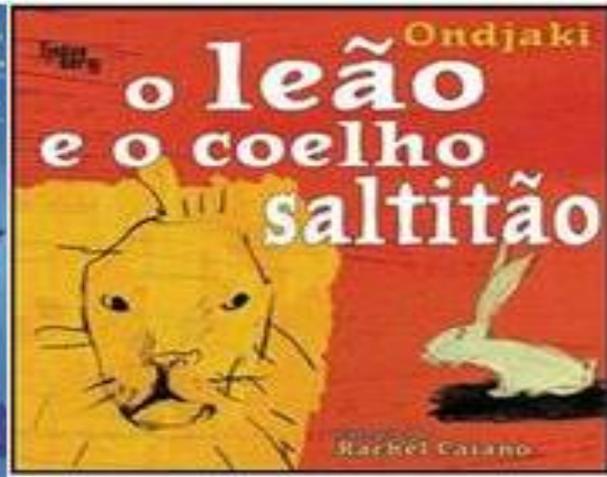


Octaviano Correia



Ondjaki



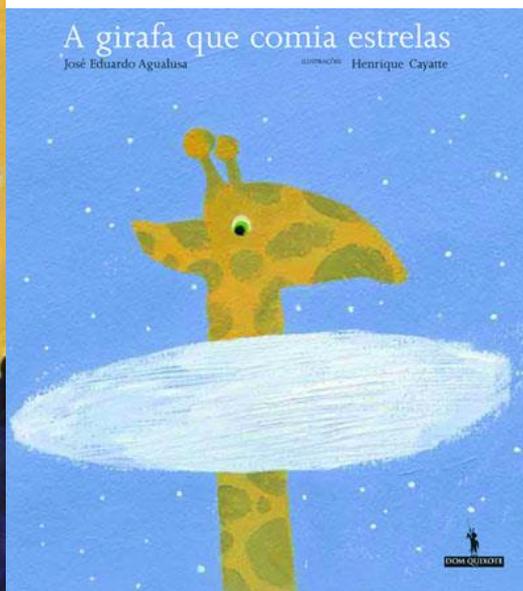
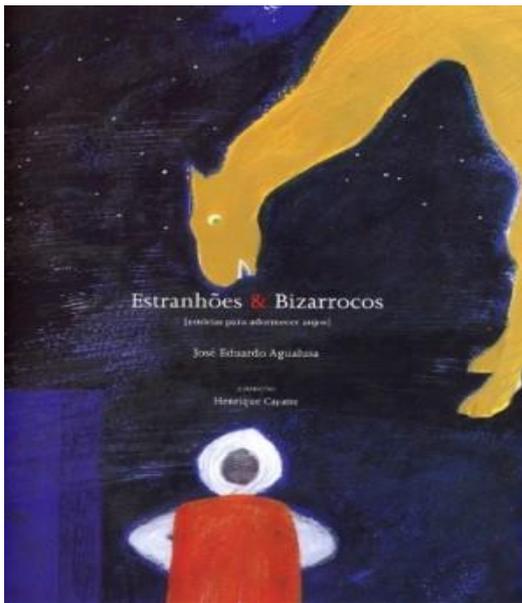


Kanguimbu Ananaz

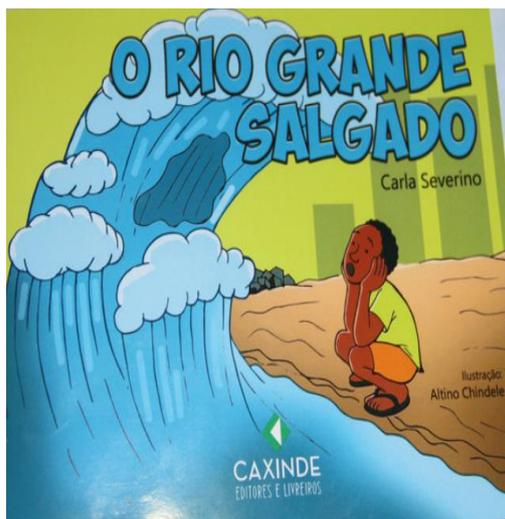
KANGUIMBU ANANAZ
**O REGRESSO
DE KAMBONGUE**



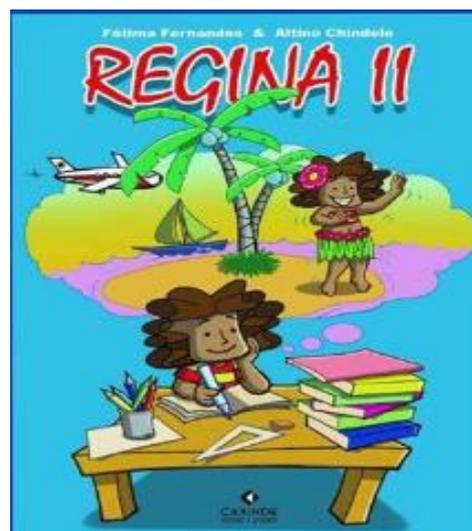
José Eduardo Agualusa



Carla Severino:



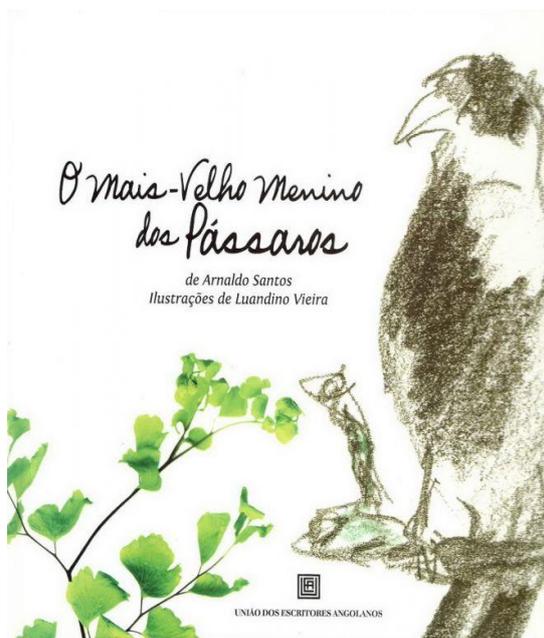
Regina Fernandes



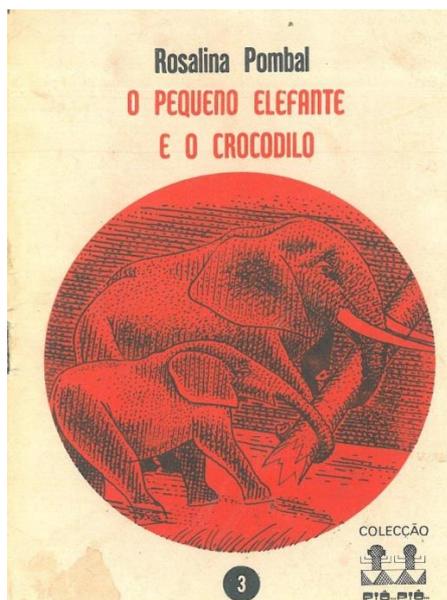
Dario de Melo



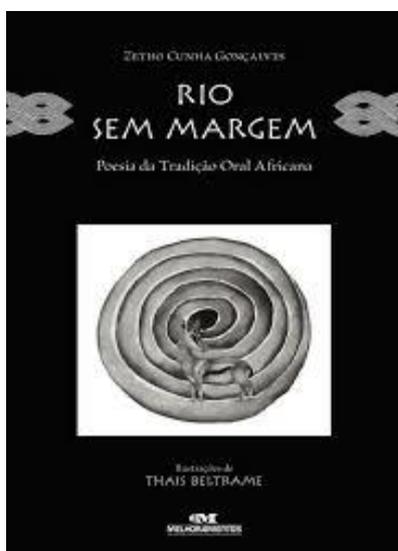
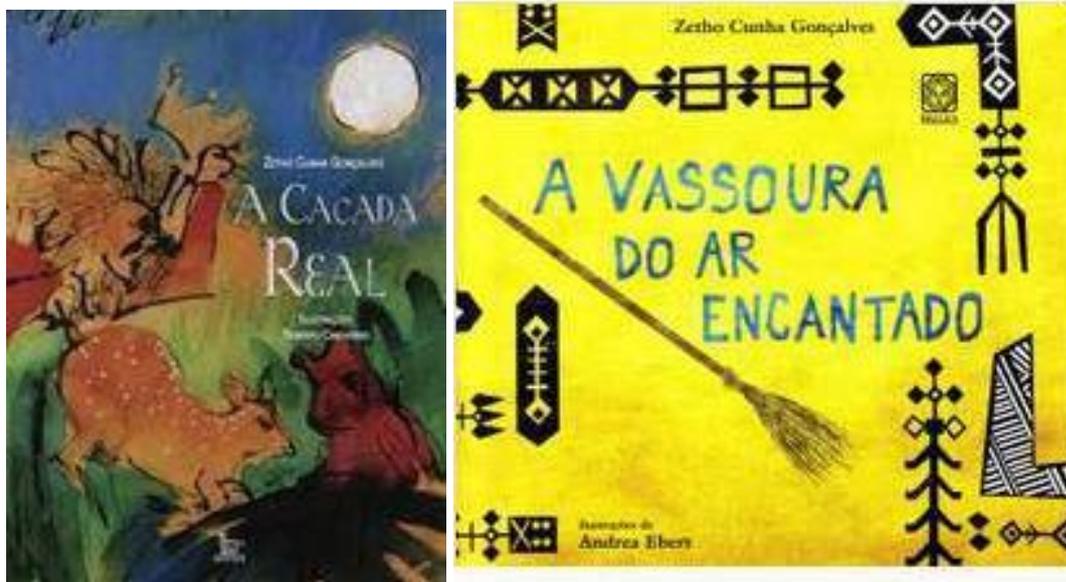
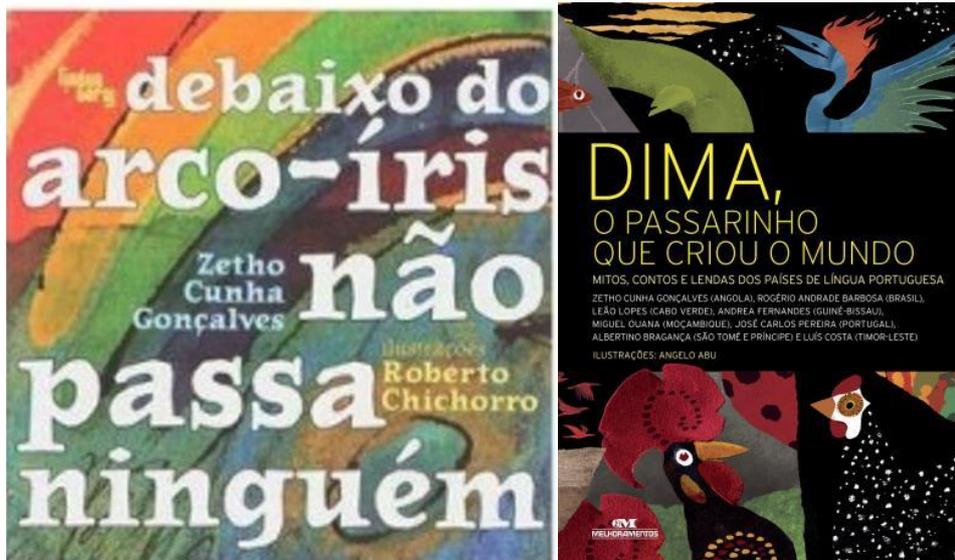
Arnaldo Santos



Rosalina Pombal



Zetho Cunha Gonçalves



APÊNDICE

A- ENTREVISTA COM A ESCRITORA MARIA CELESTINA FERNANDES

Elaine Xavier Lima Babinski

1P – Qual foi o seu primeiro contacto com a leitura, com os livros? Que idade tinha?

R- Os meus primeiros contactos com a leitura foram numa idade que me é difícil precisar por ser ainda muito pequena, talvez por volta dos 6/7 anos quando aprendi a ler. Com os livros aconteceu mais cedo porque em nossa casa havia-os, o meu pai tinha hábitos de leitura, daí que mesmo antes de saber ler e escrever estava familiarizada e manuseava alguns daqueles livros.

2P – Sobre a sua infância, você teve incentivo dos adultos(pais) para ingressar no mundo da leitura?

R – Sim, como acabei de referir o meu pai tinha hábitos de leitura, lia, comprava e trocava livros com colegas e os mesmos ficavam patentes numa estante. Isto foi um meio que serviu para me despertar para a importância do livro e também um incentivo para a leitura desde cedo. O pai também lia para nós em particular passagens bíblicas. Por outro lado a literatura oral, realidade que não pode ser ignorada em África - a arte da palavra não escrita que passa de gerações em gerações, também esteve muito presente na minha criação. Dos mais velhos ouvi contar histórias e de algumas ficaram reminiscências que rebusco para as minhas criações.

3P – Quais foram os livros que mais gostou de ler quando era criança? Quais os escritores?

R – Como quase todas as crianças do meu tempo, no regime colonial em que não existia ainda uma literatura infantil angolana, o que se consumia era na sua maioria obras de clássicos da literatura ocidental tais com Hans Christian Andersen, Perrault, Irmãos Grimm, Lewis Carroll foi o que lemos e nos encantou. Entretanto, a obra infanto-juvenil que mais me marcou foi “O Príncipezinho” de Antoine de Saint-Exupery.

4P – O que lia de literatura na escola?

R – Os livros do ensino primário continham excertos de narrativas e poemas de autores portugueses(Luís de Camões, António Vieira, Augusto Gil, Fernando Pessoa, Bocage, etc.) e de outros a exemplo de La Fontaine. Os manuais da disciplina de português da primeira a quarta classe eram bastante bons e incentivam mesmo à leitura.

5P - Como foi para você decidir escrever para crianças e jovens?

R – Cresci e permaneci com hábitos de leitura. Tenho dois filhos e a preocupação era transmitir-lhes a importância da literatura e a necessidade de bastante para uma sólida formação. Antes de saberem ler e escrever eu contava-lhes histórias e também lia para eles, depois começaram eles próprios a ler os livros que já possuíam e os que íamos

adquirindo muitas vezes juntos, havendo sempre uma apreciação colectiva. Esta prática exerceu um papel fundamental em suas vidas e para mim foi continuar com a literatura infantil presente. Porém, certo dia, tive a ideia de escrever eu própria um conto saído da minha imaginação. Li, os filhos gostaram tanto que desde aquela altura comecei a produzir textos e foi assim que tudo começou...

6P – O que a literatura significa/representa para você?

R – Literatura, a arte de burilar a palavra com estética e paixão responsável, para além de recrear e divertir é um meio privilegiado de transmissão de princípios e valores. A literatura desempenha uma função social – transporta-nos para outros horizontes, educa, forma e desenvolve mentalidades. Ela faz cogitar e questionar. Mostra a vida nas suas múltiplas facetas.

7P – Dos livros que já publicou, qual você mais gosta ou se identifica

R – Para mim os livros são como os filhos, gosto dos dois de igual forma sem reservas, portanto identifico-me com todas as obras, quer sejam para crianças, quer para adultos. Agora se me perguntar, qual a que causou maior impacto e emoção, responderei que foi o primeiro “A borboleta cor de ouro” que saiu em 1990, após um longo período de espera e expectativa.

8P – No livro A árvore dos gingongos, há uma dedicatória para sua irmã gémea “Milu”. Fale um pouco sobre sua relação familiar. Sua família te inspira no seu processo de criação?

R – Sim com muito carinho o livro foi dedicado à minha irmã gémea e extensivamente a todos os gémeos da família, há muitos! De facto, a família inspirou-me desde o início da carreira.

9P – A respeito das ilustrações dos seus livros, você participa/opina sobre elas? Quais as suas referências de ilustradores?

R – Evidentemente que participo e opino porque nem sempre a nossa ideia e a percepção conjugam com a visão do ilustrador, por isso tem de haver diálogo e ajuste de pontos de vista. Ao longo desta minha carreira, que já vai longa, tenho trabalhado com vários ilustradores dentro e fora do país, portando várias são as experiências com os diferentes traçados, de maneira que não tenho referências específicas a assinalar. Talvez possa fazer alusão ao ilustrador angolano Abraão Eba com quem trabalhei nas primeiras obras e cuja colaboração e trabalho foram marcantes para mim e para ele que também se iniciava.

10P – Em sua opinião, qual a importância da ilustração para as histórias literárias?

R – As ilustrações despertam maior atenção e interesse e ajudam a criança a melhor compreender o texto, permitindo-lhe, inclusive, fazer diversas leituras. Mesmo sem saber ler, ao folhear um livro ilustrado através das imagens a criança inventa, cogita e tira conclusões. Daí a importância e a necessidade das ilustrações nos livros infantis e se forem coloridas ainda melhor.

11P – No cenário actual, como avalia a literatura para crianças em Angola?

R – Actualmente o cenário da nossa literatura infantil e juvenil não é dos melhores. Devido à crise económica as edições e reedições são praticamente nulas. Lamentavelmente no decorrer do ano não são publicadas mais de duas a três obras. Estamos aguardando por dias melhores.

Luanda, 26 de Junho de 2019

Maria Celestina Fernandes

QUADRO B – DISSERTAÇÕES

NOME	TÍTULO DA DISSERTAÇÃO	UNIVERSIDADE/ ANO
Barboza, J.F. K..	Militância anticolonial e representação literária: Nós, os do Makulusu, de José Luandino Vieira e Un fusil dans la main, un poème dans la poche, de Emmanuel Dongala.	(USP, 2017)
Bayer, A. E	Pepetela e Ondjaki: Com a juventude, a palavra faz o sonho	(PUC-RS, 2008)
Biazetto, F. C. B.	Histórias de guerra: uma leitura de crônicas de António Lobo Antunes e Mia Couto.	(USP, 2009)
Castro, N. B.	Estórias abensonhadas, de Mia Couto: Artes de Fazer Leitura Literária na Escola.	(UNIOSTE, 2016)
Coelho, B.H.	Luuanda delenda est: a destruição literária da cidade de Luanda em Os transparentes, de Ondjaki.	(USP, 2017)
Ferreira, D. A.	A funcionalidade da parábola do cajueiro na tessitura da obra Luuanda, de José Luandino Vieira.	(USP, 2016)
Grigolin, A.S.	O jogo estético na obra de Pepetela: a subversão da forma como um novo modo de expressão no mundo contemporâneo.	(USP, 2013)
Micas, L. H.	Leitores angolanos, variadas leituras: um olhar sobre a literatura de Angola no pós-independência.	(USP, 2017)
Mistro, C. R.	Imaginário e resistência nas literaturas infantis de Angola e Portugal: Pepetela e José Gomes Ferreira.)	(USP, 2003)
Murano, A. C.	As 'prendisajens' poéticas em Ondjaki: dimensões da metáfora 'xão'.	(PUC-SP, 2006)
Neves, C. C.	Ondjaki e os "Anos 80": ficção, infância e memória em AvóDezanove e o segredo do soviético.	(USP, 2015)
LIMA, F. K. C.	Leituras da memória de "Infância" e de "Os da minha rua".	(UFMG, 2017)
Lima, K. M..	África, axis mundi: uma leitura d'O quase fim do mundo de Pepetela.	(USP, 2012)
Lopes, E. F.	Contos e cantos de resistência: diálogos entre narrativas breves de Boaventura Cardoso e canções de Chico Buarque.	(USP, 2016)
Lopes, C. C.	Da terra das sombras à terra dos sonhos: o espaço sagrado na literatura para crianças e jovens.	(USP, 2009)
Olivio, L.S.	O narrador, o espaço e a digestão dos casos: uma leitura de Como se o mundo não tivesse leste, de Ruy Duarte de Carvalho.	(USP, 2013)
OLIVEIRA, J. K. A.	O pequeno contador em os da minha rua: as formas do silêncio em Ondjaki.	(UEP, 2015)
Rosa, J S.	Intersecções dialógicas entre a confissão da Leoa, de Mia Couto, e a série fotográfica Muthianas e Capulanas, de Albino Moisés: focalização e enquadramento do feminino.	(UFSM, 2017)
Sáes, S.	Chinua Achebe e Castro Soromenho:	(USP, 2016)

	compromisso político e consciência histórica em perspectivas literárias.	
SANTOS, J. R.	Reescrita do passado, imaginação da nação: Um estudo da obra A Gloriosa Família, de Pepetela.	(UFS, 2017)
Schmidt, A. V. D.	Entre leões, coelhos, tranças e guerras: dilemas contemporâneos na literatura infantil angolana de Ondjaki.	(UFB, 2013)
SILVA, R. S.	Boaventura Cardoso, um (re)inventor de palavras e tradições.	(UFRJ, 2008)
Veiga, L. M.	Retratos do colono, do colonizador, do cidadão: a representação literária da minoria branca em Nós, os do Makulusu e em outras narrativas angolanas.	(USP, 2010)
Veras, L.	Ondjaki e a memória cultural em bom dia camaradas, os da minha rua e avódezanove e o segredo do soviético.	(UFRS, 2011)

QUADRO C - TESES

NOME	TÍTULO DA TESE	UNIVERSIDADE/ ANO
Carvalho, M. A.	Romances agualusianos e a construção do jogo no/do texto.	(UFF, 2018)
Cruz, P. F. B.	Vulnerabilidade, resiliência e identidades: construções narrativas no cinema angolano um estudo comparado de Oxalá cresçam pitangas! e É dreda ser angolano.	(UFRJ, 2015)
Francisco, C.	Autoritarismo e violência pós-coloniais em xefina e quem me dera ser onda.	(UFSM, 2016)
Gomes, R. M. T.	A história dentro de histórias: a re-construção de uma identidade angolana e moçambicana em Pepetela e em Mia Couto.	(UFP, 2017)
Mantolvani, R.M.	Das invasões às fogueiras: os discursos excêntricos em Saramago e Pepetela.	(USP, 2010)
Micheletti, E.F.	Os (des)caminhos da nação: um estudo comparado do espaço em Terra sonâmbula e Mãe, materno mar.	(USP, 2016)
Muraro, A.C.	Luanda: entre camaradas e mujimbos.	(USP, 2012)
Nascimento, E. B.	Pelos caminhos encantados: uma leitura dos contos de Mia Couto.	(UFB, 2018)
Oliveira, M. E.	Vida nova em velhas estórias: o desanoitecer da linguagem em Luandino Vieira e Mia Couto.	(PUC-MG, 2004)
Peruzzo, L.D.	De armas e de palavras: um estudo comparado da temática da guerra em Terra Sonâmbula, de Mia Couto, e Ventos do Apocalipse, de Paulina Chiziane.	(USP, 2010)
Rocha, E.A.	Clareza - o canto e o louvor de um povo no percurso da construção identitária: o diálogo como regionalismo.	(USP, 2015)
Santana, P. M.	Marcas do grotesco no texto literário de Washington Cucurto, Ondjaki e Marcelino Freire: alegorias de uma modernidade periférica.	(UFP, 2015)

Santos, D.A.	Sagas familiares e narrativas de fundação engajadas de Érico Verissimo e Pepetela.	(USP, 2013)
Silva, C. V.	A melancolia de resistência como identidade: um estudo sobre as obras Mayombe e a Geração da utopia de Pepetela.	(UFES, 2018)
Silva, C.D.	Memórias de guerra: um estudo comparativo de terra sonâmbula, de Mía Couto, e a geração da utopia, de Pepetela.	(PUC-MG, 2018)
Veiga, L.M.	De armas na mão: personagens-guerrilheiros em romances de Antonio Callado, Pepetela e Luandino Vieira.	(USP, 2015)