



Ana Natacha Duarte Álvaro

Das caixas de Manuel Rui ao apagão de Ondjaki: as imagens possíveis

Dissertação de mestrado em Literatura de Língua Portuguesa: Investigação e Ensino,
orientada pelo Professor Doutor Osvaldo Silvestre,
apresentada ao Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Janeiro de 2017



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Faculdade de Letras

Das caixas de Manuel Rui ao apagão de Ondjaki:
as imagens possíveis

Ficha Técnica:

Tipo de trabalho	Dissertação de Mestrado
Título	Das caixas de Manuel Rui ao apagão de Ondjaki: as imagens possíveis
Autora	Ana Natacha Duarte Álvaro
Orientador	Oswaldo Silvestre
Identificação do Curso	2º Ciclo em Literatura de língua portuguesa: Investigação e Ensino
Área científica	Literatura de Língua Portuguesa
Data	2017

RESUMO: A leitura de duas obras da literatura angolana para crianças define o propósito da presente reflexão, tanto quanto o intuito de contribuir para uma área de estudo tão marginalizada e esquecida como a da literatura para a infância. Compõem o *corpus* desta dissertação duas obras: *a caixa*, da autoria de Manuel Rui, publicada em 1977, e *Uma escuridão bonita*, que tem como autores Ondjaki e António Jorge Gonçalves, publicada passados mais de trinta anos, em 2013. As obras, concebidas em momentos históricos tão particulares e distantes como o pós-independência de regime monopartidário, no caso do livro de Manuel Rui, e o contexto de globalização de escritor internacional, no caso de Ondjaki, manifestam as escolhas adotadas por cada autor nas suas páginas, assim como o compromisso diferenciado que assumem como escritores de literatura para a infância.

Apoiado na teoria de Peter Hunt, Perry Nodelman, Maria Nikolajeva e Carole Scott, o presente estudo pretende fazer uma análise conjunta de texto e imagem, apontando os pontos de encontro e desencontro entre as duas estórias. Levou-se a cabo uma análise detalhada dos livros enquanto suporte, atenta às sugestões deixadas pelos dois meios de comunicação presentes, e à forma como os espaços *em branco* incidem (ou não) sobre determinado *leitor implícito*.

Evidencia-se que se está perante duas obras, que apesar dos elementos análogos, enriquecem o quadro da literatura angolana para os mais pequenos a níveis diversos. *A caixa* acena a bandeira para a alfabetização e formação sociocultural das crianças, enquanto *Uma escuridão bonita* exhibe a bandeira universal e neutra para qualquer leitor(a).

Palavras-chave: Literatura para crianças, Literatura Angolana, Contadores d'estórias, Lugares, Imaginação.

ABSTRACT: The reading of two works of Angolan literature for children is the purpose of the present reflection, as well as the goal of contributing for a field of studies as marginalized and forgotten as it is children's literature. The *corpus* is composed by two works: *a caixa*, by Manuel Rui, published in 1977, and *Uma escuridão bonita*, by Ondjaki and António Jorge Gonçalves, published thirty years after the former, in 2013. These works, written in historical periods as particular and distant as the post-independence of a one-party regime, the context in which Manuel Rui's book was written, and the context of globalization which leads to the internationalization of Ondjaki's work, manifest the choices made by each author in their pages, as well as their differentiated commitment as children's literature writers.

Based on the theories of Peter Hunt, Perry Nodelman, Maria Nikolajeva and Carole Scott, this study aims for a joint analysis of text and image, pointing out similar and dissimilar elements between the stories. A thoroughly and detailed analysis of the books' materialities, of the suggestions emphasized by the two communication means present, and of the ways in which the gaps reflect (or not) the existence of an *implied reader*, was carried out.

It is important to highlight that we are in the presence of two works that, despite their similar elements, enrich widely the scene of the Angolan literature for children. *A caixa* waves the flag for the alphabetization and sociocultural teaching of children, while *Uma escuridão bonita* exhibits the universal, neutral flag for every reader.

Keywords: Children's literature, Angolan Literature, Storytellers, Places, Imagination.

Agradecimentos

Àqueles que permitiram e permitem continuamente que eu viva ao sabor dos meus devaneios e das minhas paixões,

Àqueles que me aturam, me acompanham e me amam diariamente,

Àqueles que me motivam e me enchem de energia,

Àqueles que me encaminharam para um lugar menos solitário,

Àquele que me fez ler *Quem me dera ser onda* e *Os transparentes*,

E àquele que me (des)orienta, o melhor *passador* possível.

Para quem ainda é preso por ler um livro...

“e a banda pergunta à ordem defunta
o quê feito dos pioneiros?
dos novos pioneiros?
desses sempre prontos a agarrar o mundo inteiro”
(Pioneiros, Diabo na Cruz)

Introdução.....	2
O Leitor	5
O problema da definição de “literatura infantil”	5
Os leitores do e no livro.....	13
Dificuldades na definição do perfil do leitor infantil em Angola.....	19
A Leitura.....	33
Biobibliografias	33
As caixas de Manuel Rui e o apagão de Ondjaki	44
Contadores de estórias	54
Lugares	64
Imaginários	77
Conclusão	85
Referências Bibliográficas.....	88

A diferença entre um bom leitor e um visionário, estaria aqui: o bom leitor é, no limite, aquele que leu muitas palavras inteligentes ou/e emocionalmente inteligentes, e o visionário é aquele que *viu coisas*.

(Tavares, 2013, p.387, itálico do autor)

Introdução

A literatura para a infância em Angola possui um duplo interesse. Em primeiro lugar, porque qualquer literatura para crianças é um poço de potencialidades artísticas e pedagógicas que merece atenção. Em segundo lugar, porque, apesar de quarenta anos de páginas viradas, não deixa de apresentar elementos denunciadores de um quadro peculiar de literatura emergente.

Com efeito, o que pretendo com a reflexão que se segue é perceber, a partir dos exemplos selecionados, se há, e quais são, os pontos de convergência e divergência entre duas histórias, de autor diferente, aparentemente direcionadas ao leitor mais novo, publicadas em momentos diferentes, mais concretamente, com trinta anos de distância.

A estrutura da dissertação foi pensada a partir da proposta teórica de Peter Hunt, que leva à divisão do trabalho em dois grandes capítulos: o leitor e a leitura. Tendo como base o papel elementar de quem lê na construção de sentido do que lê, evidenciando a vida dos textos, que, embora fixos, nunca se estabilizam, graças a essas figuras que asseguram a sua existência, bem como o papel essencial da criança na própria definição da criação artística de que se trata. Surge, assim, a necessidade de uma primeira exposição sobre quem é esse hipotético leitor.

Neste sentido, o trabalho inicia-se com um pequeno resumo da problemática que circunda o termo “literatura infantil”, quer a nível semântico, quer a nível da transdisciplinaridade. Sendo uma literatura que tende a nomear o destinatário, delineando dessa forma o elo inquebrável que a liga ao pretendido leitor, o perfil do recetor é indissociável do próprio conceito de infância tal como ele é vivido e representado em determinado contexto. Esta característica compreende a necessidade de cruzamento de disciplinas de várias áreas de saber diferentes, que convergem na criança como objeto de estudo.

Igualmente no objeto que é o livro para a infância se identifica a confluência de áreas distintas, mais especificamente áreas artísticas que compreendem meios de comunicação alternativos, unidos para oferecer uma experiência repleta de estímulos e imagens enriquecedoras a quem os folheia. Posto isto, é obrigatório considerar a questão do ilustrador, visto como coautor e primeiro leitor do texto e da ilustração como parte integrante da história.

A concluir o primeiro capítulo, procedo a uma tentativa de retrato do leitor infantil em Angola, baseada nalguns dados mais empíricos e noutros mais teóricos, bem como a um

pequeno resumo do trajeto da literatura angolana para a infância. A impossibilidade de acesso a um maior número de registos e fontes impediu uma apreciação mais completa e pormenorizada. Importa sublinhar também que esta impossibilidade se deve a uma evidência clara de um número reduzido de publicações que incidem neste tópico, remetendo a literatura para as crianças para um lugar pouco apreciado a nível da investigação académica, nos estudos literários africanos de língua portuguesa. Posto isto, a investigação deste subcapítulo apoia-se na consulta de alguns artigos e teses provenientes, maioritariamente, da área da Literatura Comparada.

No que diz respeito ao capítulo seguinte – a leitura –, a análise parte das propostas teóricas de Perry Nodelman e de Maria Nikolajeva e Carole Scott, visto que partilham soluções de interpretação conjunta e equilibrada de texto e imagem. Os focos privilegiados resultam dos pontos em comum representados nas duas obras literárias selecionadas, nomeadamente: o contador de estórias, o espaço e a imaginação. Os livros definidos foram *a caixa*, de Manuel Rui, publicado em 1977, e *Uma escuridão bonita*, de Ondjaki, publicado em 2013. Visto que “A maioria das pessoas têm uma relação sensual com os livros; como ele é ao tato, o seu peso na mão, o tamanho, a forma (e, para as crianças mais novas, seu gosto): tudo importa.” (Hunt, 2010, p. 120), a análise começa com uma descrição física dos objetos, para, em seguida, aprofundar o seu miolo.

A escolha das obras para análise deriva de uma procura conturbada, dada a dificuldade de acesso aos livros publicados exclusivamente em Angola, bem como o reduzido número de exemplares impressos. Embora se venha a assistir a um esforço gradual de distribuição e reconhecimento das literaturas africanas de língua portuguesa, visível no aumento de autores publicados no estrangeiro, e também no prestígio sublinhado por prémios, ou, até mesmo, no crescimento a nível dos estudos de graduação e pós-graduação, a literatura para a infância mantém um lugar muito residual. Sendo assim, a seleção originou-se a partir do espólio possível e do cruzamento de referências aos livros nalguns artigos sobre o tema.

Em resumo, este estudo encontra propósito na carência, em contexto dos estudos literários, de um lugar de maior atenção, e consequente prestígio, para a literatura para as crianças. A escolha da literatura angolana deriva de um gosto e de uma procura pessoal, motivada pela inquieta questão de qual o papel da literatura para os mais novos, num país com uma taxa de mortalidade infantil tão elevada e uma taxa de alfabetização, que, embora apresente um crescimento contínuo, ainda não alcança os valores expectáveis. O contacto com os livros despoletou interrogações de outra ordem, nomeadamente o engajamento político-social na bandeira da alfabetização e da cidadania, as temáticas, o material dos livros, as

relações autorais entre escritor e ilustrador, e, naturalmente, se se dirigem (ou não) a determinado tipo de leitor.

Para além de mapear os elementos-chave a partir das convergências das narrativas, não deixando, no entanto, de apontar, igualmente, os desalinhamentos entre elas, vale a pena lembrar que a parcialidade do olhar deriva do que me pareceu apelar mais ao leitor; é evidente que, sendo eu a leitora, a escolha estará contaminada pelo que soa mais apelativo aos meus olhos.

O Leitor

O problema da definição de “literatura infantil”

Os primeiros encontros com a literatura podem refletir a relação que desenvolvemos com ela ao longo da vida enquanto leitores. Independentemente do formato – oral ou escrito, narrado ou lido, ouvido ou visto –, o contacto com esta arte é um gerador de memórias que dá azo a espontâneos contadores de estórias que partilham as recordações das primeiras leituras, assim como o laço que mantêm com esse prazer. Embora não seja possível determinar em que momento da vida se dá o primeiro contacto com a literatura, o ritual de contar estórias às crianças, com as particularidades de cada comunidade, é comum a grande parte das sociedades.

A literatura para crianças surge da percepção da necessidade desse instrumento para a sua formação e do poder que as narrativas podem exercer sobre os *novatos* ouvintes e futuros leitores. O deslumbramento inerente às palavras e às imagens que compõem as suas páginas aliado à componente moral ou pedagógica (presente aquando do seu aparecimento e desenvolvimento em maior escala), fazem da literatura para crianças um meio enriquecedor para a sua educação e formação.

A literatura para a infância é uma categoria que se desenvolve a partir do perfil do público a que se quer dirigir, e não do encontro de um rol de características que compõem determinado grupo, tais como: temáticas, elementos estéticos, nacionalidade, etc. Dada esta peculiaridade, tornou-se um lugar comum a designação *literatura infantil* para agrupar os textos, supostamente rotulados para crianças. Porém, como qualquer exercício concetual, esta classificação gera vários problemas.

Um dos impasses deriva da dependência incontornável entre o conceito de infância ou de criança e a literatura para a infância. Os textos dirigidos à criança surgem a par do aumento da tomada de consciência, ou, pelo menos, da abertura para essa realidade, da existência de um período particular entre os primeiros anos de vida e a considerada idade adulta. Embora seja exequível traçar (com a devida relatividade) as grandes transformações que a infância sofreu e o espaço que foi conquistando até aos nossos dias, o ponto de partida é a certeza de que é um conceito circunstancial que compreende variações históricas, políticas, culturais e sociais. No caso do Ocidente, a partir de estudos como o do historiador Philippe Ariès, é possível identificar elementos que levam a crer que a perspetiva em relação à criança e aos

seus cuidados sofre alterações significativas, a partir do século XVII, e reformas estruturais no século XIX:

Nos moralistas e educadores do século XVII vemos formar-se esse outro sentimento da infância (...) que inspirou toda a educação até ao século XX, tanto na cidade como no campo, na burguesia e no povo. O apego à infância e à sua especificidade já não se exprime pelo divertimento com as «tontices», mas pelo interesse psicológico e pela preocupação moral. (Ariès, 1988, pp. 189, 190)

No entanto, não é seguro definir momentos e elementos específicos universais, visto que cada contexto absorve e põe em prática a evolução do conhecimento de forma particular, traduzindo-se não numa visão comum do que é a criança e a infância, mas em realidades, ou melhor, representações heterogêneas, que divergem quer a nível de tempo e espaço, quer a nível de perspectiva.

No que diz respeito às perspectivas, são várias as áreas quer nas ciências naturais, quer nas ciências sociais e humanas que têm como objeto de estudo a criança, o que revela *a priori* que o conceito de criança e de infância se completa numa interação de disciplinas e saberes que impossibilitam limites e definições estanques.

Na Sociologia, a partir de uma retrospectiva teórica de Alan Prout, percebe-se que só entre as décadas de 70 e de 90 do século XX, se verifica uma nova Sociologia da infância como área autónoma da Sociologia da Família, que parte da tomada de consciência de que os contextos sociais são demasiado dissemelhantes: “A proporção de crianças vivendo em situações familiares “não padrão” já era tão elevada que estas não podiam mais ser vistas como desvios da norma.” (Prout, 2002). A Sociologia da Infância desenvolve-se então como campo de estudo, ocupando espaço no seio da herança proveniente da Sociologia Moderna e das dicotomias oposicionistas que a compõem, englobando diferentes perspectivas, desde a Sociologia Interacionista à Sociologia Estrutural e ao Construtivismo Social. Apesar da evolução do campo, o autor deixa a ressalva de que para que a Sociologia da Infância possa avançar como área mais produtiva:

it requires some re-conceptualization of childhood's ontology. Childhood should be seen as neither 'natural' nor 'cultural' but a multiplicity of 'nature-cultures', that is a variety of complex hybrids constituted from heterogeneous materials and emergent through time. It is cultural, biological, social, individual, historical, technological, spatial, material, discursive...and more. (Prout, 2005)

Na área da Psicologia propõem-se diversas teorias sobre as fases de desenvolvimento que, a partir das competências motoras, cognitivas, sociais, linguísticas e emocionais, privilegiam diferentes estímulos como fulcrais para o crescimento da criança, consoante a *Escola* por que se regem. Um dos exemplos é a *Teoria Cognitiva* de Jean Piaget, mais usada pelas teorias pedagógicas, e que tem por base uma perspectiva construtivista e interacionista, no sentido em que o desenvolvimento da criança deriva da interação de um conjunto de fatores internos, como a genética, com fatores externos, como o meio, assim como a interação experiência-racionalização. Nas suas palavras: “A infância é uma fase biologicamente útil cujo significado é o de uma adaptação progressiva a um ambiente físico e moral.” (*apud* Tucker, 1992, p.129)

Na filosofia, Jean-Jacques Rousseau deixa no seu *Emílio* uma proposta marcante para a história da educação, um guia de formação que pretende conciliar no seu pupilo o *homem natural* com o cidadão. Atravessando diferentes etapas, desde o nascimento até ao matrimónio, o autor prepara o seu discípulo para uma comunhão entre a natureza intrínseca do ser humano e a vida em sociedade. Numa abordagem ampla da educação como: “Tudo o que não temos quando nascemos e de que precisamos quando somos adultos” (Rousseau, 1990, p. 16), o autor nomeia três mestres base, em que fundamenta a sua argumentação:

Essa educação vem-nos da natureza, ou dos homens ou das coisas. O desenvolvimento interior das nossas faculdades e dos nossos órgãos é a educação da natureza; a utilização que nos ensinam a fazer desse desenvolvimento é a educação dos homens; e a aquisição da nossa própria experiência sobre os objectos que nos afectam é a educação das coisas. (Rousseau, 1990, p. 16)

Noutros âmbitos percorrem-se caminhos sobre os mais diversos aspetos que concernem à infância, desde o vestuário e a alimentação aos jogos e à educação. As fontes analisadas são, também, as mais distintas, sendo frequente o recurso às artes, como é o caso dos estudos de Philippe Ariès, a partir de testemunhos iconográficos e literários, como o diário do médico de Luís XIII, Heroard. Também Jean-Jacques Rousseau faz uso das fábulas, no *Emílio*, para fundamentar a sua reflexão sobre a qualidade da moralidade implícita nesse tipo de texto:

Convenhamos, senhor De La Fontaine! Quanto a mim, prometo ler-vos com gosto (...); mas, para o meu pupilo, permiti que eu não o autorize a estudar nem uma, até que me tenhais provado que é conveniente que ele aprenda coisas de que não compreenderá nem a quarta parte, e que, com as que

poderá compreender, nunca se sentirá tentado a seguir o exemplo do aldrão, em vez de se corrigir com o do enganado. (Rousseau, 1990, p. 113)

A própria história da literatura para crianças apresenta-se como referência para o estudo da evolução do conceito de infância, visto que o seu aparecimento e desenvolvimento andam a par das transformações que essa realidade sofre, o que leva a concluir que, 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.

Outro problema manifesto é o da escolha do sintagma *literatura infantil*, o qual apresenta uma dificuldade curiosa. Com efeito, se isolarmos o contexto semântico, um dos significados do adjetivo *infantil* remete para o que é de criança, subentendendo-se a exclusividade desta literatura para um leitor delimitado por um intervalo de idades, o que, só por si, é inviável. Embora 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, muito menos divisórias pré-concebidas. Mesmo que haja uma vontade autoral de delimitar o tipo de leitor que o texto requer, são várias as situações que derrubam essa possibilidade. Com efeito, desde logo, a simples ideia de vida própria do livro, que não permite demarcar e controlar quem, onde, quando o lerá, muito menos traçar barreiras, como acontece no mercado livreiro que define a que intervalos de idades correspondem determinados livros.

De notar, ainda, a questão da *crossover fiction*, fenómeno recorrente na história da literatura, de que são exemplo obras que não ocupam um lugar fixo no sistema literário, porque “Crossover fiction blurs the borderline between two traditionally separate readerships: children and adults.” (Beckett, 2009, p. 3). A base ambivalente que compõe esses textos permite que oscilem entre o que é considerada a literatura para crianças e a literatura para adultos, consoante o contexto e o tipo de leitura, ou que habitem um lugar de fronteira: “textos que sincronicamente (mas de modo dinâmico, não estático) mantêm um estatuto ambivalente no polissistema literário.” (Shavit, 2003). Embora a designação seja relativamente nova, esta mobilidade verifica-se em diversas obras, ao longo dos séculos: “The first volume of Jean de La Fontaine’ Fables, published in 1669, was dedicated to the seven-year-old son of Louis XIV, but the bestseller was popular with both adults and children.” (Beckett, 2009, p. 2). Ou exemplos como: *Alice no país das maravilhas* de Lewis Carroll, *Pinóquio* de Carlo Collodi, *Peter Pan* de J.M. Barrie, *Príncipezinho* de Antoine de Saint-

Exupéry, *Onde vivem os monstros* de Maurice Sendak, e, mais recentemente, *Harry Potter* de J.K. Rowling.

Acresce, de igual modo, a questão dos limites entre o real e o imaginário, isto é, tendo em conta a discrepância entre o que são esses limites para uma criança e para um adulto, o mesmo texto compreende imaginários diversos consoante a leitura, o que reforça a impossibilidade de rotular o destinatário.

Por último, e como síntese de todas as variáveis, a questão da idade e de crescimento, do que são as práticas de cada fase de desenvolvimento, e do que é, supostamente, adequado ou não a cada momento, são pressuposições demasiado artificiais para compreenderem um método classificatório de público-alvo, porque nem sempre há uma correspondência direta entre o que é a idade biológica e a forma como se sente e interioriza o tempo e a experiência.

Outro dos sentidos do adjetivo *infantil* remete para a ideia de imaturo ou, até mesmo, de primário, o que deixa escapar nas entrelinhas a interpretação da classificação *literatura infantil* como uma *literatura menor*. A ideia de que é uma literatura acessível, quer para quem a produz, quer para quem a consome, é comum. Alguns fatores contribuíram, ao longo do tempo, para essa falácia, sendo o primeiro deles o engano de se supor que por se dirigir à criança não é complexo. Ora, a literatura para crianças tem como mediador o adulto, o que impossibilita prever o potencial público, visto que várias gerações, desde a criança à avó, poderão ter acesso à leitura. No entanto, tendo em conta o papel do adulto como primeiro leitor, e como entidade que seleciona a(s) leitura(s) que a criança faz, o cuidado de linguagens é naturalmente acrescido, traduzindo-se num grau de ambivalência maior, visto que o efeito de sedução não se pode direcionar a um tipo de leitor, mas a vários. Para além de que a possibilidade de quantificar e/ou qualificar a complexidade de um objeto não é um exercício viavelmente concretizável em nenhuma literatura, pois cada leitor é composto por uma *bagagem* única, quer seja um adulto, quer seja uma criança.

Depois, a existência de diferentes linguagens, que são, no mínimo, duas – o texto e a imagem –, o que requer uma leitura de dois tipos de comunicação, englobando estímulos artísticos que podem ou não convergir, o que potencia um maior leque de interpretações e intensifica a complexidade. A hipótese da imagem funcionar na literatura para crianças, como forma de corroboração da palavra, não é extensível a todas as obras. Aliás, mesmo quando é esse o objetivo, o resultado pode não cumprir a função, porque a leitura de dois objetos – texto e imagem – dificilmente acaba num mesmo, pois, tanto podem completar-se como contradizer-se; quaisquer que sejam as possibilidades, requerem sempre uma atenção e leitura

mescladas. Dada a complexidade deste tópico, será desenvolvido com maior pormenor mais adiante.

Por último, saliento a forte componente intertextual, que se pode traduzir na (re)descoberta de estórias de herança oral, folclórica, de mitos e lendas, de textos clássicos, etc.; ou no (re)encontro com personagens que habitam páginas alheias e sobrevivem a várias gerações; ou no estímulo a futuras leituras, quer dos textos originais quer de outras adaptações; ou, simplesmente, na possibilidade de discutir visões variadas, a partir dos mesmos enredos, com leitores de contextos diversificados (quer a nível de gerações, quer a nível de espaços e de culturas).

Outro fundamento que contesta a questão da não complexidade, é o objeto – o livro. Desde as primeiras publicações, manifestamente direcionadas à criança, percebe-se o cuidado acrescido das mesmas, não só a nível das ilustrações (até porque a ilustração acompanha desde sempre a arte da escrita, não é um elemento único da literatura para os mais pequenos), mas também do material, a perceção da importância de tornar o objeto apelativo ao uso, ao toque, à necessidade de exploração. Já no século XIX se encontram testemunhos da correspondência entre escritores, ilustradores e editores, que dão conta do acompanhamento pelos autores de todo o processo de criação até à impressão final e posterior acesso ao público. Como é o caso de Charles Dickens, que deixa uma vasta correspondência com vários ilustradores com quem trabalhou, nomeadamente Hablot Knight Browne (pseudónimo *Phiz*), ou Lewis Carroll, que, em mais de duzentas cartas, deixa indicações pormenorizadas, alterações detalhadas, e, até mesmo, esboços elucidativos do que eram as suas expectativas em relação aos seus colaboradores e aos seus livros:

His high standards and the superb quality of his illustrators' work together help explain why his books have become classics. (...) Perfectionist that he was, he sought out the best illustrators, the best engravers, printers, and publisher. The same is true of the quality of the paper and binding for his books. His illustrators, thought of varying renown, were all thoroughly accomplished professionals; he would not have been content with less. (Cohen & Wakeling, 2003, p. xxviii)

Há, inclusive, cartas endereçadas, ao ilustrador de *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) e *Through the Looking-Glass and what Alice found there* (1871), John Tenniel, que é, também, curiosamente, um dos ilustradores de *The Haunted Man* (1848), de Charles Dickens. Nos dias de hoje, os artesãos, por detrás de cada publicação, tendem a aumentar. A figura do *designer*

gráfico junta-se à do escritor, ilustrador, editor, tipógrafo, etc., num trabalho concretizado por diferentes camadas e olhares, que culmina nas mãos de um pequeno ou grande leitor.

Para além do argumento da não complexidade, o facto de ser um género literário que veicula o seu crescimento, numa relação de poder desigual, ajuda a consolidar essa percepção de que se trata de uma literatura inferior. Quando se fala em poder desigual, é no sentido de que este é exercido pelo adulto sobre a criança, a partir do momento em que é o adulto que define a necessidade e a produção de uma literatura para esta, em que permite ou não o seu acesso, e em que estabelece os moldes do ritual de leitura e apreciação. Visto que há *a priori* um controlo e uma mediação, por parte do adulto, de todas as variantes que criam e fortalecem a relação da criança com o livro, persiste, ainda, a associação entre a literatura para crianças e a função pedagógica e/ou moralista destes textos, apesar de se identificarem ao longo da história da literatura períodos em que o foco é, efetivamente, incutir no leitor algum tipo de moral e/ou aprendizagem:

Pour les enfants, les fables et les traités didactiques ou moraux ont constitué les seuls textes écrits pendant les premiers siècles d'existence de la littérature manuscrite et imprimée, tant dans l'hémisphère oriental que dans l'hémisphère occidental. (Pellowski, 1980, p. 24)

Ainda assim, não é correto assumir que o discurso moral é uma das características predominantes, ou mesmo imprescindíveis, da literatura para crianças, muito menos, que essa é uma das razões pelas quais a literatura para crianças deva ser identificada como elementar. Aliás, a discussão sobre se a literatura tem ou não uma função, se transmite ou não algum conhecimento, se nos torna ou não *melhores* seres humanos, é constantemente estimulada dentro e fora da instituição literária. Não se apresenta, contudo, como uma pergunta com resposta, constituindo, simplesmente, uma incessante interrogação com hipotéticas soluções, em permanente (des)atualização. É evidente que as escolhas que o adulto (autor, ilustrador, editor, pai ou mãe, etc.) faz, em prol da criança, derivam da percepção ou da representação que este constrói dela e pode não corresponder ao que são, efetivamente, as suas expectativas, necessidades e universos. Mas, mesmo nesse posicionamento desigual de um e de outro, o que o leitor absorve dos estímulos que lhe são incutidos, de forma premeditada ou não, é imprevisível, nomeadamente quando se fala de literatura.

Um poder de outra ordem, presente na literatura destinada às crianças, prende-se com uma característica que surge como argumento depreciativo e que se assume como vantagem – falo da questão, abordada atrás, da delimitação de destinatário. O rótulo imposto pela

instituição literária que pretende restringir o leitor-alvo, que pressupõe determinadas temáticas, que motiva certo tipo de linguagem, que espera personagens estereotipadas, entre outras características, tidas como inerentes ao que é a literatura para as crianças, não corresponde necessariamente ao objeto. Porque, se assim fosse, o cânone não se teria imposto naturalmente, não se reconheceriam tantos exemplos de *crossover fiction*, a memória das leituras na infância não persistiria nem se transformaria em (re)leituras ao longo da vida, e, como aponta Peter Hunt, não seria uma área mais bem estudada na pós-graduação do que em outro momento do percurso acadêmico. 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:

it is part of the charm of many of the most interesting picture books that they so strangely combine the childlike and the sophisticated – that the viewer they imply is both very learned and very ingenuous.
(Nodelman, 1988, p. 21)

Os leitores do e no livro

A figura do leitor é a última peça do puzzle que é o livro. Desde a primeira palavra escrita até à última ilustração traçada, a imagem do recetor paira na atmosfera das páginas. Por muito livre que pareça o ato de quem cria, a presença daquele que terá contacto com a obra pesa ao longo do processo artístico. Da mesma forma que quem lê, vê e ouve a expressão artística sente a impressão do autor.

No caso particular da obra literária, Virginia Woolf enriquece a dinâmica vivida entre o autor e o leitor, já no momento de entrega total à leitura, explicitando que:

we know we cannot sympathize wholly or immerse ourselves wholly; there is always a demon in us who whispers, “I hate, I love”, and we cannot silence him. Indeed, it is precisely because we hate and we love that our relation with the poets and novelists is so intimate that we find the presence of another person intolerable. (Woolf, 2014)

Este cenário de isolamento para entrega e partilha exclusiva com o que está do lado de lá da página, ou na página, arquitecta todo um ambiente propício para a prática ficcional do próprio leitor, sendo a imaginação “um multiplicador e ampliador das coisas: é uma produtora de metros quadrados íntimos, de **metros quadrados privados.**” (Tavares, 2013, p.403, negrito do autor). É evidente que a presença de um outro é uma realidade quando se pensa na prática de leitura com as crianças, e não uma existência *intolerável*; porém os *metros quadrados privados* assumem-se efetivamente como um lugar individual, sem possibilidade de entrada de mais um.

Nesta relação bilateral não é só na entrega que o leitor dá algo ao que lê, e/ou a quem lê: “cada leitor, na realidade, escreve o livro que lê. (...) um livro «para» adultos, lido por uma criança, se torna um livro «para» crianças. (...) a leitura, é que faz o que cada livro é, e «para» quem ele é.” (Pina, 2000, p. 129). A relação tensa propiciada pela literatura resulta destes vazios deixados nas páginas para que o leitor os encontre e preencha ele mesmo com bocadinhos de si. Esta interação é de extrema relevância na literatura para crianças, visto que o fruto que é um livro para os mais pequenos é, na verdade, um objeto que tem de apelar a todos os leitores, aos que propositadamente se destinam, aos mediadores que o *escolhem* e a quem o quiser ler. E nessa complexa perceção de quem é o leitor os espaços por completar tendem a ser em maior número.

Na problemática de identificação de leitores, de entre as numerosas teorias sobre os diferentes tipos e as suas respetivas particularidades, o conceito de *leitor implícito*, de Wolfgang Iser, aparece como resposta plausível, visto que se centra no texto, oferecendo uma perspetiva teórica que permite, mais do que nomear o leitor, identificar estratégias com resultados no ato de leitura:

The implied reader as a concept has his root firmly planted in the structure of the text; he is a construct and in no way to be identified with any real reader. (...) Thus the concept of the implied reader designates a network of response-inviting structures, which impel the reader to grasp the text. No matter who or what he may be, the real reader is always offered a particular role to play (Iser, 1978, p. 34)

Nesse jogo que é a leitura, que tem como obstáculos o preenchimento dos *buracos* deixados, intencionalmente, por quem escreve, e como ponto de chegada o sentido do todo, reforça-se a beleza da estória que sobrevive às demais leituras: “Each actualization therefore represents a selective realization of the implied reader, whose own structure provides a frame of reference within which individual responses to a text can be communicated to others.” (Iser, 1978, p. 37). Ou seja, o *leitor implícito* traduz-se num conceito que contribui para a consciência de que há uma abertura íntima no texto literário, que nunca se preenche na totalidade, independentemente do leitor que *está do outro lado*.

Para além disso, acresce a esta multiplicidade de prismas a questão da ilustração, outro meio de comunicação que partilha a página com o texto, com vista a um resultado final uno: “the words and the pictures in picture books both define and amplify each other, neither is as open-ended as either would be on its own.” (Nodelman, 1988, p. VIII). Quer dizer, é como se as camadas se potenciasssem na literatura ilustrada para os mais novos, porque à pluralidade de leitores e leituras soma-se a pluralidade de vias de transmissão de sentidos.

E esta é mais uma dinâmica de relações e tensões presentes no livro. Identificam-se vários tipos de convívio e não convívio nos livros infantis. Tendo por base a teoria de Nikolajeva e Scott:

The two extremes in the word-picture dynamic are a text without pictures and a wordless picturebook. Even these two clear-cut categories can each be further divided into narrative and nonnarrative. On the verbal side of the spectrum we will then have either a story (narrative) or a nonnarrative text (a poem, a dictionary, a nonfiction text), and on the visual side a picture narrative or an exhibit book (picture dictionary).” (Nikolajeva & Scott, 2006 , p. 8)

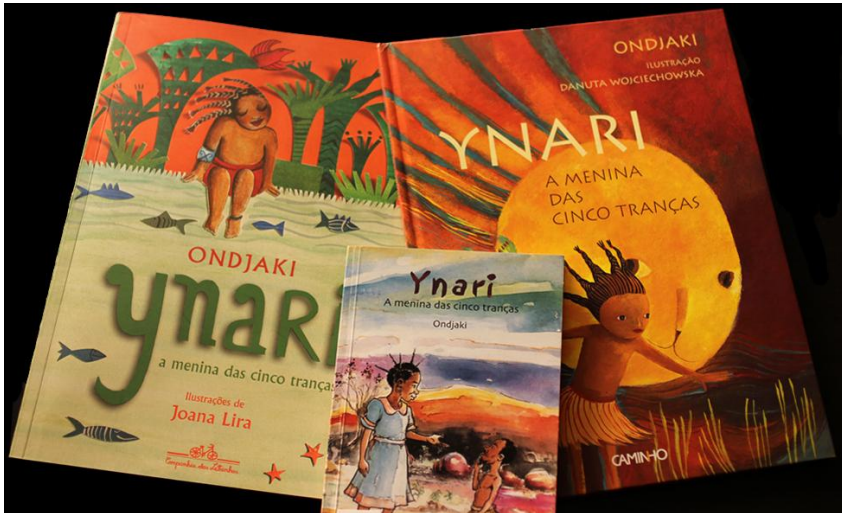
De modo que dentro dos dois extremos é possível identificar diferentes possibilidades de relações plasmadas entre texto e imagem. Pensando, por exemplo, na obra para a infância de Manuel Rui, todos os seus livros são livros ilustrados, em que o texto vive independentemente das imagens que o acompanham, servindo estas para embelezar e demonstrar o que a narração ou o poema revelam. Este tipo de texto está sempre aberto a novas ilustrações que podem, efetivamente, influenciar o todo de outra forma, adotando um papel mais interventivo em relação ao conteúdo fixado nas palavras, contrário à subordinação a que a imagem está sujeita *a priori*.

Na obra para a infância de Ondjaki, encontra-se um exemplo flagrante desta viabilidade com o texto *Ynari, a menina das cinco tranças*. No contexto editorial internacional em que o autor se move, o mesmo texto encontra diferentes edições em vários países, que adotam escolhas gráficas e conceitos de edição tão divergentes que se estendem a preferências contrárias de ilustradores. Numa primeira edição, em Angola, em 2002, pela editora Chá de Caxinde, as ilustrações ficam a cargo de Abraão Eba. As imagens com as texturas e tons de carvão e/ou grafite ocupam a zona central da página, com a forma de pequenos quadros exemplificativos, separados das páginas de texto. As suas aparições são esporádicas, deixando que o texto habite grande parte do livro. A capa e contracapa, todavia, funcionam como uma única imagem, em técnica mista que se assemelha à interpenetração da aguarela com, possivelmente, a caneta de feltro. De capa mole com papel reciclado, de tamanho pequeno, com orientação vertical, lembra uma edição de bolso.

A edição portuguesa, publicada, em 2004, pela Caminho, indica como ilustradora, Danuta Wojciechowska (colaboradora recorrente do autor). O livro, quase três vezes maior que o anteriormente referido, apresenta capa dura, a gramagem do papel é superior, e a ilustração estende-se a toda a publicação, inclusive à guarda. As representações visuais não têm qualquer ponto de contacto com as da primeira edição, a leitura passa pela percepção de um universo mágico com poucos elementos do real, sendo flagrante a diferença na representação de *Ynari*. Ao invés da protagonista que se conhece pela mão de Abraão Eba, representada como uma menina *real*, com um vestido e umas sandálias, aqui, surge como elemento exótico, vestindo somente uma saia de palha.

Por último, a edição da Companhia das Letras, no Brasil, em 2010. A ilustração de Joana Lira resulta de um trabalho manual de recorte e colagem, com fotografias de Eduardo Delfim. O tamanho é idêntico ao da edição portuguesa, assim como a qualidade do papel. A capa, porém, é mole e não dura. Mais uma vez, *Ynari* apresenta-se como uma nova personagem, com adereços acrescentados de que são exemplo as pulseiras no pé e no pulso,

mantendo o registo exótico da saia como exclusiva peça de vestuário. O universo imagético remete espontaneamente para um trabalho de exposição derivado da técnica adotada, que comprova a separação entre a leitura do texto e a visualização de pedaços de papel e/ou cartão acrescentados às páginas.



Ynari, a menina das cinco tranças: as três edições

A demora neste exemplo serve para evidenciar a problemática das questões da relação leituras-leitores, relevâncias autorais e palavra-imagem. Antes de mais, restringido o objeto aos livros em que a autoria é partilhada, importa ter em mente que:

the interpretation of relationship between image and text also becomes increasingly complex as the number of people involved in its creation increases and their collaboration diminishes. Multiple

ownership and multiple intentionally lead to ambiguity and uncertainty in the validity of the interpretation. (Nikolajeva & Scott, 2006 , p. 29)

Ynari é um exemplo claro do que acontece quando um mesmo texto é ilustrado por diferentes mãos. As escolhas que cada autor faz desmembram o mesmo texto, em três perspectivas diferentes da estória, o simples detalhe de representação da protagonista, entre outros, propicia pontos de vista múltiplos. Resultando na mesma estória, ou em três estórias?

Esta interrogação encaminha o problema para o primeiro leitor do texto, que é o ilustrador. E o processo adensa-se, porque se a colaboração é, efetivamente, partilhada, o escritor deixa as *brechas* para o ilustrador preencher com a ilustração. Porém, há vazios que têm de permanecer no todo, para que o leitor final os complete e para que o resultado se concretize como um trabalho de autoria dupla. Contudo, se o trabalho é *vendido* parcialmente, como no exemplo exposto, como é que o primeiro leitor, vulgo ilustrador, define a sua margem? Na verdade, o que resulta dessa leitura e posterior ilustração é uma interpretação individual, que gera um trabalho em cima de outro.

Chegar a um equilíbrio apelativo para o leitor não é simples, posto que pressupõe que “as duas linguagens presentes interagem em contraponto, exigindo ao leitor um exercício curioso de constante comprovação de todas as informações induzidas pelos dois códigos” (Ramos, 2012, p. 80). Mas esta complexidade é uma das muitas razões que tornam a literatura para crianças tão interessante e sedutora, até porque num número indefinido de livros o contraponto está precisamente nas estratégias que não definem o tipo de leitor a que se endereçam.

No que diz respeito à questão autoral, o exemplo das diferentes representações da personagem principal – *Ynari* – deixa nas entrelinhas um problema, que será abordado posteriormente, ainda que mereça desde já apontamento, e que tem a ver com a origem dos autores. Partindo do contexto de Angola e tendo em conta que a literatura para a infância ainda apresenta traços fortes que a enquadram no rótulo de *literatura emergente*, quer a nível institucional, quer a nível de mercado, nomeadamente custos, editoras e até carência de ilustradores, sucede que “a majority of the images of Africa depicted in children’s books, especially picture books that are crucial to children’s early literacy development, are produced by Westerners or African professionals residing in developed countries.” (Yenika-Agbaw, 2008, p. 103). Esta situação garante indiretamente que o desenvolvimento dos domínios que carecem de melhorias se mantenha estagnado ou, pelo menos, com um progresso lento. Enquanto não se debruçarem sobre alternativas e incentivos nos seus espaços e nas suas

instituições, provenientes da pressão da necessidade, as coisas não se alteram. Para além de que o que pode resultar das escolhas de autores estrangeiros, sem conhecimento do ambiente local que se prevê retratar, para complementar e representar as narrativas nacionais, é precisamente o risco do elemento exótico ou, simplesmente, incongruências entre texto e imagem, identificáveis por leitores de *dentro*.

O que este exemplo nos diz também é que o ilustrador não tem, ainda, o lugar autoral que merece. A imagem é usada quase como um anexo ao texto ou um pormenor de conceito gráfico da publicação. Na posição periférica que a literatura para crianças ocupa, a diferentes níveis, o valor da figura do ilustrador ainda se torna mais diminuto. Se se pensar na escala editorial, embora a literatura para a infância tenha grande força no que é o seu peso de mercado, constituindo um dos géneros mais vendidos, basta olhar para as capas das edições para comprovar que, em muitos casos, o ilustrador nem merece menção nestas.

A postura do pequeno leitor em relação ao ilustrador é, no entanto, distinta: há um reconhecimento intuitivo no ato de leitura de que se trata de uma estória complexa e completa:

Each new rereading of either words or pictures creates better prerequisites for an adequate interpretation of the whole. Presumably, children know this by intuition when they demand that the same book be read aloud to them over and over again. Actually, they do not read the same book; they go more and more deeply into its meaning. (Nikolajeva & Scott, 2006 , p. 2)

Em suma, apesar da aparente inércia na canonização da literatura para a infância, do lugar periférico que habita, a despeito do evidente consumo, e do escasso prestígio e reconhecimento dos diferentes autores por detrás de cada livro, as leituras repetidas de uma mesma estória, desde a infância em diante, surgem como padrão na vida de um leitor. Como Perry Nodelman faz questão de reconhecer:

For, whatever the reasons for their invention, and whatever rationalizations we can imagine for them, picture books need no justification but the fact that they are a successful and interesting way of telling stories – that they can and do give pleasure to viewers and readers, both children and adults. (Nodelman, 1988, p. 3)

Dificuldades na definição do perfil do leitor infantil em Angola

Passados quarenta anos da independência, do retrato da instituição literária angolana transparecem diversas fragilidades: persistem dificuldades de edição e comercialização dos livros; grande parte da crítica literária é produzida fora do país; apesar do investimento em infraestruturas direcionadas para o ensino e para o conhecimento, as prateleiras das bibliotecas carecem de recheio; as escolas necessitam, ainda, de docentes formados que cubram todos os níveis de ensino em todo o território; o aumento da literacia é significativo identificando-se, no entanto, discrepâncias de acesso entre zona rural e urbana, entre crianças do sexo masculino e feminino, e entre faixas etárias; e persiste, nalgumas zonas rurais, a luta entre a escola oficial e a escola tradicional¹.

O panorama é facilmente justificado pelo curto período que vai da independência aos dias de hoje, tendo a agravante, pelo meio, de uma longa guerra civil que não permitiu a estabilidade necessária para o desenvolvimento de condições de vida dignas para a população. A fuga para os centros urbanos, potenciada pelas guerras, teve consequências no que diz respeito ao desequilíbrio da densidade populacional, consequências essas que ainda não foram superadas, e que influenciam todas as variáveis que compõem a vida em Angola, quer a nível social, quer a nível político e económico.

O elevado índice de pobreza, a falta de acesso a condições mínimas de higiene e saúde, a incontrolada economia paralela como meio de sobrevivência para grande parte da população e a ausência de políticas sociais eficazes, entre outros fatores, deixam pouco espaço para o investimento e desenvolvimento de práticas de leitura suficientemente fortes que se traduzam na solidificação da instituição literária.

Apesar dos turbulentos caminhos, a literatura angolana tem feito o seu percurso, apresentando um *corpus* variado e interessante, assim como curiosas e pertinentes questões. Como é inevitável, a da formação da literatura angolana, a recorrente discussão de correspondência ou não entre o surgimento de uma literatura e o *nascimento* da nação. Pressupõe-se a independência do território, assim como o desenvolvimento de toda a máquina institucional, ou nasce e vive antes e para além da *bandeira* oficial? Que autores e que marcas integram o perfil adequado do escritor angolano? Existe uma ligação direta entre

¹ “a educação escolar pouco tem aproveitado das estratégias tradicionais, circunscrevendo as práticas educativas ao currículo e ao ensino formal, daí que seja encarada como algo estranho à cultura da comunidade onde a escola está implantada.” (Silva, 2011, p. 40)

nacionalidade, local de residência e escrita? Até que ponto estas classificações e arrumações acrescentam algo ao valor das obras?

A condensar a problemática, a clássica indefinição do texto inaugural, fomentada pela história da literatura, que apresenta como possibilidades textos que remontam ao século XVII, segundo testemunho de António de Oliveira de Cadornega, na sua obra *História geral das guerras angolanas* (1680), em contraste com a origem datada de 1849, com a publicação de *Esportaneidades da minha alma*, de José da Silva Maia Ferreira. Concisamente, nas palavras de Margarida Calafate Ribeiro:

Trata-se portanto de conceber a literatura angolana como uma literatura com quatrocentos anos (...) [ou] 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 (Ribeiro, 2008, p. 180)

Nesta questão parece-me curioso ter em conta uma provocação anedótica de José Luandino Vieira, que responde bem a esta *maka* insolúvel de alicerce literário:

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-no 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; itálico meu)

A língua ocupa o seu lugar basilar e polémico como discussão habitual que se vai metamorfoseando dentro do que são as duas constantes: a consequência das políticas de assimilação – 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, quer a nível do ensino

oficial – na possibilidade de lecionar (n)as línguas nacionais – quer a nível da literatura, na edição de obras em diferentes línguas.

Um problema substancial é o mercado editorial. A fundação da União de Escritores Angolanos (UEA), logo a 10 de Dezembro de 1975, composta por trinta e dois elementos designados como “Membros Fundadores”, foi um marco de extrema importância para a instituição literária e para a promoção editorial, a par de outras editoras estatais, que surgiram nessa altura, como o INALD – Instituto Nacional do Livro e do Disco (hoje INIC – Instituto Nacional das Indústrias Culturais). Embora as impressões resultassem de parcerias com países aliados (muitas obras foram impressas e editadas em Cuba e Portugal, por exemplo), assisteu-se a um *boom* de edições: “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). Trata-se de um fenómeno que vai ao encontro de um dos objetivos da UEA: “Incentivar a criação literária dos seus membros, nomeadamente proporcionar-lhes condições favoráveis ao seu trabalho intelectual e à difusão das suas obras” (UEA, quem somos/estatutos).

Ao longo dos anos outras editoras vão surgindo. No entanto, o problema subsiste, na medida em que o material necessário para impressão (nomeadamente o papel) é importado, e o valor de edição é demasiado elevado, tornando as publicações em países estrangeiros mais fáceis e baratas do que no próprio país. 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.

Por último, o movimento de dentro para fora e de fora para dentro. Apesar dos esforços para que a formação académica (nomeadamente, a docente) se concretize em maior escala dentro do país, ainda há um registo de circulação de estudantes que se vão graduar e pós-graduar no estrangeiro (muito diminuto se olharmos à totalidade da população, já que a percentagem que tem condições socioeconómicas para o fazer não é elevada). A este pequeno contingente juntam-se os que o fizeram ainda antes da independência, traduzindo-se, nalguns casos, na permanência definitiva deste grupo de letrados fora do país. Esta situação, por sua vez, leva a que a criação e a crítica literária angolana sejam publicadas e divulgadas, em primeira mão, para um público que não o angolano.

Literatura infantil pós-independência

A literatura pensada para crianças absorve, naturalmente, algumas das características e das dificuldades anteriormente referidas, com particularidades adicionais. Como já foi mencionado, a literatura e a imagem do que é a infância e a criança não se podem dissociar: “Fundamentalmente, o que é publicado depende do que a cultura em si entende como definidora da infância.” (Hunt, 2010, p. 289) Ora, no caso de Angola, não é possível ignorar dados ainda preocupantes dessa realidade, como a mortalidade infantil. 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.

Dados estatísticos relativos à escolaridade mostram, contudo, um aumento de frequência significativo, de ano para ano. Mantêm-se, infelizmente, desigualdades no acesso, a entrada no ensino em idades variadas e o abandono precoce (nomeadamente, em zonas rurais, onde a economia se resume à agricultura, pecuária e pesca de subsistência, o que faz com que a criança seja mão-de-obra indispensável).

A alfabetização já era uma das bandeiras dos movimentos da luta pela libertação; houve um esforço para que os guerrilheiros aprendessem a ler e a escrever; ainda que a eficácia das *escolas* dos movimentos atingisse uma escala muito reduzida, já evidenciava contudo a consciencialização para o papel fundamental da literacia no crescimento de uma sociedade, neste caso, de um país. O testemunho ficcional que encontramos, por exemplo, na obra *As aventuras de Ngunga* (1972), de Pepetela, reflete esta preocupação e necessidade. Aliás, a sua materialização resulta diretamente da falta de recursos literários, visto que os momentos de leitura se resumiam aos precários manuais e ao jornal do movimento (publicação mensal). Segundo o autor:

O Ngunga não ia ser livro.(...) os miúdos só tinham os livros da escola para ler o português, concluí 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. (CITI)

Para além de mimeografado em português, foi-o também em mbunda. A estória espelha a importância da educação para a formação humana, pondo o protagonista *Ngunga*, órfão de guerra, em situações de confronto entre o que eram virtualmente os ideais do movimento e a forma como as atitudes dos camaradas e dos seres humanos, em geral, nem sempre se manifestam de acordo com os valores apregoados. Acompanhamos o jovem *Ngunga* a ultrapassar algumas desventuras: “Porque o mundo era assim? Tudo o que era bonito, bom, era oprimido, esmagado, pelo que era mau e feio.” (Pepetela, 1977, p. 114); a criar laços com os adultos que funcionam como modelos, como é o caso do *Camarada Nossa Luta* e o *Professor União*; a gerir conflitos e decepções com os personagens que se deixam corromper por egoísmos e ambições, como é exemplo o adolescente *Chivuala*: “ – O Chivuala já é quase um homem. É por isso que começa a ficar mau e invejoso.” (Pepetela, 1977, p. 65). O trajeto de formação do protagonista culmina com a constatação de que “Mais uma vez *Ngunga* jurou que tinha de mudar o mundo. Mesmo que, para isso, tivesse de abandonar tudo do que gostava.” (Pepetela, 1977, p. 119), e assim se cumpre, abandona tudo, inclusive o nome, e segue o conselho dado pelo *Comandante Mavinga*: “ – Tu és muito novo. Queres lutar para melhorar a vida de todos. Para isso, tens de estudar” (Pepetela, 1977, p. 118).

No que se refere ao trajeto da literatura para crianças, em Angola, opto por apontar o quadro possível a partir da independência até aos dias de hoje. O panorama traçado tem por base os livros que vingaram em reedições, que garantiram um espaço nas bibliotecas internacionais ou que valeram menções em artigos e livros publicados. Sem acesso a dados concretos de tiragens, distribuição e consumo real dos leitores, as referências adotadas resultam da relevância do período em que os livros são publicados e do seu lugar na pequena história da literatura angolana para crianças, ainda por escrever.

Logo em 1975, *As Aventuras de Ngunga* são reeditadas, agora pela UEA; a 1ª edição (1972) foi da responsabilidade do Serviço de Cultura do MPLA, tendo-se limitado o seu alcance a quem fazia parte do movimento e se encontrava nas bases. Como já foi apontado, trata-se de um pequeno livro que cumpre a função de incentivador à leitura e à educação, e abrange um público maior – o iletrado –, não se limitando ao leitor infantil e juvenil.

Em 1977, é publicado, também pela UEA, *...E nas florestas os bichos falaram...*, de Maria Eugénia Neto² (escrito em *Dar-es-Salam, 1 de Novembro de 1972*). O livro descreve um “conciliábulo numa floresta no leste de Angola” (Neto & Domingues, 1978, p. 11),

² A autora publica, ainda na década de 70, *As nossas mãos constroem a liberdade*, ilustrado por António Pimentel Domingues e *A formação de uma estrela e outras histórias da Terra*, ilustrado por Vaz de Carvalho.

convocado pelos animais com o intuito de tomarem uma posição em relação à guerra. Abordam 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). 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. As ilustrações, a cargo de António Pimentel Domingues, delineiam um universo colorido, com predominância de cores quentes, repleto de esperança e coragem.

A 1 de Dezembro de 1977 é editado pelo Conselho Nacional de Cultura, *a caixa*, de Manuel Rui, um livro que marca a comemoração do Dia do Pioneiro (1 de Dezembro), dia que presta homenagem ao pioneiro *Ngangula*, capturado e assassinado pelas tropas portuguesas durante a guerra pela libertação. Mito fundador ou estória de guerra, não importa, pois o que merece atenção é a agenda criada para as crianças, mostrando a mobilização e o incentivo à alfabetização e ao espírito crítico, de que resultam estas primeiras publicações saídas de editoras estatais.

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. Desencontram-se, porém, nas escolhas palpáveis: *As Aventuras de Ngunga* descendem de uma primeira edição em estêncil, sem ilustrações; em...*E nas florestas os bichos falaram...* as ilustrações são desfiles de traços precisos e cores variadas que recriam autênticos quadros nas páginas; *a caixa* assemelha-se a um pequeno folhetim de páginas transparentes que espelham entre elas as ilustrações infantis. No que diz respeito à escrita, não há pontos de encontro: entre o vocabulário erudito e o oral, entre a linguagem quotidiana e a frase escrita, entre a leitura imediata e a trabalhada. Cada um segue o seu caminho.



Edições de bolso «2k» da UEA

Os anos 80 são um marco importante na história da literatura para crianças, um período profícuo, na medida em que, para além dos autores já referidos, 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 infantis.

O contributo para uma década tão próspera resulta de diferentes impulsos, fomentados por meios de comunicação diversificados e com grande incentivo estatal³. Começando pela rádio, e tendo em conta duas peculiaridades com um peso incontestável – a taxa de analfabetismo e a forte tradição oral –, é possível conceber a importância de um programa como o programa *Rádio-Piô*, transmitido pela *Rádio Nacional de Angola*, até aos dias de hoje. O programa infantil apresentou-se como autêntico meio de recolha e divulgação de histórias, adivinhas, canções e provérbios, numa dinâmica recíproca entre locutores e ouvintes. Outras iniciativas derivam desta, como festivais de música infantil, que incitam o desenvolvimento da música infantil e o aumento do registo de jovens artistas no panorama musical, que se tornam, a curto prazo, referências da música em Angola.

Em relação à imprensa escrita, o *Jornal de Angola* publica um suplemento infantil, *1 de Dezembro*, que, em paralelo 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. Será

³ Nota: A liberalização do sector só acontece na década de 90, com a criação do Ministério da Informação.

analogamente um meio de formação de autores, visto que a obrigatoriedade de publicações instigou a escrita. E registre-se ainda que “No período de 1982 a 1983 a divulgação de contos infantis estendeu-se também à revista de televisão *TVeja*, por intermédio dos escritores Dário de Melo e Octaviano Correia que, nessa ocasião, faziam parte da redacção do periódico.” (Fernandes, 2011, p. 282) Associada a esta mobilização pela formação e diversão dos mais pequenos criam-se iniciativas como o *Jardim do Livro Infantil*, evento que apresenta uma agenda cultural variada, que inclui atividades ligadas à literatura, ao teatro, à música, ao cinema, e que conta com o Prémio Literário *Jardim do Livro Infantil*, prémio anual, que fomenta a escrita para crianças e jovens, levando à descoberta de novos escritores e ilustradores e/ou ao reconhecimento de autores já popularizados com o leitor infantil. Há inclusive uma estória de Cremilda de Lima, *O balão vermelho*⁴, sobre a experiência da ida ao *Jardim do Livro Infantil*:

– Olha mãe, lá há muitas coisas: livros, é claro, e cinema e teatro... Então balões, um monte! E tão bonitos que são! Azuis, amarelos, vermelhos, verdes... Foi o Gegé que me contou. Eu quero um balão. Um balão vermelho, vermelho e grande como o Sol”. (Lima, 2009, p. 31)

A ida à festa era tão importante que, para além das crianças, também os *bichinhos* participavam (o *Caracol caracolinho*, o *sapo sapinho Mikinho*, a *pata patinha Zicoca* e a *borboleta Coquita*). Tiago, o protagonista, consegue concretizar o seu desejo de ter um balão vermelho, tem contacto com “livros com lindas ilustrações, assistiu ao teatro, viu cinema” (Lima, 2009, p. 38) e termina o dia a viajar pelo mundo, através do sonho, num grande balão de ar, donde só vê alegria por toda a parte: “Parecia que em cada terra do mundo se tinha feito a festa, festança do Jardim das Crianças.” (Lima, 2009, p. 40)

No que diz respeito ao parâmetro editorial, tanto a UEA como o INALD deram um contributo imprescindível, pois, para além do estímulo à publicação dos principiantes autores e da gazeta *Lavra&Oficina* (que publicou, por exemplo, a Antologia *Poemas para pioneiros*, 1979, com capa de Filomena Coquenão e participação de diferentes nomes da literatura angolana), investiram em coleções de literatura infantil, como a Piô-Piô (composta por vários autores e ilustrada por António Pimentel Domingues) e a Acácias-Rubras. 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.

⁴ A edição consultada, de 2009, é ilustrada por Abraão Eba. A 1ª edição é de 1985, publicada em Angola pelo INALD.

Uma referência curiosa que espelhou este universo em expansão foi a livraria *Miruí*, espaço lembrado por vários autores em entrevistas, num certo tom nostálgico, que funcionava como livraria, sala de leitura e espaço recreativo. Era um pequeno centro cultural para a criança, como comprova o testemunho de Dário de Melo:

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. (UEA)

Espaço, portanto, pensado para o encontro da criança com as artes e não exclusivamente para compra e venda de produtos.



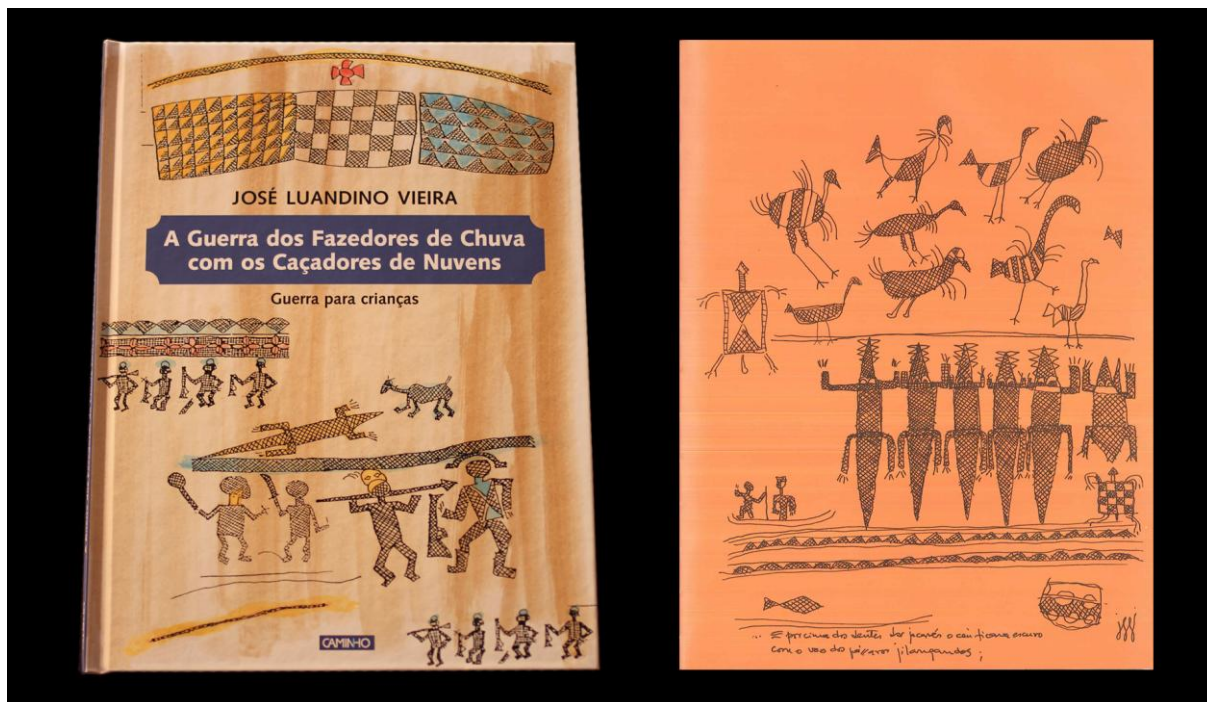
O país das mil cores, Octaviano Correia, ilustrador António P. Domingues

A década de 90 regista publicações de autores já indicados e de novas autoras, como Maria Celestina Fernandes, mas evidencia um decréscimo nas publicações e nas iniciativas. Apesar de alguns alicerces já montados, acrescentam-se novos fatores de alcance estrutural: as primeiras eleições multipartidárias, as novas linhas de orientação do MPLA, a liberalização do mercado, as consequências da guerra civil, entre outros. A guerra e a instabilidade governamental tiveram, inevitavelmente, repercussões em todos os componentes da sociedade. E, 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.

A entrada no novo século traz consigo, finalmente, o acordo de paz e o início de uma nova fase para o país. Para a literatura para os mais novos, a estabilidade permitiu o retorno a algumas iniciativas que viram a sua suspensão durante a década de 90, e vê surgir uma renovada geração de autores, como: Yola Castro, John Bella, Kanguimbo Ananás, Ondjaki, António Pompílio, Marta Santos, entre outros, alguns membros da Brigada Jovem de Literatura⁵. Dinamizam-se novos prémios, como o *Quem me dera ser onda*, direcionado aos jovens adolescentes do ensino público e privado (promovido pela UEA), ou como o Concurso *Caxinde do conto infantil*, impulsionado pela Associação Cultural e Recreativa Chá de Caxinde. Publica-se a coletânea do *Conto Infantil Angolano* e surgem novas coleções como a *Lwini*, da Editorial Nzila. José Luandino Vieira publica *A guerra dos fazedores de chuva com os caçadores de nuvem. Guerra para crianças*, que retrata a guerra entre colonizados e colonizadores na sua maravilhosa “pirotecnia verbal” (Vieira J. L., 2008, p. 33) e no traço repleto de figuras geométricas animadas e inanimadas que habitam as margens do rio Kwanza. Inicia, também, uma coleção de fábulas angolanas, que escreve e ilustra, e que conta já com oito títulos sugestivos, de que são exemplo: *Xingandele, o corvo de colarinho branco* ou *Kaputu Kinjila e o sócio dele Kambaxi Kiaxi*⁶.

⁵ A Brigada Jovem de Literatura é um movimento, fundado em 1981, que surge para compensar mais uma falta no universo literário: “Com a Faculdade de Letras em défice no tocante à literatura, as instâncias oficiais procuraram criar um movimento que interessasse os jovens na aprendizagem e prática literárias.” (Laranjeira, 1995, p. 170).

⁶ Coleção editada pela *Letras & Coisas*, editora portuguesa.



A guerra dos fazedores de chuva com os caçadores de nuvem. Guerra para crianças, Luandino Vieira

Esta pequena retrospectiva permite encontrar alguns pontos de convergência nas obras, que esboçam características do trajeto, segundo a autora Simone Caputo Gomes:

A evolução das Literaturas Africanas para crianças percorreu, desde sua emergência, passo a passo, a trajetória seguida pela Literatura Infantil surgida na Europa. A etapa inicial desse caminho foi a afinidade com a pedagogia, a Literatura voltada para a transmissão de ensinamentos, muito presa ao moralismo e ao didatismo. (Gomes S. C., 2014, p. 444)

O cunho didático-pedagógico numa literatura emergente para crianças parece impor-se, como se o primeiro passo fosse uma tentativa de propósito pragmático e não, simplesmente, de enriquecimento literário. O cenário compunha-se de uma taxa de analfabetismo muito elevada, em que a literatura que é criada parte da necessidade de gerar textos para cumprir a função didática, mais do que de outro qualquer impulso artístico, independentemente da qualidade do resultado, falo meramente da motivação. De facto, a necessidade de publicação periódica, por exemplo, impôs um determinado ritmo de escrita impulsionada por um projeto muito concreto. É preciso ter em atenção, porém, que esta marca acompanha qualquer história de literatura infantil, independentemente da fase que atravessa, sendo circular a polémica e as opiniões opostas sobre a existência ou não de uma função.

O cariz moralista complementa-se com discursos político-ideológicos, que mobilizam ensinamentos para questões relacionadas com a formação, a cidadania e o espírito de coletivo.

Neste período, as fronteiras entre a escola oficial e o poder político não eram uma possibilidade, normalmente há sempre uma certa nebulosidade nesses limites, mas, neste caso, era nítido que o objetivo era o oposto – sem qualquer fronteira. Num testemunho, Ondjaki afirma que “A escola foi, verdadeiramente, a minha segunda casa, e naquele tempo, em pleno socialismo angolano, disseram-me – e eu acreditei – que a caneta era a arma do pioneiro.” (Ondjaki, 2008, p. 52). Embora, nalguns casos, se note a ressalva para a importância de um espírito crítico, em contraste com o tom laudatório ao movimento político ou já à nação, de que é exemplo, mais uma vez, o livro d’*As aventuras de Ngunga* ou *Quem me dera ser onda*, de Manuel Rui. Esta característica não é uma novidade, na medida em que encontramos exemplos ao longo da história, nas várias literaturas nacionais, de períodos que apresentam uma literatura para crianças com marcas político-ideológicas bem vincadas. Neste caso, é de notar, ainda, que o entusiasmo manifestado nas páginas dos livros, em relação ao momento político-social que se viveu, encontra-se concentrado, isto é, acompanha um período ainda de expectativa e de promessa que não é muito longo. Constata-se uma mudança de discurso e espírito, mesmo nos livros para crianças, para um tom mais realista, em que são abordadas questões sociais e históricas pertinentes, distantes já de sonoridades utópicas.

O exercício de recolha e adaptação de estórias da literatura oral e/ou tradicional é um fenómeno que marca a literatura angolana e que, igualmente, sucedeu no percurso da literatura infantil europeia, bastando, para o efeito, pensar nos *Irmãos Grimm*. Compreende-se, por diversas razões, que se tenha optado por esse caminho. Por um lado, a questão de património, pois, embora as estórias atravessem os tempos, mesmo quando vivem da partilha oral, um registo escrito potencia a sua sobrevivência e consolida o espólio. A necessidade de construção de uma identidade coletiva leva ao levantamento de registos que fundamentem a existência desse povo. Pegar numa literatura tradicional e relembra-la ou adaptá-la é um processo comum para validar ascendências. Dário de Melo, por exemplo, especifica, numa entrevista, que na altura do Suplemento *1 de Dezembro* pegaram em contos *kiokos* e em levantamentos feitos por antropólogos, como fonte de inspiração para novas estórias. Por outro lado, a literatura tradicional é composta por tipos de narrativas que, facilmente, se adequam a estruturas apelativas da literatura para crianças, como o conto, por exemplo, sem falar das temáticas e da linguagem que espontaneamente entram no universo infantil, a colmatar com o tal *moralismo*. Tendo em conta que alguns hábitos socioculturais correm sempre o risco de sofrer alterações e adequações, e que as extensas guerras despovoaram as comunidades rurais e sobrepovoaram os centros urbanos, virando do avesso a vida e as rotinas da população, também o tempo disponibilizado para contar estórias parece tender a minguar.

Há assim uma transferência de suporte (de oral para escrito) acrescida pela alteração de contexto, mantendo-se, no entanto, a tentativa de fazer chegar à criança o universo ficcional tradicional. Por fim, o cruzamento das duas razões, a forma como as histórias contadas ou lidas às ou pelas crianças participam na construção identitária de cada uma delas, ou seja, a importância dada ao reconhecimento sociocultural entre a ficção e a realidade, quer se pense no contexto de *comunidade imaginada*, quer se pense nas identidades individuais.

Voltando a Simone Caputo Gomes e a uma abordagem que engloba o panorama de algumas literaturas infantis e juvenis nos países africanos de língua portuguesa, esta sintetiza o caminho destas primeiras décadas da seguinte forma:

a princípio, como discurso à busca de uma identidade e dos próprios modelos, tentando inscrever-se nos valores do universo africano, ao mesmo tempo em que procura fundar um espaço imaginário novo, diferente do imaginário dos pais, tão contaminado de fadas, Brancas de Neve e contos da Carochinha trazidos pelo colonizador. À medida que se sedimentam as imagens de cada uma das nações africanas de língua portuguesa, sobretudo no limiar do nosso século, os textos afundam suas raízes nos universos respectivos, assumindo autonomias temáticas, contextuais e formais.” (Gomes S. C., 2014, p. 455)

É verdadeiramente expressiva a forma como os autores têm vindo a construir esse *imaginário novo*, que tenta ir ao encontro do que são os traços identitários das comunidades, da terra, das experiências e da história. Por muito abstrato e inconcebível que seja pensar em correspondências identitárias de um coletivo, homogeneizando esse coletivo e neutralizando o individual, o peculiar, nesta situação, é imaginar o antes (pré-independência), em que a criança interiorizava imaginários completamente desconexos da sua realidade. É evidente que a imaginação, de certa maneira, é isso mesmo, mas é fundamental que a criança tenha modelos próximos da sua realidade, para que se apaguem heranças de subalternidade de todo o tipo. Tornar presentes esses elementos do universo angolano na literatura, desde fauna e flora, a heranças traumáticas, como as guerras, ou a pequenas práticas quotidianas, reforça a conexão didático-pedagógica com a emancipação identitária.

Retorno aos obstáculos ao desenvolvimento e verdadeiro acesso aos livros por parte dos mais pequenos. Para além do que já foi apontado, crescem ainda algumas particularidades, uma delas a do prestígio, dado que, inexplicavelmente, os autores de literatura para a infância não ocupam o espaço de mérito de que os outros autores gozam. Isso traduz-se, muitas vezes, na impossibilidade de dedicação a tempo inteiro a esta arte, segundo Celestina Fernandes: “Dos escritores “ativos”, penso que nenhum se dedica exclusivamente à escrita, todos fazem dela um *hobby*, pela paixão que têm pelas crianças e pelo gosto de

comunicar e formar.” (Fernandes, 2011, p. 287). O que acontece frequentemente é autores já consagrados publicarem livros para crianças, e só excepcionalmente o movimento inverso.

No que diz respeito ao material, um livro para crianças requer cuidados e custos redobrados: o cuidado gráfico, as cores, a ilustração (embora alguns autores optem por escrever e ilustrar os seus livros, como é exemplo Marta Santos), o tipo de papel, a encadernação, etc. Tudo elementos que têm de ser pensados e trabalhados para que o resultado final seja um objeto apelativo para a criança.

O número de tiragens é outro entrave, dado que tende quase sempre a ser baixo e as reedições não são frequentes: “as tiragens de cada edição são bastante pequenas, rondam os mil exemplares, acabando por ficar só nas livrarias de Luanda” (Fernandes, 2011, p. 287). Algumas distribuições gratuitas têm sido feitas, graças a parcerias entre editoras e patrocinadores privados, mas são exemplos pontuais sem reflexos de grande escala.

Pensar no perfil do leitor infantil angolano torna-se 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. Podem tirar-se, no entanto, algumas ilações: numa população de 25.000 crianças e jovens (do nascimento aos dezoito anos⁷), se 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 se calcule que tenha acesso às tais tiragens de mil exemplares. Neste cenário, a escola e as bibliotecas, ou seja, o estado, têm forçosamente o papel básico de funcionar como principal implementador de condições e incentivos à leitura e ao acesso aos livros. A possibilidade das editoras em conjunto com os autores, pensarem em edições mais acessíveis também é uma hipótese que abona a favor da leitura. Se o livro continuar a ocupar a posição de produto e a tentar sobreviver nos enredos do mercado, num universo em que a maior parte das crianças não tem condições socioeconómicas para o *consumir*, em que as bibliotecas carecem de preenchimento e renovação, em que, mais do que tudo, questões de sobrevivência se impõem, traçar o perfil do pequeno leitor em Angola manter-se-á um exercício demasiado obscuro.

⁷ Uma oportunidade justa para todas as crianças. UNICEF. 2016

A Leitura

Biobibliografias

Manuel Rui nasce em 1941: angolano, poeta, letrista, jurista, advogado, ministro, cronista, professor, reitor, crítico, e fica por aqui a lista! Do Huambo transporta a sua bagagem, que chega ao leitor, de forma transparente, pela presença constante da(s) suas língua(s) – umbundu e português –, que, por vezes, partilham frases, outras dividem páginas, outras ainda envolvem-se e desaguam numa só, mesclada. Percorrer a sua obra literária é percorrer um rol de entusiasmos, esperanças, desilusões, críticas e um sem número de travessas pelas quais o ser humano passa ao longo da vida, particularmente o desequilíbrio entre o deslumbramento de uma ideia e o cru da realidade. Em tom poético, irónico e, muitas vezes, pesado, ouvimos a sua voz pausada e cheia de contador de estórias que num instante rouba uma gargalhada e noutra uma lágrima. Conhecer as suas narrativas e versos é fazer uma viagem pelo universo do que foi, do que é e do que nunca será a vida de Angola. Permite ao leitor sentir o deleite de uma promessa, cair nos enredos de uma máquina engendrada por ambições e aprender a sobreviver com o riso que salva e com os olhos que veem a beleza no que parece menor.

Apesar de apresentar uma obra inconstante, entre palavras que enchem o espírito e linhas que perdem o leitor, é um autor marcante na história literária angolana e na bandeira da alfabetização, que assume como objetivo político e literário. A sua pequena obra literária mais vocacionada para as crianças manifesta a necessidade do aumento da literacia nas camadas a quem dirige os seus livros – os pioneiros.

Manuel Rui inicia a sua aventura na literatura para os pioneiros com o lançamento d' *a caixa*, livro anteriormente referido e a analisar em seguida. Segue-se uma colaboração, ainda nos anos 70, numa antologia poética – *Poemas para pioneiros* (1979) –, nos *cadernos lavra & oficina* (UEA), com um poema intitulado *Bandeira*, em que iça as palavras na proclamação da independência, versando sobre as cores da bandeira, da luta, da consequente vitória, e do que falta cumprir.

No início da década de 80 publica um livro de poesia infantil denominado *Assalto*, com ilustrações de Henrique Arede, pelo INALD. Os poemas e as ilustrações (muito estilizadas e tingidas pelas cores da bandeira angolana) oscilam entre questões ligadas à terra, como homenagem ao “Ano da Agricultura”; ao país, numa exposição sobre o que cada região tem para oferecer; à educação, na insistente asserção: “vamos aprender a ler!” (Rui & Arede,

1981, p. 16); à guerra, numa *Lição de aritmética* que percorre os números dos que se foram, dos que sofreram, dos que sobreviveram e dos que já sabem ler e escrever; ao *assalto*, que se traduz no que conquistaram e conquistarão por direito; e, por fim, a Agostinho Neto, em tom de despedida, agradecimento e compromisso: “Prometemos camarada / nosso guia, pioneiro / fazer desta terra amada / terra deste povo inteiro!” (Rui & Arede, 1981, p. 51).

Segue-se *Quem me dera ser onda* (1982), que põe várias gerações a torcer pela vida do *Carnaval da Vitória*, um leitão que é levado para uma casa num sétimo andar, onde aos olhos de uns é para a engorda, mas aos olhos das crianças é mais um elemento da família com quem criam uma ligação. As crianças apresentam-se como protagonistas e deliciam o leitor com o seu olhar curioso e crítico através das desconstruções que vão fazendo das contradições de um sistema que se vislumbrou utópico e se concretizou caótico. Uma das obras mais aclamadas pela crítica, bem recebida pelos leitores mais variados e que marca o trajeto literário do autor, funcionando, em muitos casos, como barómetro comparativo de toda a sua obra. Um livro que ocupa lugar na memória da história literária angolana e no universo de leitores e criadores que por ele passaram, como é o caso de Ondjaki:

ao manuel rui – tu sabes: (quase) todos nós, dos anos 80, somos um pouco a ficção e a realidade do teu *Quem me dera ser onda*; obrigado pelo teu olhar também, em voz de contar e de dizer as nossas brincadeiras de rua, mais as estigas nas bermas da nossa língua desportuguesa... (Ondjaki & Gonçalves, 2011)

Regressa à literatura para crianças só em 2003 com uma coletânea de pequenas histórias, *Conchas e Búzios*, editado em Angola pela Nzila. Os contos fazem-se acompanhar por ilustrações de Malangatana, em páginas alternadas entre texto e desenho, a preto e branco. Recupera o tema da empatia e compaixão das crianças com os animais, da solidariedade entre semelhantes, nomeia a *semente* como juiz na disputa de poder entre fontes de energia – chuva, vento, sol, lua –, passeia-se pelos direitos dos animais e pela proteção do ambiente, retorna à importância da aprendizagem de línguas e linguagens, e põe cadeiras a bailar *cú-duro*. Sempre com o cuidado de localizar as histórias no espaço, fazendo referência a várias províncias angolanas – Mayombe, Huambo, Benguela, Chinguar –, de manter a presença do mar, de fazer uma incursão no menu e/ou matabicho quotidiano – pirão de milho, funji, kizaca, jinguba, bombô, mangas – assim como o de elencar a fauna angolana – papagaio, leão, zebra, palanca, javali, onça, girafa, jacaré, jiboia.

A biblioteca assinada por Manuel Rui para os pioneiros não é extensa; no entanto, compõe-se de géneros variados e escolhas gráficas distintas, sem recorrer a lugares-comuns e a opções massificadas, optando em todos pela visita declarada da formação como pilar do crescimento e desenvolvimento do ser humano e do cidadão. Embora não deixe nas entrelinhas a temática ideológico-política e a assumida deliberadamente, não deixa como nota de rodapé a importância do espírito crítico, transpondo-a a convicções estreitas e estanques, deixando espaço para o que está por descobrir e concretizar, como se as coisas do mundo e da vida encontrassem sempre reflexo na matéria e no comportamento do mar, que renova a cada onda: “Nada permanece que não seja / para a necessária mudança. / Que o diga o mar.” (Rui, 1984, p. 111)



Poemas para pioneiros, Assalto, Quem me dera ser onda, Conchas e Búzios

Ondjaki nasce em Luanda, em 1977, já na pós-independência. A sua infância e adolescência são vividas num contexto urbano que se constrói sob um câmbio entre esperança e exaltação, privação e temor, resultado de um ambiente de guerra como pano de fundo, longe

da capital, que se pinta como um misto de momento de recomeço com lembrete de luta de poder. Encontra nas memórias de criança cenário privilegiado para grande parte da sua obra: uma Luanda que transborda de excesso de população, um poder político que transborda de desarmonias e uma geração de crianças que transborda de criatividade gerada pelo concílio das carências com a capacidade de sonhar. As suas obras estruturam-se como se de uma família se tratasse, ou seja, as personagens saltam de livro em livro, excluindo novas introduções e incluindo reencontros constantes, proporcionados pelos laços que pendem de umas histórias para as outras. As suas palavras concebem-se a partir do ambiente familiar bilingue e das heranças literárias que se atravessaram no seu percurso. Em cada história um agradecimento, uma referência, um estímulo, que chegou de um outro do universo literário ou artístico. Munido de uma elasticidade identificável, o seu trabalho percorre caminhos variados, desde o cinema ao palco, da sociologia à história do seu continente, até à poesia e à prosa, lugar privilegiado de chegada.

O seu primeiro livro a enquadrar-se no *marcador* de literatura para crianças é *Ynari: a menina das cinco tranças* (2002), pequena edição da Chá de Caxinde, em Angola, com ilustrações de Abrãao Eba. A dedicatória eleita para este livro pode servir de dedicatória aos que se seguirão: “para todas as crianças angolanas e para as crianças de todo mundo e para ti, Angola”, visto que particulariza as crianças a quem o livro chegará em primeiro lugar, para depois abranger todos os pequenos leitores que a ele acedam, termina numa referência ao seu espaço de infância, ao seu país.

Ynari conta a história de uma menina que já nasce com cinco tranças, e que tem um particular fascínio pelas palavras. Ao longo das páginas descobrirá que elas vivem e morrem como os seres vivos, que a polissemia é-lhes um traço inerente, e cruzará caminho com palavras desconhecidas e com as suas potencialidades deslumbrantes. Uma das palavras-chave do trajeto é «permuta», com ela na boca e no coração trocará a palavra «guerra», que assola cinco aldeias, pelas palavras (e sentidos equivalentes) «ouvir», «falar», «ver», «cheirar» e «saborear», tomando consciência de que “-Todos somos mágicos” (Ondjaki & Elba, 2002, p. 18) e de que tudo depende da forma como olhamos as coisas e do peso que lhes damos: “- O coração é pequeno para ti? – É...E não é! Cabe tanta coisa lá dentro, o amor, os nossos amigos, a nossa família...” (Ondjaki & Elba, 2002, p. 9).

Segue-se *O Leão e o Coelho Saltitão*, com ilustrações de Rachel Caiano, que conta a fábula do ser mais pequeno e frágil que domina o maior e mais forte pela perspicácia e astúcia. Enquadrado na *Floresta Grande*, na companhia dos animais da anhara, a dupla rei da Floresta e amigo Coelho planeiam um pequeno massacre aos outros animais, como forma de

colmatar o período de seca de carne, provocado por incêndios e inundações. Com tons entre os castanhos e os laranjas, maioritariamente, a ilustradora opta pelo desenho digital com algumas presenças da fotografia. Esta estória é baseada num relato de um outro autor, identificado no final do livro⁸, que se encontra editada numa recolha de contos orais luvale.

O voo do golfinho, com ilustrações de Danuta Wojciechowska, acompanha a busca identitária de um golfinho que gostava de voar. Todo o livro, em diferentes tons de azul, jogando com as cores do céu e do mar, na recriação de uma simbiose encantadora, acompanha a metamorfose do golfinho que aprendeu a ser pássaro. Centrado no tema da diferença, como pilar dos traços identitários que nos distinguem, tornando-nos únicos, dá-nos a conhecer “Um bando de pássaros que eram outros bichos e que sempre desejaram voar.” (Ondjaki & Wojciechowska, 2009).

*Ombela*⁹. *A origem das chuvas*, uma das designações para chuva em Umbundo, *Prémio Caxinde do Conto Infantil* (Angola, 2011), conta, em tom de recriação de tradição oral apontado pelas primeiras palavras – “Dizem os mais velhos / que a chuva nasceu / das lágrimas de Ombela, / uma deusa que estava triste.” (Ondjaki & Caiano, 2015, p. 7) –, a estória da origem da água salgada do mar e das águas doces dos rios e dos lagos como consequência das lágrimas derramadas pela deusa *Ombela*, fazendo o paralelismo entre a água salgada e as lágrimas de tristeza e as águas doces e as lágrimas de alegria. Fica patente a importância desse equilíbrio para a terra, enquanto fonte de energia e vida para os seres, e enquanto força vital para a harmonia do ser humano, pela experiência da dor e da felicidade como elementos necessários para o balanço do ser. As ilustrações de Rachel Caiano apresentam escolhas próximas do desenho a carvão, visível na espessura de alguns traços, e no efeito da representação das águas e das nuvens, em que esbate as cores no espaço sem o preencher, recriando a ideia da matéria pouco densa que não se deixa agarrar, numa gama de cores alargada. Na capa um aplique diferenciado no título e nas lágrimas que escorrem permite um ligeiro brilho e relevo palpável.

Chegam em seguida as *Estórias sem luz elétrica*, dois livros que resultam de uma parceria com o ilustrador, cartoonista e cenógrafo António Jorge Gonçalves, *A bicicleta que tinha bigodes* e *Uma escuridão bonita* – livro que será apresentado e analisado no capítulo seguinte. *A bicicleta que tinha bigodes* regressa ao universo do *bom dia camaradas* e *d’os da minha rua*, entre noites sem luz e dias sem água, vizinhas e vizinhos, pequenos e graúdos,

⁸ “baseia-se no relato de David Yava Mwau, “Ciximo Ca Ndumba Na Mbwanda” (Estória do Coelho e do Leão), publicado no livro *Viximo, contos da oratura Luvale*, de José Samuila Cacueji, União de Escritores Angolanos, 1987.” (Ondjaki & Caiano, *O leão e o coelho saltitão*, 2008)

⁹ *Ombela*, título emprestado do livro de Manuel Rui, *Ombela* (2006, Editora Nzila)

animais com nomes de presidentes ou “nomes também de alguns que já morreram ou mesmo outros que não foram presidentes mas pessoas assim importantes.” (Ondjaki & Gonçalves, 2011, p. 17), e “sumo tang aguado, ou água só com cheiro de sumo” (Ondjaki & Gonçalves, 2011, p. 59). O enredo gira à volta da dificuldade que é para o protagonista encontrar uma ideia que se transforme em estória: “Eu sabia, no fundo o problema era mesmo esse: a ideia. Escrever a estória, com um bocadinho de esforço, talvez dois ou três podem conseguir, mas a ideia é como uma raiz invisível que faz crescer a planta.” (Ondjaki & Gonçalves, 2011, p. 45/46). O incentivo é um concurso da Rádio Nacional que tem como desafio a escrita de uma estória e como prémio uma bicicleta com as cores da bandeira nacional: amarelo, vermelho e preto. Num ambiente de companheirismo e amizade, o personagem-narrador, *JorgeTemCalma* e *Isaura* (homenagem à *Isaura* de Luís Bernardo Honwana¹⁰) partilham a sua rua em Luanda, assim como partilharão (ou não) a *bicicleta que tinha bigodes*. Com ilustrações do que são alguns dos objetos e dos seres que habitam o dia-a-dia destas crianças, num formato próximo do estêncil ou do carimbo, o conceito gráfico deste livro reserva uma surpresa para o leitor descobrir, *encontrada nos arquivos da Rádio Nacional de Angola*.

Em 2014 publica, em Portugal, em conjunto com a ilustradora Vânia Medeiros, num projeto da Associação Leigos para o Desenvolvimento, *O carnaval da Kissonde*. A estória relata a tentativa de organização de um Carnaval pela formiga atípica *Kissonde*, atípica, porque, ao contrário das outras formigas, “Gostava de pensar. De contemplar e de se divertir.” (Ondjaki & Medeiros, 2014, p. 22) e não só de trabalhar. Junta-se a ela o Camaleão, que dá azo a um desfile de mutações, camuflagens e convivências de cores entre os corpos, a fauna e as páginas.

¹⁰ “esta minha Isaura é em homenagem à tua...; obrigado pela tua voz, pelo Cão Tinhoso, pelos olhos da tua Isaura;” (Ondjaki & Gonçalves, 2011)



Ynari: a menina das cinco tranças, Ombela. A origem das chuvas, O voo do golfinho, Estórias sem luz elétrica, O carnaval da Kissonde

Feito o elenco bibliográfico dos autores em estudo, avanço para algumas particularidades que envolvem o universo literário de ambos. Recupero, a título de exemplo, as histórias *Ombela. A origem das chuvas* e *Ynari: a menina das cinco tranças*, para realçar a escolha da nomeação e representação de apontamentos de elementos reconhecíveis do espaço e da cultura tradicional africana de algumas regiões do continente: o imbondeiro, a cubata, os animais da anhara (zebra, elefante, palanca negra gigante, olongo, humbi-humbi), o capim, a canoa, alguns alimentos (maboque, fuba), o padrão étnico, a aldeia e suas tradições (reunião à volta da fogueira, a figura do soba, os batuques), a catana e, até, a expressão idiomática “Estamos juntos.” por remeter para a questão paradoxal da recriação da tradição oral e cultural, que merece atenção.

Por um lado, como referi em capítulo anterior, esta reescrita parece ter como função a consolidação da identidade nacional, através da recolha e divulgação de património em diferentes suportes, neste caso específico para a literatura para a infância com o intuito de transmitir às crianças conhecimento sobre as suas raízes e tradições culturais, através das descrições dos elementos da fauna, da flora, de práticas e hábitos, de filosofia, em suma, de formas de estar e ver (n)o mundo. É uma preocupação e escolha plausível, é de extrema

importância que as crianças, na sua busca identitária, tenham acesso às *memórias* que compõem as suas raízes culturais e que se consigam identificar na representação das personagens, como pode ser exemplo o simples pormenor do cabelo de *Ynari*.

Por outro lado, pode tornar-se problemático, por vezes, o recuar demasiado nesses universos, caindo no erro do exótico e de uma representação errónea do que são as coisas, potenciando um longo historial do africano, como um só, um todo, desmerecendo as especificidades de cada realidade espacial, temporal e cultural, pelo relevo dado a elementos que não se encaixam na realidade dos leitores. Segundo Vivian Yenika-Agbaw:

By refusing to acknowledge the existence of contemporary Africa, these authors are in a way depriving West Africa of its potential to evolve as a contemporary home for its current inhabitants.

Literature that insists on describing West Africa only in terms of its past accomplishments and ancient civilization ignores present-day West Africa, its complexities, and the challenges of modernizations.

(Yenika-Agbaw, 2008, p. 14)

Esta atualização de contexto nos cenários ficcionais é necessária, para dois tipos de perceção, para a configuração da imagem que o outro de fora (des)constrói e para a imagem que o de dentro (re)define. Rigorosamente pela questão da identificação identitária referida há pouco, os pequenos leitores, mais do que reconhecerem alguns elementos que funcionem como pontes entre a ficção e a realidade, precisam de ligações que os conquistem enquanto leitores, e o obstáculo nem está na forma como se arquitectam as opções da fantasia, quão plausíveis ou não em relação ao real são, mas sim na forma como certos mitos em torno de uma comunidade ecoam e acabam por se perpetuar através das narrativas.

Em relação a este paradoxo no momento de escrita e reescrita de estórias ancestrais e de cariz popular, Manuel Rui admite adotar a seguinte postura:

Eu, letrado, aceito a tradição para hoje, nunca para ontem. Então agora não há mais seres mitológicos que comem gente. Nem mitologias. No meu texto podem os seres de hoje obedecer à designação tradicional, mas para comer quem quer comer a gente. O resto, o seu passado a registar – como tal, no seu limite de um tempo outro que eu posso encantatorizar para um tempo hoje. (Rui, 1979)

De qualquer forma é uma demanda subjetiva, não passa por escolher um lado ou o outro da questão, até porque os elementos apontados como exemplo não deixaram de fazer parte do universo angolano, e não me referi à questão com o intuito de desmerecer as escolhas representadas nas várias estórias. Serve apenas como chamada de atenção para a margem

ténue entre as representações que outrora foram feitas sobre o angolano, a partir de um olhar de fora, e as representações que se fazem hoje sobre o angolano, a partir de um olhar de dentro.

Outro aspeto que suscita reflexão é a questão do “escritor do mundo” e para o mundo. Recorro às palavras de Ana Margarida Ramos:

Dividindo a sua produção literária por diferentes públicos, definidos em função de uma faixa etária e aos quais corresponde, necessariamente, uma competência leitora distinta, muitos escritores contemporâneos de língua portuguesa, (...) repartem por ambos os universos um conjunto mais ou menos estável de preocupações, literariamente reescritas, através de temas e motivos, cuja assiduidade e insistência permitem identificar poéticas globais, *não circunscritas a um público-alvo preferencial*. (Ramos, 2011, p.31, sublinhado meu)

Esta ausência de predefinição de leitor-alvo é uma marca com lugar de relevo na escrita do autor Ondjaki. Embora tenha sido feita uma espécie de eleição do que será a sua obra direcionada aos mais novos, baseada na que ele próprio faz¹¹, essa não é uma seleção óbvia. Para além de o livro ter vida própria e chegar a leitores imprevisíveis, as narrativas do autor compreendem temáticas e *preocupações* que vão ecoando repetidamente nos diferentes livros, eliminando a barreira do que pode ser lido ou escutado pela criança. A guerra e a violência, por exemplo, estão presentes tanto em *Ynari: a menina das cinco tranças*, como n’*A bicicleta que tinha bigodes*, como no romance *bom dia camaradas*. Também a escolha recorrente da criança como narrador-personagem deixa as portas abertas para a mistura de universos infantis e adultos, como se o olhar desta derrubasse o falso pressuposto de que os mais pequenos não devem ter acesso a determinados ambientes e assuntos, quando muitas vezes os compreendem e os vislumbram de forma clara e sensata, ou pelo menos de outra forma que não a que o adulto presume.

A universalidade de público estende-se ao fenómeno de fronteiras abertas e de lógica de mercado que a globalização permite. Quando um autor é traduzido para diferentes línguas, tem contratos editoriais em diversos pontos do mundo, ganha prémios em vários países, e a sua obra vive de leitores tão divergentes, como é que se define o tipo de leitor que a obra *exige*? Até que ponto se poderá admitir que o texto apela ao leitor infantil angolano?

Os argumentos que enumerei encaixam no perfil dos dois autores – Manuel Rui e Ondjaki –, pois ambos estão traduzidos e são reconhecidos fora do seu país como autores

¹¹ No site do autor, o próprio cataloga a sua obra em diferentes separadores: Poesia, Contos, “Anos 80”, Infantil / Juvenil, Romances / Novela, “Estórias sem luz elétrica”, Teatro, Free-Style.

angolanos; porém, há uma diferença entre eles que se reflete na designação dos possíveis públicos: a consciência do alcance da obra.

No universo infantil criado por Manuel Rui, no que concerne às temáticas, aos espaços, ao tempo, às personagens e às linguagens é possível identificar um *leitor ideal* e um *leitor implícito* nas suas palavras. Acresce, ainda, as escolhas editoriais adotadas no que diz respeito ao objeto: livros com pequenas proporções, ilustrações com técnicas simples, ausência de coloração variada (na maior parte) e gramagem do papel baixa, o que resulta em edições de baixo custo. Exceção para a última publicação, que apresenta capa dura e opta pelo papel brilhante, fazendo parte de uma coleção com conceitos gráficos uniformes para todos os livros e publicada já num contexto díspar dos anteriores.

Ondjaki move-se num universo editorial completamente diferente, o seu reconhecimento internacional, nos primeiros anos de carreira, abre-lhe as portas para a possibilidade de publicar, quase em simultâneo, em diferentes países. O leque de imagináveis leitores é alargado antes mesmo de o processo de escrita começar, e isso inconscientemente ou conscientemente pode influenciar a forma como esse processo é vivido. Numa entrevista confessa que como escritor internacional soma uma dupla função: “Estás a ser simultaneamente um transmissor mas também um tradutor de uma série de aspetos culturais do teu país” (Ondjaki, 2009). Ora, o papel de tradutor requer um cuidado acrescido a nível das escolhas que se privilegiam. Tendo em conta que o anonimato do recetor se adensa numa obscuridade de possibilidades sem rosto, a que leitor se dirige a sua obra? Porque esta internacionalização e função de tradutor depreendem um glossário que não se resume ao simples glossário de tradução de línguas ou de expressões equivalentes com nomeações diferentes, prevendo uma exposição de um universo desconhecido do leitor. Ou seja, no processo de escrita tem em conta o facto de se dirigir a um leitor que conhece e a um leitor que desconhece o universo que pretende architectar, sem perder o foco de que a linguagem terá de se apresentar aliciante e capaz de prender qualquer um. Este fenómeno pode ser identificado como o conceito “glocal”:

This term first became popular in the early 1990s among non-governmental groups seeking to “think globally, act locally”. In literature, glocalism takes two primary forms: writers can treat local matters for a global audience – working outward from their particular location – or they can emphasize a movement from the outside world in, presenting their locality as a microcosm of global exchange. (Damrosch, 2009, p. 109)

O movimento identificável, neste caso, seria o primeiro, em que o autor faz uso de estratégias, a diferentes níveis, para chegar ao *leitor mundial*, sem deslocalizar (na maior parte das estórias) o seu universo angolano.

O escritor reporta-se ao desafio que abraça, da seguinte forma: “as boas estórias são os nossos trilhos internos, as nossas verdades sociais e a nossa capacidade de saber contar o que é sagrado e tem de ser dito – para mais tarde ser repetido.” (Ondjaki, 2008, p. 53). O seu testemunho deixa em evidência o elo entre o eu e o papel, num possível registo que resulta do que lhe é pessoal. Num trabalho que vive da *pulsão* associada a uma prática oficial que ocupa tanto espaço no caso de um tradutor, ainda mais no caso de um que traduz para um mundo sem fronteiras, torna-se moroso descobrir onde se posiciona o seu leitor.

Mais uma vez, é uma problemática subjetiva, nada obriga a que a escrita de alguém careça de um lugar pré-concebido, na arrumação e categorização das coisas, o não-lugar é uma posição plausível como qualquer outra. Não-lugar, neste caso, no sentido em que a obra parece englobar elementos de dentro e de fora de uma literatura nacional e/ou de uma literatura de cariz mais universal, visto que nem sempre são localizáveis e perceptíveis os elos. De qualquer forma, a possibilidade da viagem sem rota não é necessariamente um destino vazio.

As caixas de Manuel Rui e o apagão de Ondjaki

A *caixa*, da autoria de Manuel Rui, vagueia por um beco, num bairro da cidade de Luanda, onde um grupo de crianças coabita nas horas livres. O painel composto por pequenas personagens, de idades variadas, junta-se no pátio para improvisar brincadeiras, superar medos, compartilhar conhecimento e, resumidamente, crescer. *Kito*, o *caçula* do grupo, é o aprendiz, por excelência, que se evidencia como esponja de aprendizagens e exemplo de superações. 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*.

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 folheto 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.

De formato retangular, com uma largura superior à altura, protege as suas páginas com um único papel rústico que se dobra em capa e contracapa mole, com uma gramagem superior à das folhas no interior, unifica-se por meio de dois agrafos, resultando na inexistência de lombada e de badanas.

Sem folha de guarda, a leitura principia com a folha de rosto onde o leitor encontra um excerto da estória como introdução à mesma: “Mas o Kito, no tempo dele de quatro anos de idade, uma hora é já tempo de fazer saudade.” (Rui, 1977, p. 1). O excerto reencaminha para a perceção diferenciada da passagem e vivência do tempo que uma criança tem. O papel de gramagem reduzida, reciclado, revela a transparência das folhas, deixando a descoberto as manchas das páginas posteriores, manchas que se concentram em letras e ilustrações esporádicas.



a caixa, p.24

O formato retangular, de orientação horizontal, permite que as ilustrações se estendam a um campo mais alargado, transmitindo a ideia do espaço aberto onde as várias personagens se encontram, assim como a ausência de limites, que se propaga na imaginação das personagens. O número reduzido de imagens deixa implícita a escassa alteração de cenário, ou seja, a permanência num mesmo lugar físico, servindo, igualmente, para apontar quando há mudança de espaço, o que acontece uma única vez.

A capa laranja preenche-se com o título manuscrito e em minúsculas, no cimo da página; ao lado, no canto superior, um sol desenhado ilumina o ângulo; no canto inferior direito a assinatura do autor, também em caligrafia descoordenada e em minúsculas. O traço irregular das ilustrações pressupõe a autoria de uma criança, todos os desenhos revelam a ausência de domínio da técnica, de que é exemplo o sol oval e não circular, com linhas de espessura variável; a escolha dos elementos que compõem o desenho também é indício de desenhos infantis, como o sol, a casa, o animal, as pessoas, a avioneta – exceção para o tanque do MPLA –, todos esboçados a linhas sobrepostas e representações incoerentes no que diz

respeito às proporções, mesclando escalas diversas; por último, a ausência de qualquer sugestão de profundidade.

Para além do fundo laranja da capa e da contracapa, o preto é a única cor predominante, quer nas ilustrações, quer na fonte do texto. A fonte escolhida encaixa na simplicidade da publicação, com formas arredondadas, tamanho grande e ausência de pormenores como as serifas, por exemplo, dando às letras um ar sóbrio. O texto e as ilustrações alternam-se aleatoriamente nas páginas; no entanto, o texto domina a maior parte do livro, com imagens em apenas quatro páginas (num total de vinte e quatro páginas), conferindo à paginação um esquema elementar. À semelhança da capa, as ilustrações no interior apresentam um traço *infantil*, mantendo-se a desproporção entre as figuras representadas, a ausência de pormenores e de sombras, bem como as linhas com densidades heterogéneas.



a caixa: capa

Uma escuridão bonita é um livro a duas mãos, de Ondjaki e de António Jorge Gonçalves. Sem rótulo aparente para a especificação dos destinatários, a escrita navega entre deliciosas palavras que se espalham em ingénuos diálogos, poéticas divagações e atrapalhadas

revelações. A ausência de limites entre o espaço da escrita e o espaço da ilustração resulta numa publicação partilhada por dois autores, em que todo o objeto é pensado para uma leitura conjunta, dada a simbiose primorosa entre ilustração e texto. António Jorge Gonçalves cria, por meio do desenho digital, o cenário, o ambiente, os pormenores e as respirações que compõem os momentos na varanda, “sem tom de cor nem distração de forma” (Ondjaki & Gonçalves, 2013, p. 25). Esta composição valeu-lhe o Prémio Nacional de Ilustração, da Direcção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas (DGLAB)¹², em 2013.

O livro *Uma escuridão bonita* acompanha o leitor numa noite sem luz eléctrica, com páginas desalumiadas marcadas por sombras esbatidas a branco, que guardam espaço para as letras discretas. De pequena estatura, mais alto que largo, deixa transparecer nas dimensões a criação de um ambiente intimista, com espaço para apenas duas personagens sentadas numa varanda e para os intrusos noturnos que vão surgindo. A superfície vertical preenche-se com um fundo em tom azul-escuro recriando a ausência de luz, sendo de notar, porém, que a escolha do azul proporciona uma sensação de ambiente acolhedor e tranquilo, sem evocar um ambiente pesado marcado por suspense, ou mesmo medo, que a opção da cor preta proporcionaria. Segundo a ilustradora Danuta Wojciechowska, o azul “é uma das cores do espectro mais perto do preto, é a cor que nos proporciona maior contraste. (...) É a cor que nos envolve, que nos embrulha, que nos inspira saudade e que nos leva a grandes horizontes.” (Wojciechowska D. , 2006, p. 79).

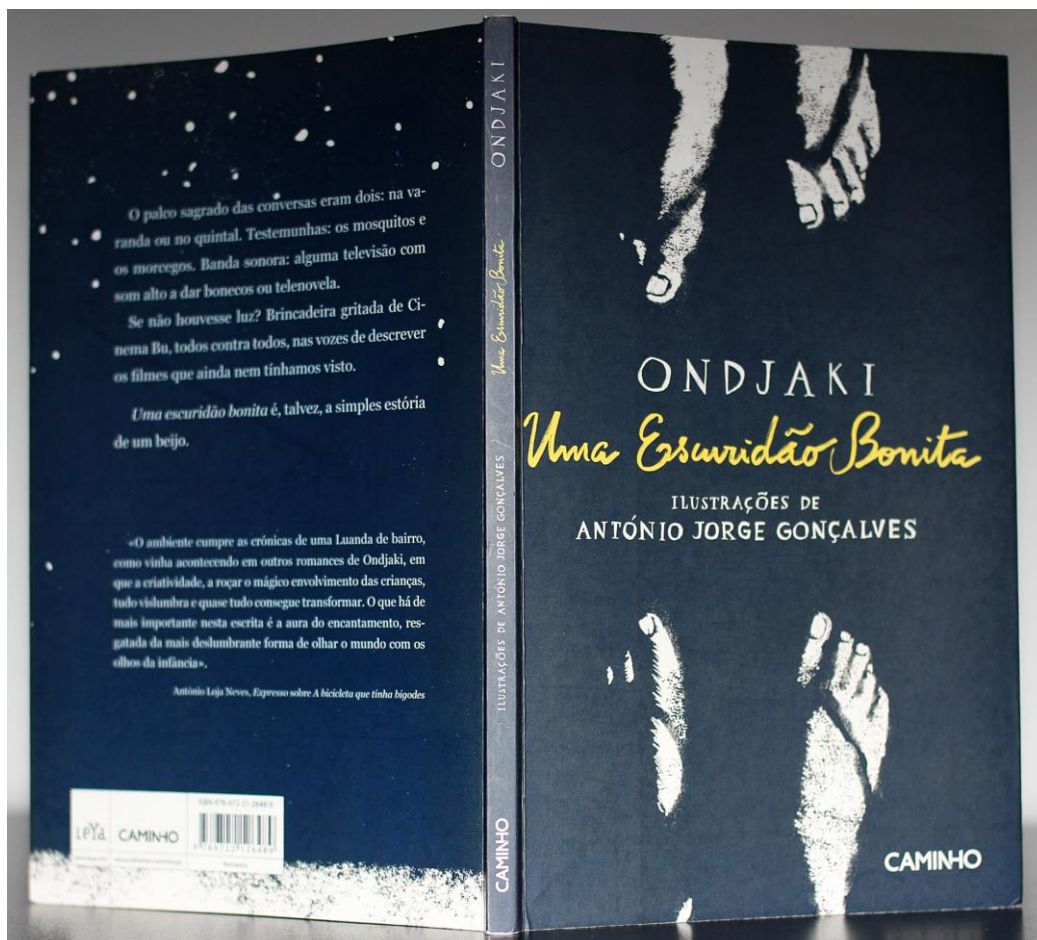
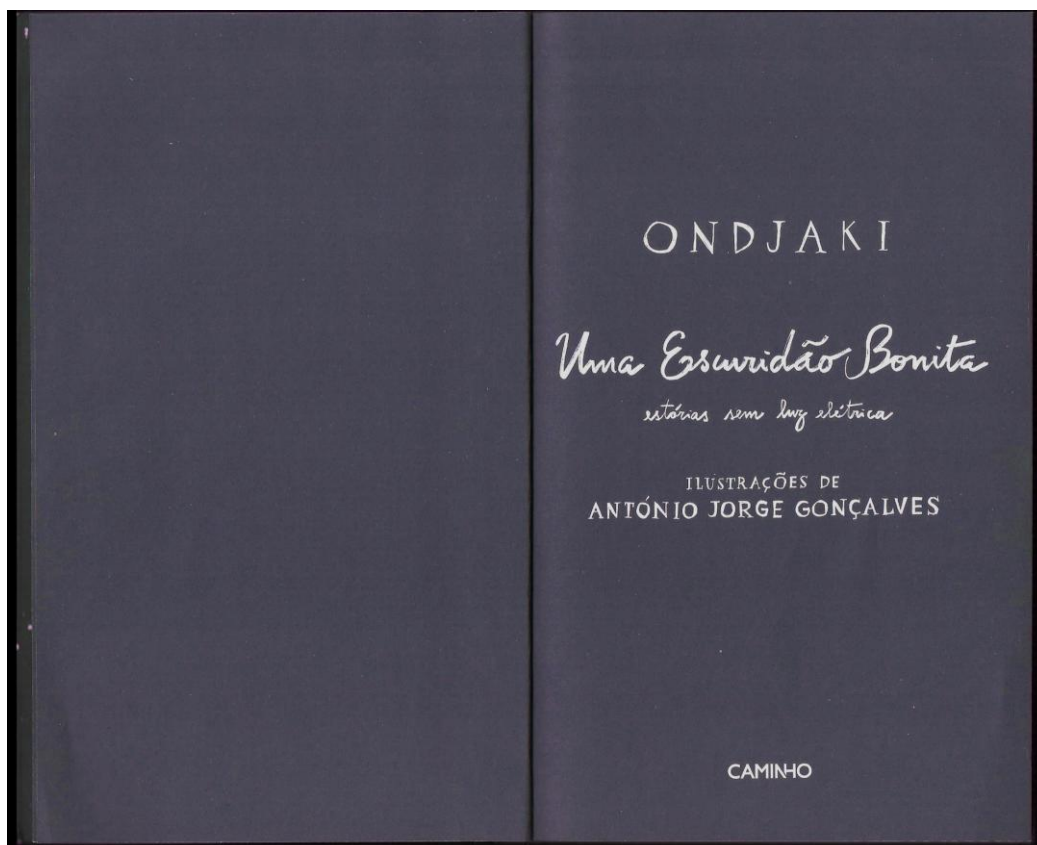
A ausência de molduras, aliada ao uso de dupla página e à coerência de padrão adotado (que previne surpresas bruscas), fazem com que o leitor entre por completo na estória, sem que sinta limites e interrupções no percurso da leitura. Embora cada página desafie o leitor a decifrar o conteúdo e as formas das sombras, até porque nem sempre têm correspondência direta à narração que o protagonista vai desenvolvendo, o ritmo de leitura assemelha-se à pulsação sentida pelas personagens naquela noite. As ilustrações cumprem ainda a função cénica, expondo os componentes que preenchem o espaço, assim como a função de câmara atingindo o que o olhar das personagens vislumbra.

¹² <http://www.dglb.pt/sites/DGLB/Portugues/premios/premiosAtribuidosDglb/Paginas/2013Vencedor.aspx>



Uma escuridão bonita, p.106,107

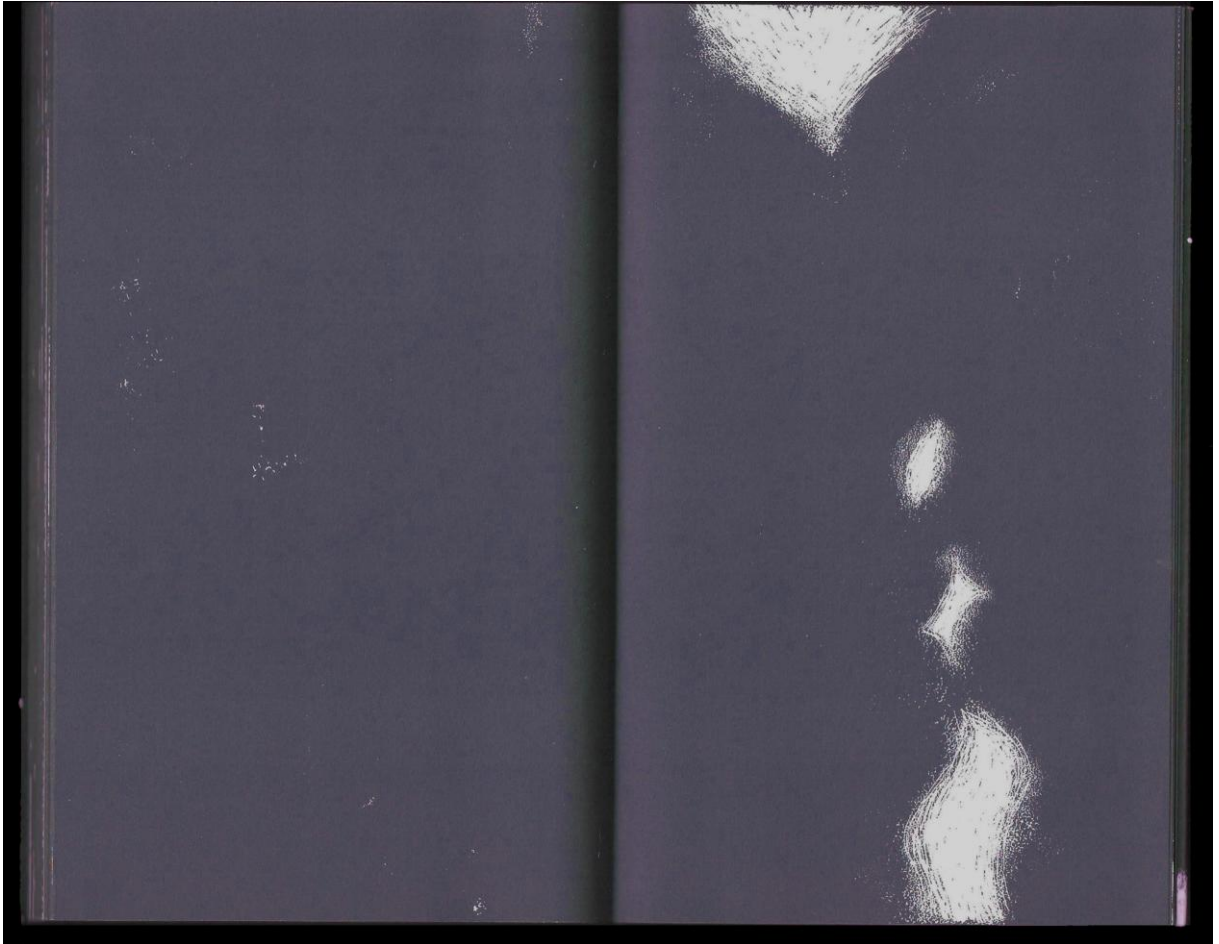
A entrada na estória é ampliada pela escolha do papel mate, chamativo ao toque, em consonância com o estímulo visual. No espaço reto, de tímida lombada, a folha de guarda abre a *porta* sem luz, preparando o ambiente da narrativa, que se completa com sombras, sem nitidez e abundância de *planos de pormenor*. A capa é percorrida pelo título, impresso em fonte que recria uma caligrafia de barrigas e aberturas inconstantes, a amarelo (única exceção de cor ao azul e branco), dois pares de pés enfiados nos chinelos invadem os limites da publicação a par com o logotipo da editora e as assinaturas autorais ocupam o centro abaixo do título. Na folha de rosto, em escala inferior à do título, mas mantendo o registo da caligrafia, um subtítulo acrescenta *estórias sem luz elétrica*, adenda sugerida previamente pela escolha da cor escura do papel desde a capa a todas as páginas do livro. O tipo e o tamanho das letras não deixam pistas que determinem o leitor a que se dirige, de tamanho médio e fonte padrão, pressupõe-se um público neutro, sem particularidades eleitas.



Uma escuridão bonita: folha de rosto, capa e contracapa

A epígrafe “o escuro às vezes não é falta de luz / mas a presença de um sonho...” (Ondjaki & Gonçalves, 2013, p. 8), assinada por *velho muito velho que inventa as palavras*¹³, sugere a amplificação de possibilidades que o escuro traz, por meio da alusão ao sonho, em oposição à limitação que, naturalmente, se associa à falta de eletricidade. A estória inicia-se assim com a passagem de uma panorâmica da cidade em luz para a visualização da mesma às escuras, acompanhada pela voz “A luz faltou de repente” (Ondjaki & Gonçalves, 2013, p. 11). A leitura descobre, entre silêncios e *zumbidos de mosquito*, a conversa de duas crianças, sentadas na varanda, numa noite quente de céu estrelado. A voz em primeira pessoa de uma delas dialoga com o leitor por intermédio das descrições do ambiente, dos gestos, das suas reflexões, dúvidas e expectativas. É pelo olhar dele (narrador-personagem) que a conhecemos e percebemos o carinho e o desejo que o movem a pedir o primeiro beijo. A noite prolonga-se em divagações e conclusões sobre o ser humano, o silêncio, a guerra, a morte, os dedos dos pés, banhos de chuva e pelo deslumbramento da magia do *Cinema Bu*. O clímax corporifica-se nas páginas nubladas que deixam à vista o encostar de duas testas, o espaço entre os narizes e a aproximação dos lábios.

¹³ Personagem tomada à estória *Ynari: a menina das cinco tranças*.



Uma escuridão bonita, pp.100,101

O remate da narrativa fica a cargo de uma *velha muito velha que destrói as palavras*¹⁴, que conclui que “a beleza às vezes é um lugar onde o olhar / já sabe aquilo que não quer esquecer...” (Ondjaki & Gonçalves, 2013, p. 109).

Uma primeira leitura das capas dos dois livros não permite identificar qualquer ponto convergente entre eles. O material aparentemente precário d’*a caixa* não deixa prever a sua importância na literatura angolana para crianças, os desenhos que parecem esboços esquecidos no papel podem ser pouco apelativos esteticamente, os agrafos a descoberto deixam transparecer o trabalho de *oficina*, a cor quente laranja é chamativa, e a esse apelo visual acrescenta-se o apelo do tato despoletado pela leveza e textura do objeto.

¹⁴ Personagem tomada à estória *Ynari: a menina das cinco tranças*.



a caixa, capa e contracapa, pormenores de encadernação

Uma escuridão bonita é um livro que pela encadernação e pelo peso apela a um cuidado diferente, o leitor mais pequeno tende a manusear de outra forma um livro de capa mais resistente (embora se mantenha a capa flexível), como se a aparência evocasse respetos diferentes para com os objetos. É evidente que se trata de uma suposição subjetiva, um leitor mais experiente possivelmente terá mais cuidado com o livro mais frágil e não o contrário. O tom escuro do livro pode não ser uma escolha óbvia para os mais novos, porém é curiosa a escolha, nas duas publicações, da fonte para o título, deixando na caligrafia a pista de que se poderá tratar de estórias para crianças. No caso d'*a caixa*, o título não dá qualquer indício sobre a estória, assim como nenhum dos desenhos na capa esclarece a relação entre o título, a estória e as ilustrações, elucidando apenas sobre o contexto, vincado no desenho do tanque militar com a sigla MPLA gravada. Em relação a *Uma escuridão bonita*, o título, assim como a forma como os dois pares de pés estão representados na capa, desvenda apenas a narrativa no escuro e talvez a existência de dois protagonistas.

Mais de trinta anos separam os dois livros e os dois autores (curiosamente, Ondjaki nasce no ano em que o livro *a caixa* é publicado), o contexto político-social é diferente, prova disso são as edições: *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; ao passo que *Uma escuridão bonita* é publicada por uma editora privada, em 2013, em parceria com um ilustrador português, e para entrada direta no mercado aberto a qualquer comprador.

O contexto distante reflete-se no valor didático que cada um abraça. No livro de 1977 depreende-se o momento histórico pelo qual a nação passa através de manifestações linguísticas adotadas, da inclusão de determinados elementos relativos ao regime monopartidário de cariz marxista, e das carências sentidas por causa da guerra; acresce a relevância dada à temática da formação das crianças, como pilar da narração. Ou seja, há um intuito formativo ligado às questões da alfabetização, da cultura e do momento político representado. Ao passo que no livro de 2013, embora se possam criar suposições de espaço e tempo, a partir de pequenas marcas tocadas ligeiramente, não é explícito nenhum momento histórico-político de forma tão evidente. No que diz respeito ao valor didático, as temáticas abordadas pelas personagens podem chegar a qualquer criança, de qualquer ponto do mundo, visto que em princípio todas passam pela experiência do primeiro beijo e por interrogações próximas às levantadas ao longo daquela noite.

Em resumo, as particularidades díspares entre os dois livros remetem, significativamente, para a importância dada ao papel da linguagem gráfica, quer nas opções mais *artesaniais* quer no espaço definido para as ilustrações; na identificação e não identificação do leitor a que se dirige; e, ainda, em marcas provenientes dos diferentes contextos de mercado em que cada um participa. Em relação aos pontos de encontro das duas obras, que me parecem pertinentes, segue-se a análise exaustiva dos mesmos nos parágrafos posteriores, delineados nos diferentes capítulos que se sucedem.

Contadores de estórias

O *contador de estórias* encontra valor semântico em medidas díspares. Nas diferentes concepções desta figura é exequível, no entanto, identificar alguns traços que o nomeiam como tal. Walter Benjamin, na descrição que traça do perfil do *contador de estórias*, tendo como objeto de reflexão a obra de Nikolai Leskov, aponta duas *personagens* distintas – a do *camponês* e a do *marinheiro*, ou seja, aquele que “ficou na terra e conhece as suas histórias e tradições” (Benjamin, 2015, p. 149) e “alguém que vem de muito longe” (Benjamin, 2015, p. 149), respetivamente – que se intersectam para constituir o *contador de histórias anónimo*, que funciona como elemento inspirador para os que contam/escrevem estórias. Trata-se de uma analogia que pode ter correspondências, independentemente do espaço, do tempo e da cultura e que compreende duas dinâmicas aliciantes de um *contador de estórias*. Por um lado, o *camponês* associado àquela figura que nos é familiar, que se liga ao ouvinte pela recorrência do ritual, pela certeza de que a expectativa será cumprida e, muitas vezes, ainda por um laço afetivo; por outro lado, o *marinheiro* como aquele que chega e traz consigo um rol de peripécias que nos prendem pela curiosidade do desconhecido e do que é diferente.

Outro elemento chave apontado pelo autor é:

De forma aberta ou escondida, essa prática traz sempre consigo alguma utilidade. Esta utilidade tanto pode estar num princípio moral como numa indicação de ordem prática ou num provérbio, numa regra de vida – em qualquer caso, o contador de histórias é um homem que sabe *dar conselhos aos seus ouvintes*. (Benjamin, 2015, p.151, itálico meu)

Esta ideia aproxima-se da tradição concomitante das estórias para crianças, que surgem com esse propósito de transmissão de algo aos mais novos, de algum tipo de ensinamento prático para a vida, proveniente da experiência de um mais velho. Daí a associação comum do *contador de estórias* ao hábito da narração em voz alta às crianças. É, sem dúvida, uma figura de extrema importância, tendo em conta que a narrativa é inerente ao ser humano. Independentemente das formas que vai tomando ao longo do tempo, é uma *peça* central na forma como o ser humano comunica, como constrói identidade(s), como encaminha o rumo da História. O poder de um bom *contador de estórias* pode refletir-se na vida de cada um, assim como na vida de um país ou de um continente.

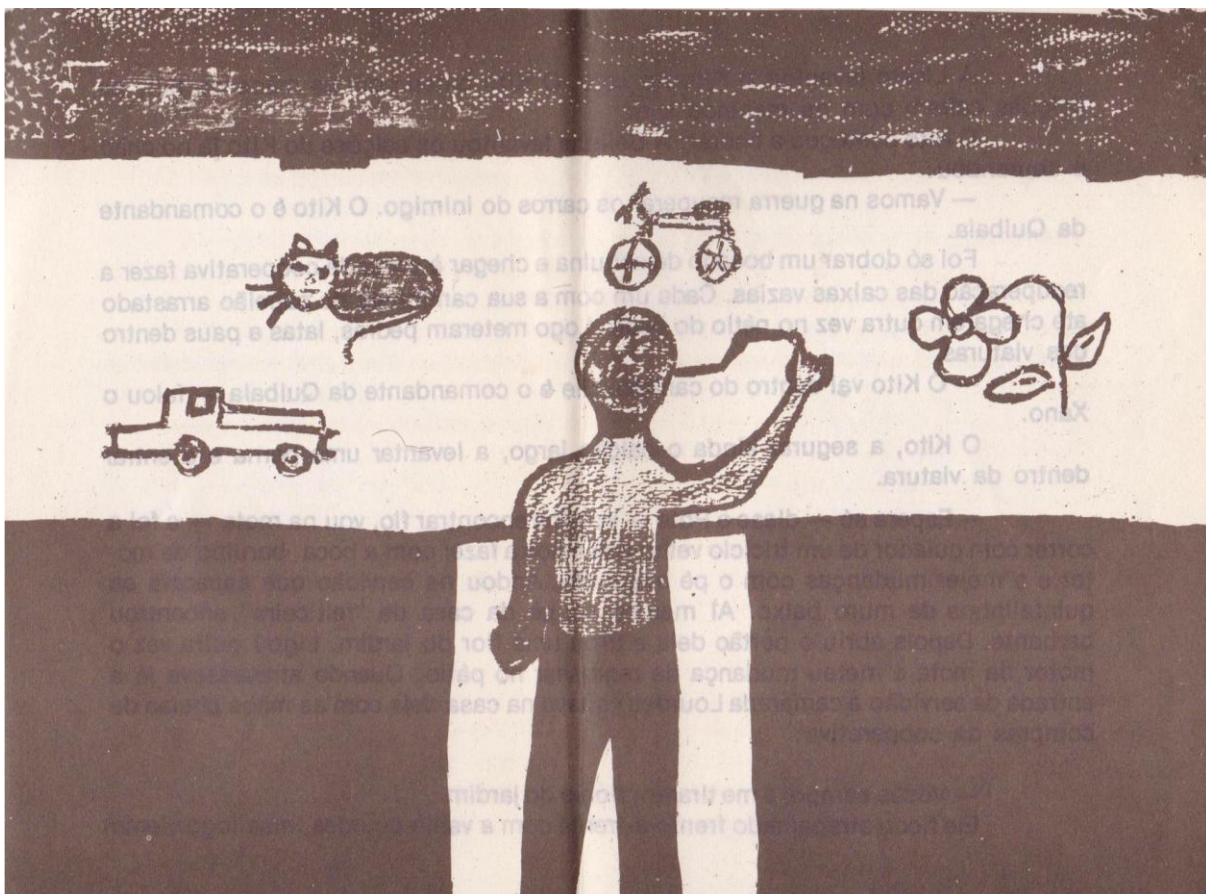
Benjamin inicia o seu ensaio anunciando o declínio da existência desta figura:

É cada vez mais raro encontrarmos pessoas capazes de contar uma história como deve ser. É cada vez mais manifesto o embaraço num grupo de pessoas quando alguém pede para ouvir uma história. É como se uma valiosa capacidade que parece inalienável, a mais segura entre as que eram seguras, nos tivesse sido retirada: *a capacidade de trocar experiências*. (Benjamin, 2015, p.148, itálico meu)

Esta capacidade de trocar experiências como núcleo do perfil do contador parece contradizer ironicamente a noção de que se trata de uma crise de oradores, visto que a necessidade de partilha de relatos de experiências é inevitável num ser social. Porém o que se depreende da premissa de Benjamin é o reconhecimento de que se trata de uma atividade móvel, que se realiza a diferentes lentes, consoante quem a lê/executa, e com diferentes configurações. E se no seu fim anunciado Benjamin acrescenta e argumenta, com fatores como a evolução dos géneros literários, o progressivo afastamento entre o oral e o escrito, a perda da *sobriedade neutra*, a distância gradual da morte e a disponibilidade dos ouvintes parece-me plausível aceitar que o contador de estórias não entrou em crise quando se pensa na *literatura para crianças*.

Tendo por base os traços apontados, é possível estabelecer a sua presença nas duas narrativas em análise, com peculiaridades e transfigurações próprias. N' *a caixa o contador de estórias* materializa-se na junção de duas coisas: por um lado, a parede e o chão, que funcionam como suporte de representação e exemplificação; por outro lado, as várias crianças que assumem a figura do orador, idealizando o que surge nesse suporte. Em grupo contam a estória que se fixa em carvão e se condensa a partir dos contornos descritivos das palavras de cada um, aumentando o painel de imagens e pormenorizando verbalmente o que fica por dizer sobre o desenho.

O processo inicia-se com o desejo de ver na parede determinada coisa; Lisete, a que assume o papel de maestrina, toma a iniciativa de traçar a primeira figura pedida. Em coro, as outras crianças acrescentam, cada uma na sua vez e pela sua voz, novas figuras e pormenores que completam o quadro. Na hierarquia espontaneamente construída entre eles vão pegando no carvão e delineando o trabalho de grupo de preenchimento da estória.



a caixa, p.5

Todos contribuem com a sua técnica e com a sua assinatura, mesmo quando ela não passa pela ilustração, mas pela palavra escrita:

O Xano procurava mesmo descobrir vez de lhe desenhar. Mas encontrava muita dificuldade. Porque gostava muito de gafanhotos. Conhecia-lhes bem o mexer dos olhos. As asas. (...) Mas no desenho é que nada. Por isso o Xano começou a escrever. Letras quase do tamanho dele. Grandes! (Rui, 1977, p. 4)

A estória contada e marcada no muro encontra expansão no passeio, que também tem direito às linhas de carvão que delimitam os caminhos – “vamos fazer a estrada. O Gaspar ajudou também com outro bocado de carvão. A Lisete riscava uma linha. Ele outra.” (Rui, 1977, p. 8) – por onde as personagens encarnadas pelas personagens prosseguem o seu imaginário: “O Kito é o comandante da Quibala.” (Rui, 1977, p. 6) . A banda sonora da estória ganha expressão nos barulhos criados pelas suas bocas “vou na mota – e foi a correr com guiador de um triciclo velho nas mãos a fazer com a boca barulho de motor e a meter mudanças com o pé esquerdo.” (Rui, 1977, p. 6). As caixas entram no universo imaginado e

vivido como peças da brincadeira definida, transformando-se em *camioneta de papelão*, *camião*, *maximbombo* e “*comboio da cultura*”.

As estórias que vão contando e vivendo, em simultâneo, assumem o carácter utilitário através dos conhecimentos que vão transmitindo uns aos outros e em pequenas correções e reparos que fazem entre eles. Recuperando a ideia do *camponês* e do *marinheiro* é possível traçar uma correspondência entre essa primeira figura incorporada na personagem Lisete, a criança mais velha com maior destreza para o desenho – “Mas a Lisete é que fazia rápido e quando acabou e bateu com as mãos os riscos para ficarem bem agarrados na parede” (Rui, 1977, p. 3) –, com maior capacidade de iniciativa e organização – “A Lisete costumava comandar idas no mar com a boia grande de camioneta” (Rui, 1977, p. 14) – e que incute nos outros a importância da escola e da aprendizagem, através de advertências instrutivas e de incentivos: “quando chegar a idade da escola vai ficar bom aluno, desenhar e ir no “comboio da cultura”.” (Rui, 1977, p. 19). A figura do *marinheiro* transporta-se para o que são as aprendizagens a partir de experiências próprias e novas que vivem, superam e interiorizam. Um bom exemplo poderá ser o contacto com as coisas inéditas a que Kito teve acesso no passeio com a mãe, que fizeram com que a sua realidade ampliasse e transformasse o seu imaginário, acrescentando às estórias que constroem em conjunto os novos elementos com que se deparou naquele dia: “O Kito com os olhos entre o peixe na parede e a pensar que faltava um barco.” (Rui, 1977, p. 16).

Por fim, a questão da linguagem adotada nas estórias destes pequenos contadores. Partindo da premissa de Bakhtin de que “A palavra é o fenómeno ideológico por excelência” (Bakhtin, 2006, p.34, itálico do autor), torna-se evidente que o vocabulário das crianças é resultado do processo de educação de que são alvo por parte dos agentes mais próximos (família, comunidade, escola, etc.), o que deriva num discurso corrente carregado de valor social, ideológico e político. O contexto histórico-político generaliza-se na linguagem destes *pioneiros* quando idealizam a sua ficção, visível na questão do *slogan* “A VITÓRIA É CERTA!” (Rui, 1977, p. 4); no universo bélico: “vamos na guerra recuperar os carros do inimigo” (Rui, 1977, p. 6), “Ganhamos a luta com a feiticeira.” (Rui, 1977, p. 8); na designação militar: “Ele é o comandante da Quibala” (Rui, 1977, p. 6); no uso recorrente da palavra *camarada*: “camarada Lurdes” (Rui, 1977, p. 6), “Mãe, o Camarada Presidente também é o chefe deste mar?” (Rui, 1977, p. 13); na ideia de povo: “– E de quem é este mar? / – É do povo.” (Rui, 1977, p. 13); e, ainda, na naturalidade com que introduzem na brincadeira certos elementos como “A máquina com duas bandeiras: a do MPLA e a Nacional” (Rui, 1977, p. 19), ou as FAPLA.

N' *Uma escuridão bonita*, a figura do *contador d'estórias* manifesta-se em duplicado na mesma personagem e o protagonista-narrador tem dois *ouvintes* distintos: os leitores, a quem se dirige ao narrar a noite em primeira pessoa, e a coprotagonista com quem partilha a varanda naquela vigília.

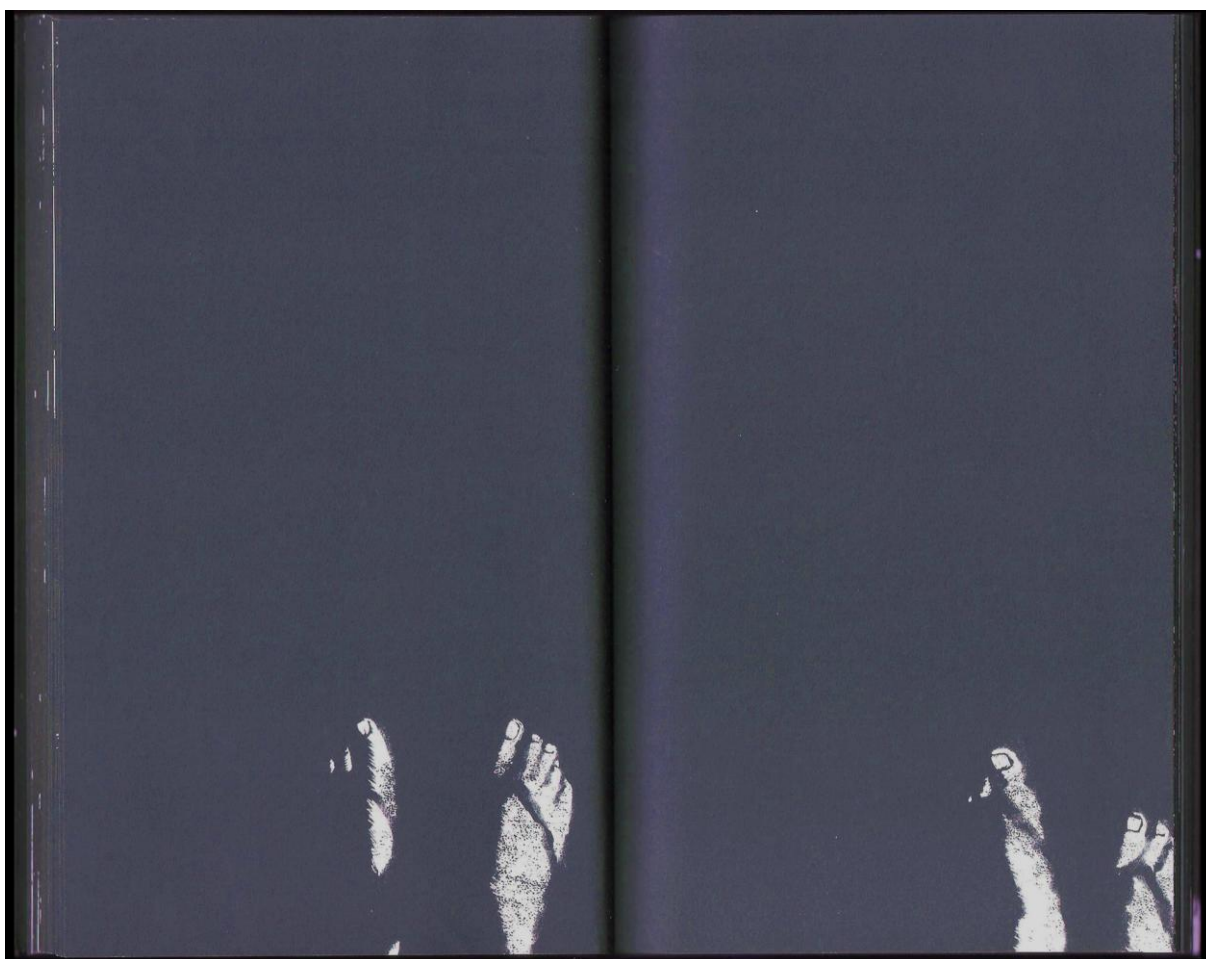
No virar de páginas a escuridão tende a ser preenchida por um jogo de sons que marca o ritmo da narração e, em simultâneo, transmite a sensação da experiência, através de três estratégias narrativas diferentes: silêncio, preenchido exclusivamente por imagens ou por espaços vazios que marcam grandes pausas; monólogos interiores, momentos de introspeção a que o leitor tem acesso; e diálogos mais ou menos intensos. O ritmo das palavras encontra companheiro na habituação ao escuro; à medida que a visão vai ficando mais nítida, também a conversa ganha confiança e o *contador de estórias* vai-se desinibindo e manifestando.

A demora de diálogo em início de noite conduz o narrador à sua “primeira descoberta assim estranha” (Ondjaki & Gonçalves, 2013, p. 16), o poder do gesto que se pode sobrepor ao da palavra, resultando num equilíbrio de comunicação feito a diferentes moldes: “Ela fez-me uma festinha rápida na mão. Gesto ou ternura de amansamento. Afinal uma pessoa também pode dizer coisas sem ser com voz de falar.” (Ondjaki & Gonçalves, 2013, p. 16). Esta noção de se comunicar sem se ouvir, como primeira revelação, expande as potencialidades de comunicação a diferentes linguagens, e ganha relevo como estratégia de leitura da estória e dos acontecimentos da noite, assim como da leitura das diferentes formas de comunicação presentes no livro.

A estória dentro da estória acontece inauguralmente quando ela o interroga acerca do nome de sua avó “– Ela chama-se mesmo Dezanove?” (Ondjaki & Gonçalves, 2013, p. 51). Recorrendo à estratégia de proximidade entre a realidade e a ficção ele interpela-a sobre a quantidade de dedos que ela tem, concluindo em seguida: “Pois a minha avó só tem dezanove.” (Ondjaki & Gonçalves, 2013, p. 54). Está, assim, lançado o mote para a explicação e para a relação entre a avó Dezanove¹⁵, o soviético e o dedo do pé que falta. O espaço das páginas preenche-se exclusivamente de narração, ou melhor de diálogo e o desenrolar dos factos é despoletado pelas interrogações de quem ouve; adota-se uma escolha clara de que naquele momento a leitura é unidirecional, a lente foca-se exclusivamente na palavra e dá-se a saída da ilustração. O final da narração cumpre-se em silêncio, de encaixe

¹⁵ A avó Dezanove é uma personagem recorrente na obra de Ondjaki, para além do romance *Avó Dezanove e o segredo do soviético*, o leitor pode contar com a sua presença noutros livros como n' *A bicicleta que tinha bigodes*, que faz par com a obra em análise.

interior do que foi contado, e a estratégia aplicada é a inversa, leitura exclusiva da ilustração nas páginas seguintes:



Uma escuridão bonita, pp.56, 57

A ilustração compreende a representação do silêncio através da quase totalidade de espaço vazio, em fundo azul-escuro, permitindo somente a entrada dos pés dos protagonistas no fundo da página. Simbolicamente a imagem dos pés pode recriar a sensação de visualização dos mesmos pelas personagens, representando a situação de reflexão em que o olhar foge para um qualquer pormenor que está a ser olhado mas não visualizado. Pode ser lido, ainda ou também, como uma escolha simbólica, dado o cariz da estória da *Avó Dezanove* que tem como elemento central a falta de um dos dedos dos pés, sugerindo o contraste entre os pés dela e os pés dos protagonistas.

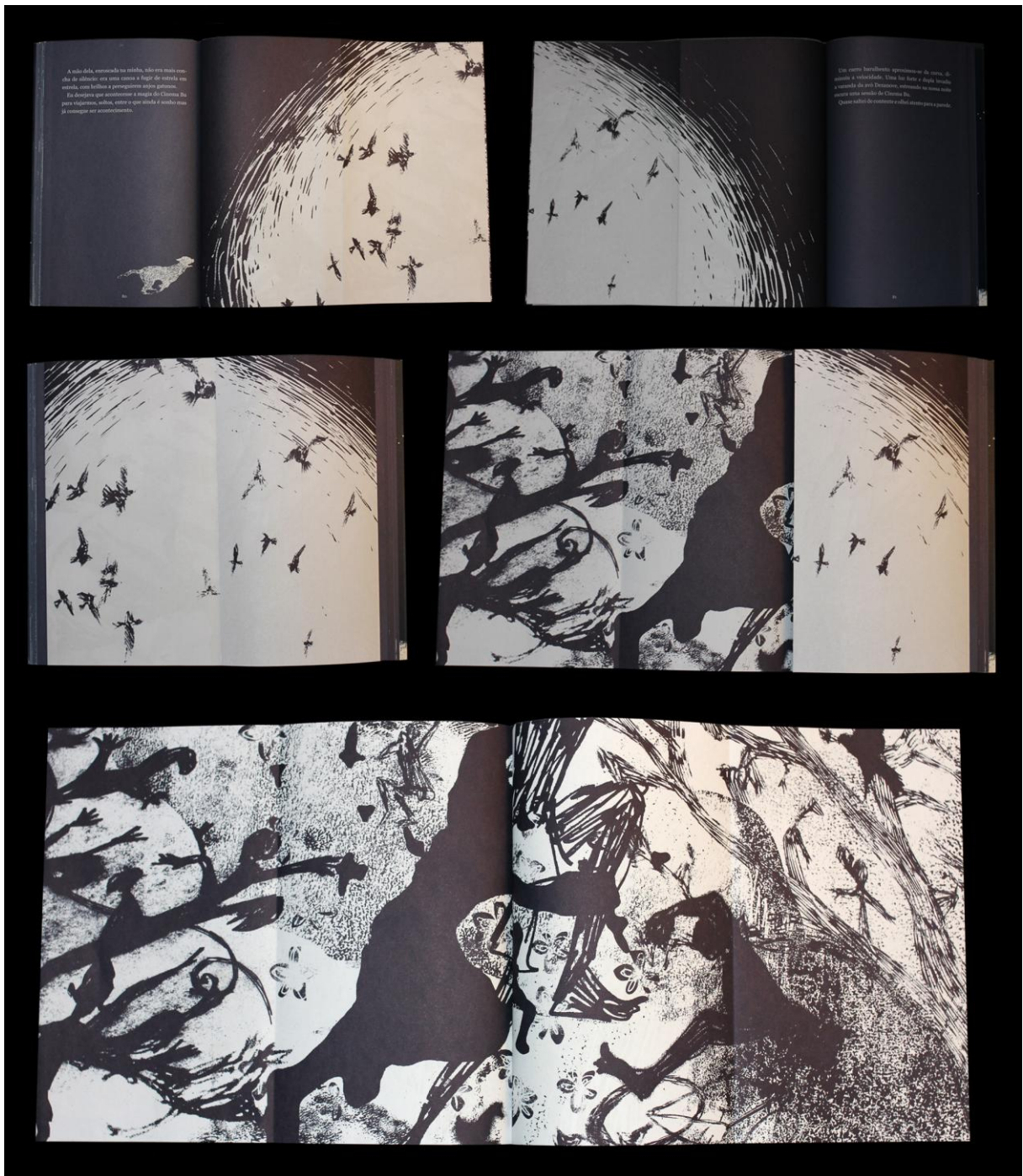
Contudo, este contador apresenta uma característica muito peculiar. A sua consciência enquanto orador não admite a fuga à verdade por muito tempo. A estória à volta da alcunha de sua avó transporta um sentimento de culpa do qual sente necessidade de se livrar: “Eu senti

um pouco de vergonha de toda aquela estória que eu tinha acabado de inventar.” (Ondjaki & Gonçalves, 2013, p. 58). A ingenuidade associada à cumplicidade crescente entre as duas personagens fá-lo confessar a mentira e destruir a plausibilidade por detrás do relato que fez: “ – A estória do dedo – comecei – é que ela tinha uma infeção e o médico teve que lhe cortar o dedo. Mas não contes a ninguém, aqui no bairro todos pensam que foi mesmo o soviético.” (Ondjaki & Gonçalves, 2013, p. 88).

Um segundo episódio de estória dentro da estória acontece pela junção da imaginação das personagens com um suporte – a parede –, à semelhança d’*a caixa*. Os autores recorrem à criação de suspense fechando a dupla página numa maior escuridão de sombras e letras, antecipando o acontecimento, inclusive pela estratégia de quebra que adia o esperado, que não se concretiza de imediato, aumentando o ritmo do virar de páginas e de leitura, até ao clímax. Esta estória contada pelos olhos, numa primeira fase, é marcada por uma prancha inserida no livro que recria aquilo que as personagens vislumbram na parede. Este momento é equiparado a uma espécie de projeção cinematográfica, em que a luz dos faróis de uma viatura refletida na parede branca produz um *frame*. Numa segunda fase, as personagens dialogam sobre aquilo que ela viu na tela que surgiu no seu campo de visão, criando a sua imagem/estória. A designação dada ao momento é uma direta referência ao cinema: “Mas era um carro sem faróis acessos, e esses carros são inimigos do nosso cinema pobre. (...) nem já os faróis mínimos para aquecer a tela.” (Ondjaki & Gonçalves, 2013, p. 71). Ou ainda: “Um carro barulhento aproximou-se da curva, diminuiu a velocidade. Uma luz forte e dupla invadiu a varanda da avó Dezanove, estreando na nossa noite escura uma sessão de Cinema Bu.” (Ondjaki & Gonçalves, 2013, p. 81).



Uma escuridão bonita, pormenor da prancha



Uma escuridão bonita, visualização da prancha aberta e fechada

Repete-se a estratégia de ausência de imagem para dar relevância à palavra aquando da reflexão sobre o que foi o *Cinema Bu*, naquela noite. O paralelismo com esta arte justifica-se, para além da particularidade gráfica e de menções discursivas, na exposição que o narrador-personagem faz daquilo que é um dos focos da sétima arte, a ocorrência de movimento:

Sombras enormes invadiram a varanda: eram imagens que ganhavam movimento da direita para a esquerda, em correria de fuga e promessa de esquecimento, e quem não tivesse ainda imaginado coisa

concreta não podia pedir «bis» no condutor do carro já desaparecido. (Ondjaki & Gonçalves, 2013, p. 85)

No que diz respeito ao *contador de estórias* encarnado no narrador, esta voz vai alternando orações declarativas – “A mão dela estava perto da minha.” (Ondjaki & Gonçalves, 2013, p. 18) – com alusões poéticas, fazendo uso excessivo de sinestésias – “Nessa escuridão de melodia doce ou silêncio quente” (Ondjaki & Gonçalves, 2013, p. 13) –, construções de ambiente evidenciando os estímulos sensoriais – “Tudo cheirava a abacate: os cabelos dela, o vento, a noite.” (Ondjaki & Gonçalves, 2013, p. 75) –, divagações filosóficas e existenciais – “Eu precisava de nuvens cinzentas para me esconder num labirinto de desilusão.” (Ondjaki & Gonçalves, 2013, p. 32) –, metáforas e comparações a escalas díspares – “O silêncio é uma esteira onde nos podemos deitar.” (Ondjaki & Gonçalves, 2013, p. 18), “– Como se o saco das guerras estivesse vazio?” (Ondjaki & Gonçalves, 2013, p. 22) –, reticências amedrontadas conseguidas pela exploração do espaço vazio, adjetivações – “nessa noite duma bendita, bonita, falta de luz.” (Ondjaki & Gonçalves, 2013, p. 16) –, personificações, “entre o riso de um grilo e o soluço de um pirilampo.” (Ondjaki & Gonçalves, 2013, p. 97), e, por fim, um neologismo em repetição que recorre a um apoio gráfico de alteração de tamanho da fonte: “Pulmar vai, pulmar vem...” (Ondjaki & Gonçalves, 2013, p. 28).

A presença de um narrador autodiegético vai ao encontro do perfil que tem vindo a ser exposto, pela proximidade que se cria entre contador e ouvinte, que decorre do tom pessoal e confessional adotado na exposição da noite e das suas próprias inquietações. Para além do tom biográfico na voz de quem conta o que realiza, encontram-se observações à própria arte de narrar – “– Porquê que inventas estórias? – ela perguntou. – Para a nossa escuridão ficar mais bonita.” (Ondjaki & Gonçalves, 2013, pp. 104, 105) –, e ao significado de Poesia: “Um dia perguntaram à minha avó Dezanove o que era a poesia. (...) ela depois falou: a poesia não é a chuva, é o barulho da chuva.” (Ondjaki & Gonçalves, 2013, p. 62).

As figuras dos ouvintes também se munem de traços que os identificam como tal, nomeadamente a disponibilidade: “A disponibilidade é o pássaro onírico que choca o ovo da experiência.” (Benjamin, 2015, p. 157). No caso d’*a caixa*, a personagem de Kito merece as descrições nesse sentido: “O Kito admirado com a boca aberta a ouvir a Lisete a contar coisas do combóio.” (Rui, 1977, p. 18). No entanto, a forma como todos entram nas estórias e nas brincadeiras revelam a disponibilidade do outro para absorver tudo o que ouvem e sentem. No caso d’*Uma escuridão bonita* a reciprocidade nota-se pela partilha e pelo jogo de pergunta-

resposta que se vai traçando: “– É uma estória muito comprida. – A luz ainda não voltou, temos tempo.” (Ondjaki & Gonçalves, 2013, p. 51). A identificação das personagens no livro de Manuel Rui permite, também, averiguar as idades próximas entre as crianças e assumir que se trata de uma troca de ficções de igual para igual. Já no caso do livro de Ondjaki as pistas de identificação das personagens anónimas remetem para a possibilidade de dois adolescentes, dado o teor de algumas conversas e reflexões, da estória à volta do desejo de um beijo e a descrição do tipo de carícias trocadas entre eles, assim como o retrato ilustrado dos dois.

Os dois universos enchem-se desta forma de contadores de estórias presentes no dia-a-dia destas crianças, fomentado a importância desse momento no crescimento e desenvolvimento das mesmas e relembrando a todos nós, leitores anónimos, que o tempo para contar ou ouvir uma estória equivale a uma suspensão de tempo de imperativa recorrência.

Lugares

A rua, enquanto espaço privilegiado para o tempo de lazer das crianças e lugar de conhecimento e aprendizagens, é o cenário eleito para as duas histórias em análise. Espaço idílico para aventuras e descobertas em nome próprio, sem a supervisão de adultos, torna-se centro de todo um mundo que se constrói em partilha com os iguais.

Neste ponto de encontro, há, no entanto, particularidades que definem cada uma das histórias. A construção de ambiente e universo é fabricada a partir de marcas espaciais e temporais resultantes de escolhas diferenciadas quer no texto, quer na ilustração. A importância da descrição do lugar envolve várias estratégias-chave na construção do enredo:

The setting of a picturebook establishes the situation and the nature of the world in which the events of the story take place. At the simplest level, it communicates a sense of time and place for the actions depicted, but it can go far beyond this in establishing the genre expectations of the work, in providing a pervasive affective climate that sets the reader's emotional response in a particular register, in instigating plot development through contrasting or dramatic change in settings, and in commenting upon character. (Nikolajeva & Scott, 2006 , p. 61)

O espaço é construído no texto de Manuel Rui através da descrição dos componentes que edificam o mundo da brincadeira das personagens, nomeadamente: o pátio, o beco, a parede, os pequenos muros que separam os quintais, o canteiro e a terra, em contraste com o asfalto – que delimita o espaço entre os mais pequenos e os adultos que vão surgindo. Enriquece este universo as idas à **cooperativa** – “Foi só dobrar um bocado da esquina e chegar à porta da cooperativa fazer a recuperação das caixas vazias.” (Rui, 1977, p. 6) –, quando chega a “hora de começarem deitar no lixo as caixas” (Rui, 1977, p. 16); a cooperativa é o espaço eleito para fornecimento de matéria-prima para os acessórios de recreio do dia-a-dia.

A história é contextualizada em **Luanda**, com vários apontamentos relativos à cidade como a Avenida Quatro de Fevereiro, o mar da Baía, o Panorama (hotel), e o Samba (município da cidade de Luanda); e também pelos diálogos entre os meninos que frisam a vinda (e a partida) do personagem principal de Quibala para Luanda, e vice-versa. Uma das ilustrações acompanha o percurso que Kito faz com a sua mãe pela cidade: “Andou muitas ruas. Ouvi as sinaleiras a apitar. Os carros a pararem! Ele e a mãe a atravessar nas ruas. Tanto barulho!” (Rui, 1977, p. 12). A ilustração acrescenta à descrição ruidosa do passeio o pormenor das palmeiras e deixa a nu, através da desproporção das figuras, a relevância da

imagem que a criança tem do que lhe é mais próximo e importante, ao retratar a figura da mãe a uma escala superior em relação aos outros elementos da cidade:



a caixa, p.11

Como referi anteriormente, a orientação horizontal do livro projeta nas imagens a expansão do espaço, alastrando os limites da parede, do pátio e da cidade para fora da página. Embora as ilustrações surjam no livro como exemplificação de situação e não com o intuito de marcar o ritmo e o movimento da ação, permitem transmitir um cenário que se estende a todo o conteúdo textual. No que concerne à forma como ocupam o espaço da página, para além da tal ausência de fronteira, devido ao uso completo da página, acresce apontar o referencial vertical de um todo limitado pelo chão e pelo céu (ou pela rua que ficou para trás), respetivamente no fundo e no cimo da página, em todas as ilustrações.

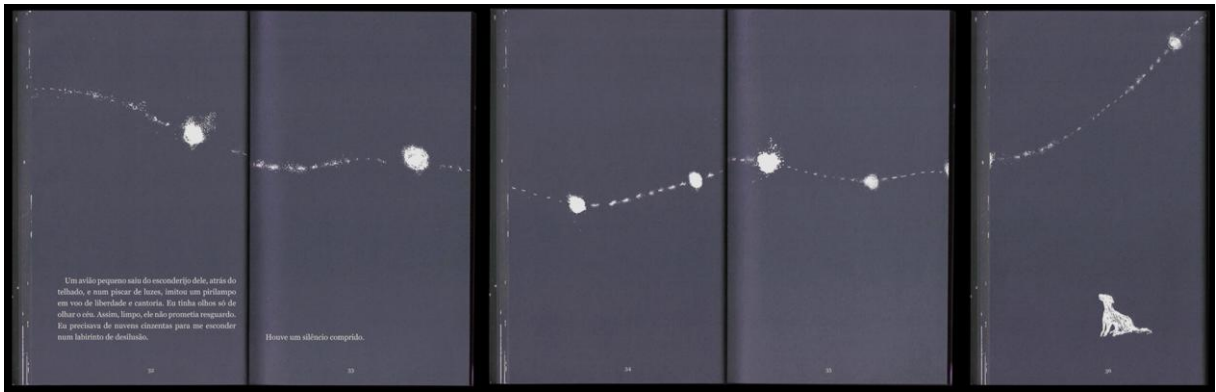
O lugar em que as histórias se desenrolam encaixa em conceitos diferentes. Em relação à *caixa* pode enquadrar-se no designado *integral setting* “an indispensable component of the narrative; the story cannot take place anywhere else.” (Nikolajeva & Scott, 2006 , p. 69) Depreende-se de vários elementos apontados que o momento temporal e espacial corresponde a um período histórico real, que não encontra margem para deslocalização. Elementos como o

slogan “A VITÓRIA É CERTA!” (Rui, 1977, p. 4), o tópico da guerra como consequência da vinda de *Kito* e sua mãe para a cidade, bem como a alusão à falta de alimentos, a menção às comemorações do dia das FAPLA (Forças Armadas Populares de Libertação de Angola, 1 de Agosto), e o uso do termo *pioneiro*.

Ao invés, *Uma escuridão bonita* enquadra-se no denominado *backdrop setting*: esta varanda pode-se localizar em qualquer ponto do mundo, dado que as marcas espaço-temporais esmiuçadas nos parágrafos seguintes não deixam qualquer indicação clara de que cidade e em que data tiveram lugar. Facilmente sobrevive em qualquer varanda urbana em noite de falta de eletricidade. Ironicamente, apesar da localização incerta, o cenário e ambiente retratados no livro são peças fundamentais para o desenrolar da ação e para o aumento de tensão e desejo entre as duas personagens.

No livro de Ondjaki e de António Jorge Gonçalves, a recriação de ambiente da narrativa é o que ocupa grande parte do livro. O facto de a ilustração envolver toda a publicação abona a favor da descrição dos cenários. A palavra e a imagem funcionam em conjunto na apresentação do meio, recorrendo cada uma aos seus utensílios descritivos, por vezes de forma redundante, mas nem sempre.

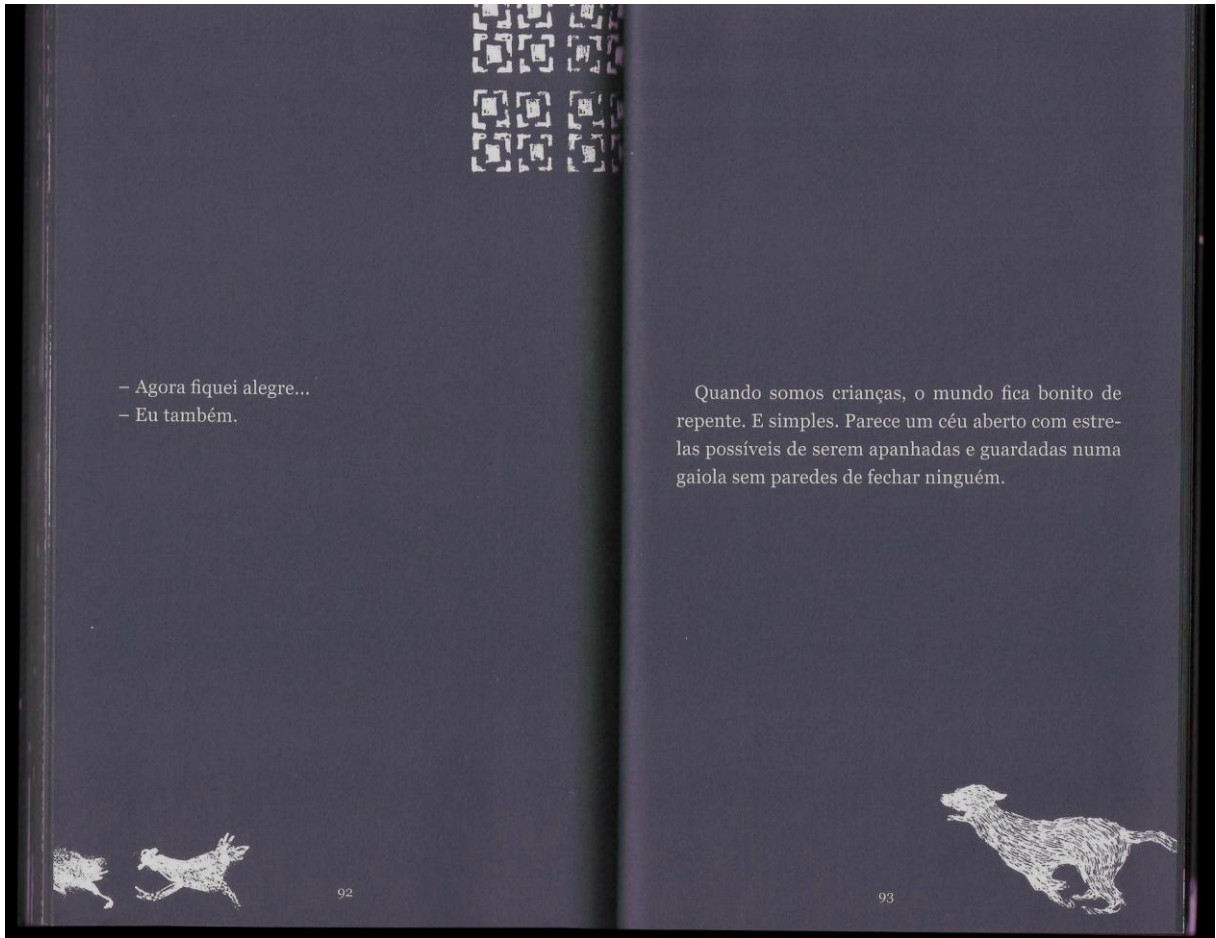
O espaço parte do geral, isto é, da cidade, para estreitar no quintal e na varanda da casa. Iniciando o trajeto a partir desta ideia de geral para o particular, um dos primeiros elementos de destaque espacial é o **céu**, que funciona como fundo privilegiado de todo o livro, no sentido em que o tom de fundo azul-escuro marca todas as páginas, espelhando dessa forma a escuridão total. É, para além disso, um marcador importante de silêncio prolongado; efetua-se uma fuga de visão para o céu quando o ar se esvazia de som, assim como uma fuga de atenção, que se perde em divagações várias longínquas, no universo da imaginação. Estes momentos são assinalados pela ocupação solitária da imagem, de que são exemplo algumas sequências de imagem do céu: uma compreende a representação das estrelas, outra a passagem de um avião, outra um pássaro desacompanhado, e, outra ainda, a lua minguante.



Uma escuridão bonita, pp. 32, 33, 34, 35, 36

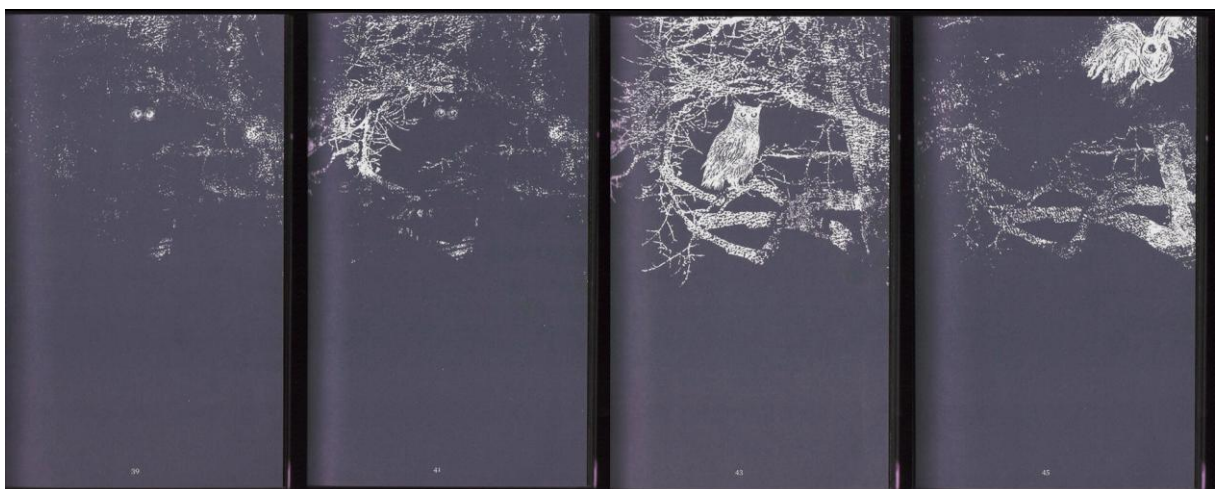
Ainda no tópico de espaços amplos encontra-se n’*a caixa* o destaque para o **mar**. Kito vê pela primeira vez o mar: “A cena! A alegria do Kito! A comer o gelado sentado com a mãe num banco da Avenida Quatro de Fevereiro com os olhos no mar da Baía. Tanto mar! falou o Kito na mãe.” (Rui, 1977, p. 13). Todo aquele mar amplia a visão da personagem do seu universo, indagando sobre a pertença daquele mar e a localização dos peixes, que não consegue decifrar. Este novo espaço de deslumbramento é transferido para o seu imaginário de rituais de lazer, assim como para as caixas: “E, quando entrou num maximbombo tão grande, fingiu que a caixa que lhe puxavam no quintal com o barbante que o Xano encontrou não era mais camião mas num maximbombo cheiinho de mar.” (Rui, 1977, p. 13).

Entrando numa zona mais particular, chegamos ao território privado de cada estória. O **quintal** é o lugar mais representado n’*Uma escuridão bonita*, tendo em conta que a *lente* do ilustrador se perde maioritariamente na construção do que cerca as personagens, encontrando o leitor descrições várias daquele “jardim com flores, com uma goiabeira e muitos arbustos” (Ondjaki & Gonçalves, 2013 , p. 58), habitado por figuras noturnas que vão completando o cenário e aparecendo esporadicamente nas zonas periféricas das páginas. As ilustrações dão conta de alguns apontamentos botânicos do jardim, assim como de animais que serão residentes diários (como as galinhas e/ou os cães) e outros visitantes casuais (como os pássaros):



Uma escuridão bonita, pp.92, 93

A zona superior da página é ilustrada somente com pássaros, com destaque privilegiado para a sequência do mocho, que adensa a estratégia de sensação de aumento de visibilidade no escuro:

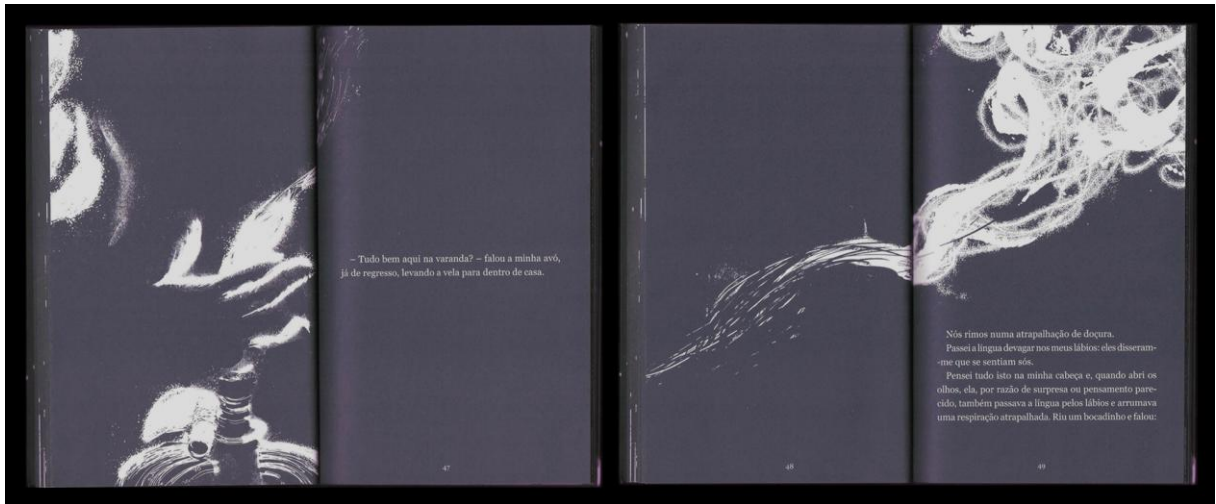


Uma escuridão bonita, pp. 39, 41, 43, 45

Esta sequência reveste-se de outra particularidade que a apresenta com peso distinto: “Since gravity pulls objects down in pictures as in life, the top halves of pictures tend to be less occupied than the bottom halves; and as a result, objects that do appear in the top half are surprising enough that they tend to attract us more.” (Nodelman, 1988, p. 134). Para além de chamar à atenção pelo sítio que ocupa na página e pela repetição sucessiva da imagem, que apela a um aumento do ritmo do virar de páginas movido pela necessidade de descoberta de nitidez das sombras, a sensação de passagem de tempo que transmite é proeminente.

A **varanda** surge como espaço simbólico de lugar livre de controlo, dentro do espaço maior que é a casa, que contrariamente personifica o conforto, a segurança e os limites. Na varanda encontram área propícia à aventura da carícia e às novas descobertas a dois, sem prescindirem da adrenalina do risco vivida pela vigilância momentânea e espaçada da avó Dezanove, que vai impondo a sua presença num jogo de aparições rápidas: “ – Tudo bem aqui na varanda? – falou a minha avó, já de regresso, levando a vela para dentro de casa.” (Ondjaki & Gonçalves, 2013 , p. 47)

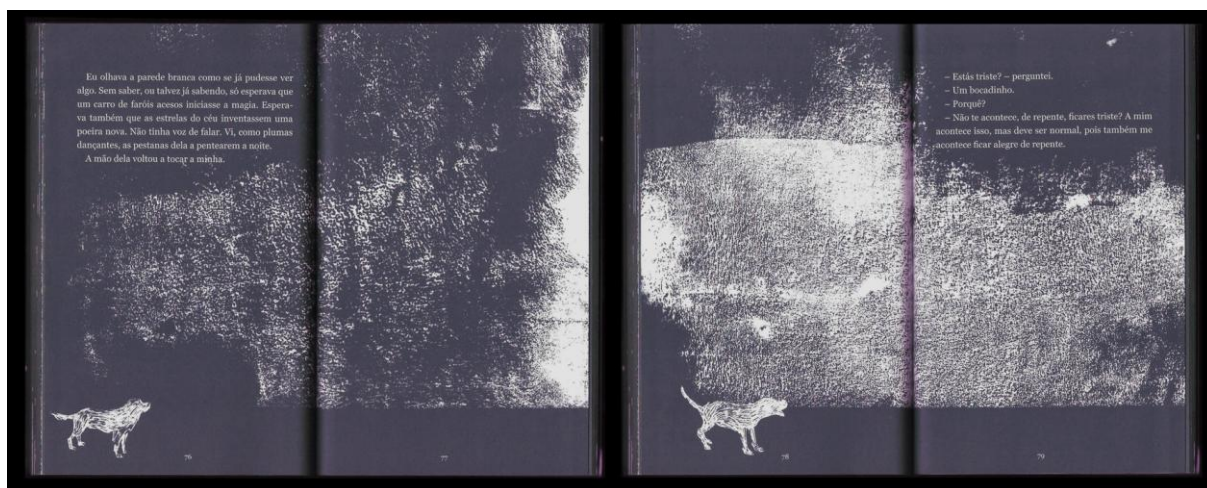
Outro efeito evidente de ambiente remete para a luminosidade. Numa escuridão não planeada, os apontamentos de transmissão de alguma luz revestem-se de uma atenção acrescida, nomeadamente para elementos que apontam para o céu, como as estrelas – “No brilho aceso do Universo, um candeeiro-estrela alumiou mais forte que os outros em celebração de ofuscamento.” (Ondjaki & Gonçalves, 2013 , p. 40), –, a lua – “Na contraluz de um luar minguante” (Ondjaki & Gonçalves, 2013 , p. 28), ou “A lua estava pendurada em cima de nós. O céu já não estava tão azul-escuro.” (Ondjaki & Gonçalves, 2013 , p. 75); e para as alternativas humanas, como o farol do carro (importante para o momento do *Cinema Bu*) e a vela. A vela desenhada com a sombra da mão que a carrega em contraluz ou a simples representação do fumo da vela que se vai esbatendo no folhear das páginas, associada à vigilância do adulto que vai decrescendo:



Uma escuridão bonita, pp.46, 47, 48, 49

A descrição em primeira pessoa pormenoriza e adensa algumas sensações inalcançáveis por meio do desenho, como os cheiros – “Tudo cheirava a abacate: os cabelos dela, o vento, a noite.” (Ondjaki & Gonçalves, 2013 , p. 75) –, alguns sons – “As nossas vozes espalhavam barulhos nessa varanda onde primeiro só havia cheiros.” (Ondjaki & Gonçalves, 2013 , p. 91) –, o calor e/ou os três sentidos: “Nessa escuridão de melodia doce ou silêncio quente, entre zumbidos de mosquitos e o cheiro dos fósforos a acender a primeira vela dentro de casa” (Ondjaki & Gonçalves, 2013 , p. 13).

Um outro elemento cénico que encontramos nas duas estórias e que tem um peso fulcral na manifestação do imaginário das personagens é a **parede**. No caso d’*Uma escuridão bonita*, a parede estreita o lugar em indicações precisas de distância e tonalidade – “Ela olhava para a parede branca que estava à nossa frente, a menos de dois metros.” (Ondjaki & Gonçalves, 2013 , p. 58), ou “Na verdade, ela estava cinzenta, pois só a luz da lua alumia a varanda.” (Ondjaki & Gonçalves, 2013 , p. 66) –, assim como de potencialidade – “tudo ganhou nova dimensão projetada na parede.” (Ondjaki & Gonçalves, 2013 , p. 83) Zona de exibição semiótica aos olhos das personagens, que nela vislumbram uma tela de cinema, uma página de uma estória e um ansioso momento de deslumbramento. A representação da sua textura é conseguida por meio das saliências a branco que percorrem o azul-escuro de páginas seguidas, efeito que complementa a expectativa do *Cinema Bu*.

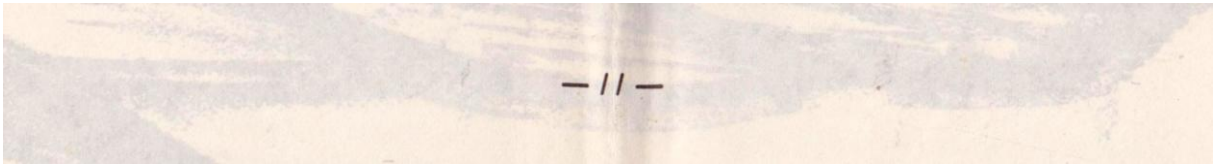


Uma escuridão bonita, pp.76, 77, 78, 79

Em relação à *caixa*, a parede encontra semelhança com um quadro escolar, um espaço que serve para desenhar as representações idealizadas de oito mentes, e que grava o resultado do que querem vislumbrar e conhecer. A sua função didática de exposição do que ensinam uns aos outros é evidente nas descrições presentes no texto acerca da atenção e concentração de *Kito* naqueles momentos: “O *Kito* com os olhos na parede. Os outros meninos, cada um de seu saber, agarraram também carvão. (...) Só o *Kito* a olhar todos os desenhos ao mesmo tempo, porque tinha quatro anos e vergonha de pegar no carvão. Os outros eram mais crescidos.” (Rui, 1977, p. 3). É interessante a forma como de algo que pressupõe separação, fecho e limite, como uma parede, se vislumbram as potencialidades opostas neste cenário: encontro, abertura e imensidade.

No que diz respeito à marcação temporal, a *caixa* define a sua entrada selecionando um excerto que o leitor encontrará no meio da estória sobre a forma como *Kito* vive o tempo: “uma hora é já tempo de fazer saudade.” (Rui, 1977, p. 1). Chama a atenção para a diferença entre o que é o tempo real e o tempo sentido, valorizando a percepção diferenciada entre tempo de qualidade e tempo de espera, experiência comum a todos, porém intensificada numa criança. A escolha ganha relevo na forma como a narrativa se estrutura, perdendo-se maioritariamente nos momentos partilhados pelas crianças nas horas de brincadeira e nas introspeções do protagonista, excluindo a necessidade de descrição do que será o resto dos dias das personagens, quando não estão juntas no pátio. A exceção ganha forma somente na saída de *Kito*, quando acompanha a sua mãe, e vive uma experiência que alargará a sua visão do mundo, e reforçará a curiosidade pelo que lhe é ainda desconhecido.

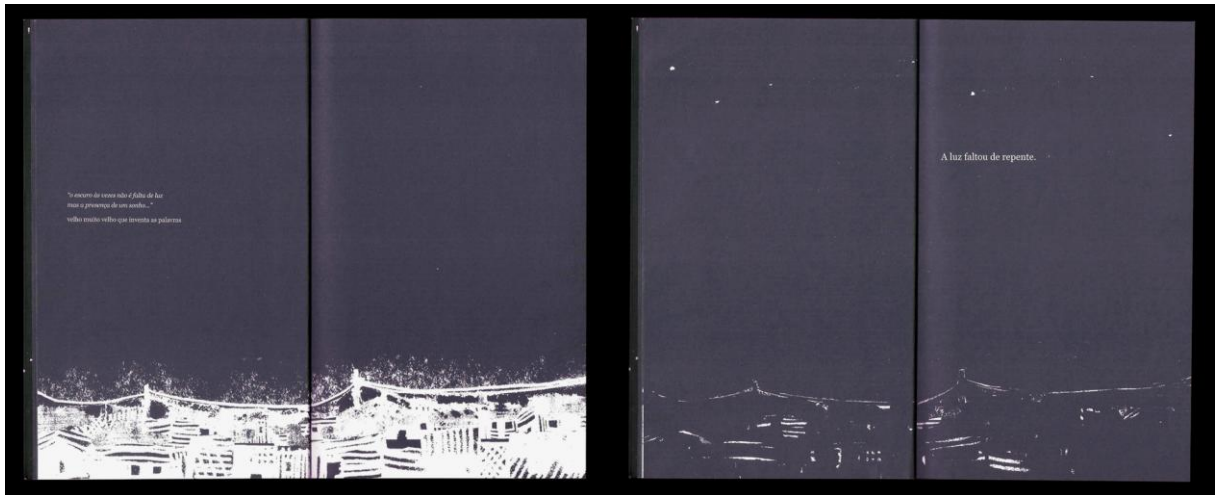
O tempo é marcado somente no texto, nunca nas ilustrações, embora recorra a um símbolo gráfico para delimitar uma pausa entre os dois primeiros dias da narração e o último.



A noção de intervalo é conseguida ainda por espaços em branco que antecedem ou procedem o virar de página nalguns momentos-chave: entre o fim da brincadeira e o passeio com a mãe; o termo e recomeço do dia; ou numa situação de superação de medo, como efeito de suspensão que marca o acontecimento e a interiorização do acontecido por parte do protagonista.

A passagem dos dias identifica-se, ainda, através: das formas verbais; de alguns marcadores temporais como “ontem”, “Quase todos os dias”, “uma semana fora”, “dia dela voltar”; de construções frásicas que descrevem a altura específica do dia, nomeadamente o pôr-do-sol – “A tarde estava quase no fim e o sol a tapar-se para dormir.” (Rui, 1977, p. 9) –, o término do dia de trabalho – “já veio do serviço” (Rui, 1977, p. 9) –, o crepúsculo – “A noite estava quase a começar mas as luzes ainda não tinham aceso.” (Rui, 1977, p. 12) –, e o início da noite – “As luzes do Panorama acenderam.” (Rui, 1977, p. 13), “está a ficar escuro.” (Rui, 1977, p. 23).

No caso d’*Uma escuridão bonita*, o começo da estória principia com uma referência espaço-temporal, a já citada panorâmica de uma cidade, num primeiro plano, com luz, e num segundo, sem luz. É perceptível o enquadramento urbano pelo aglomerado excessivo de casas gravadas no fundo da página, representadas como se estivessem todas sobrepostas, sem espaços abertos entre elas, deixando a ideia de construções sem regras pelas proporções descoordenadas de telhados e janelas, e ainda de habitações relativamente baixas, visto que os postes de eletricidade acompanham a altura dos telhados. Estas primeiras páginas dão conta da falha de luz em primeiro plano, antecedendo a confirmação verbal e marcando, simultaneamente, o momento do dia em que decorre a narrativa.



Uma escuridão bonita, pp. 8, 9, 10, 11

Afunilando no pátio ou beco, com os quintais como contornos e a parede e o passeio como suporte de idealização, a partilha do espaço livre – da rua – deixa a descoberto o tempo mais fascinante da infância, o do prazer da brincadeira. Simbolicamente *a caixa* solidariza-se, na demonstração feita nesta pequena estória, com o papel imprescindível que tem o convívio entre os mais pequenos no espaço livre, livre de regras e limitações e cheio de aventuras, riscos e descobertas. A opção gráfica de desenho *infantil* acaba por funcionar como aproximação de todo o universo destas crianças e como *objetiva* do espaço de lazer, no sentido em que o espaço por excelência é o da brincadeira, e o desenho e as caixas são o centro desse tempo partilhado. A representação gráfica do que são as brincadeiras, do que é a visão da criança da cidade, da situação de superação de medo e do final feliz no *comboio da cultura* chega ao leitor pelas linhas próprias de um deles e não a partir do que seria a descrição pela mão de um adulto.

A visualização deste universo é manifesta, por exemplo, na ilustração que dá conta do confronto entre as crianças e o *maluco*. Esta personagem é representada na ilustração com alguma distância das crianças e é frisada a separação por um traço que delineia um passeio. Este pormenor é evidenciado no texto que o posiciona no *meio do asfalto* como um lugar separado do das crianças. A zona superior da página assemelha-se à representação de uma grande nuvem e é possível decifrar do lado direito da página o que será a parede e o telhado de uma casa. O tamanho diferenciado das figuras permite revelar a presença do maior como o *maluco*, até mesmo pela roupa velha e pelo adereço do chapéu (também alvo de explicitação no texto), e dos mais pequenos como algumas crianças, nomeadamente o *Kito*, pelo tamanho inferior em relação aos outros.



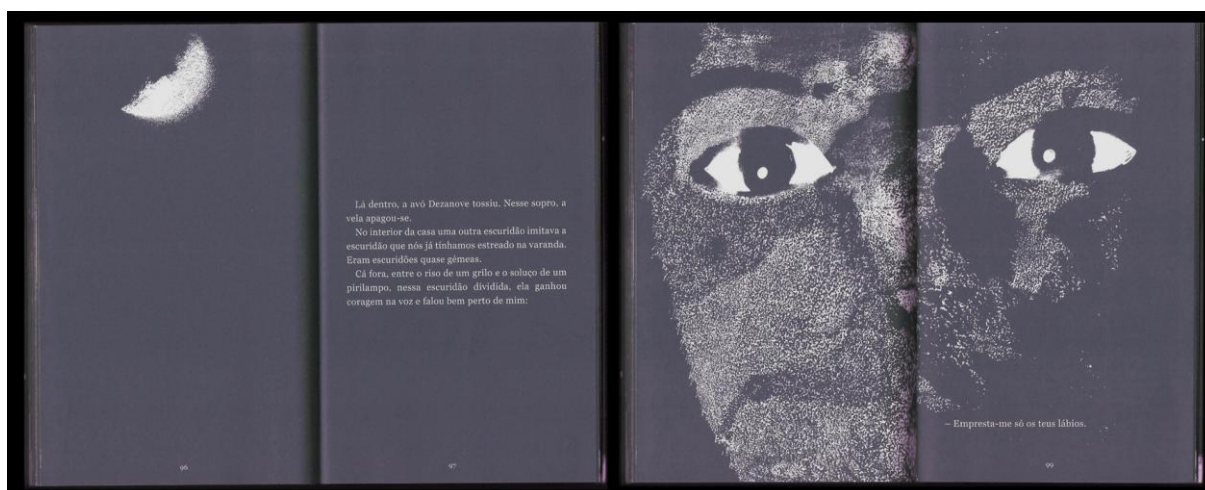
a caixa, p.17

Por último, importa parar no espaço primordial que é a **página**. Uma vez que já referi anteriormente a forma como a página é explorada como técnica de obtenção da sensação de tempo n'*a caixa*, resta fazê-lo agora em relação a *Uma escuridão bonita*. Encontram-se sempre espaços vazios, as manchas não dominam por completo o papel (exceto a cor azul-escura do papel), sugerindo um ritmo de leitura mais lento e que compreende a leitura simultânea de todos os elementos presentes em cada página. Embora o lugar do texto não cumpra um padrão, vagueando aleatoriamente pela página, o que poderia influenciar quebras de leitura pela deslocação, não é a sensação que ocorre, porque a estratégia de encaixe da palavra com a imagem, e vice-versa, apela a uma leitura *completa*. Nodelman defende que os livros ilustrados, “instead of providing different modes of communication simultaneously, they alternate between their two modes, and we cannot both read the words and peruse the pictures at the same time.” (Nodelman, 1988, p. VIII). Conquanto que haja livros que tendem a intensificar essa distância entre a leitura verbal e a visual (se bem que são as duas leituras visuais), possibilitando a leitura separada de cada uma das formas de comunicação, devido às

estratégias adotadas no livro em questão, essa separação tende a ser menorizada, apelando à leitura *simultânea* de toda a página.

Os constantes espaços vazios podem ainda desencadear duas sensações opostas. Por um lado, a suspensão deixa a ideia de tranquilidade, de ausência de celeridade: “A falta de luz também inventava mais tempo para as pessoas estarem juntas, devagar.” (Ondjaki & Gonçalves, 2013 , p. 53). Por outro lado, a organização assimétrica das páginas, a tal ausência de padrão (espaços só com cor, com espaços só com ilustração, com espaços com texto e ilustração, espaços só com texto) pode resultar na sensação de tensão, como se o tempo suspenso dos espaços não preenchidos resultasse em espera, uma longa espera gradual com o aumento das respirações e desinibições que findam no beijo ansiado.

Aproveitando o tópico do aumento de tensão, outra marca gráfica que proporciona esse efeito, tem a ver com a escala a que a imagem se apresenta. A questão da particularização de certos elementos através do movimento de aproximação, ou seja, da representação destes numa maior dimensão, induz a leitura para a importância daquela imagem e aumenta a atenção, como se o leitor tivesse de se preparar para um momento importante da estória que está prestes a acontecer. O fundo cénico deriva de um plano geral para um particular, de que é exemplo o beijo e a antecipação do beijo entre as personagens:



Uma escuridão bonita, pp.96, 97, 98, 99

Outra técnica derivada das escolhas feitas pelos autores é a noção de movimento, enquanto passagem de tempo contínuo. Há a percepção de sequência narrativa não só através do texto, por exemplo quando o diálogo começa numa página e a resposta aparece só na página seguinte, mas também nas técnicas mistas da ilustração. Desde logo, pelo uso da dupla página que transforma dois espaços independentes numa só imagem; depois, pelo facto da

imagem se estender ao verso da página nalguns casos, ou seja, o virar de página nem sempre corresponde ao fim e ao início de uma nova sequência de imagens, mas a uma continuidade visual. O processo *pageturner* “in a picturebook corresponds to the notion of cliffhanger in a novel. (...) a pageturner is a detail, verbal or visual, that encourages the viewer to turn the page and find out what happens next. As we consider this dynamic design feature of the book, we see an escalation of degree of reader involvement in bringing a sense of movement to the book.” (Nikolajeva & Scott, 2006 , p. 152). A orientação de leitura da esquerda para a direita também é seguida como fundamento base na exploração de todas estas técnicas.

À semelhança do que foi referido inicialmente sobre o lugar da rua como ponto convergente nos dois livros em análise, importa salientar como marca positiva a escolha do espaço urbano, fugindo ao estereótipo da tradição oral da aldeia ou da savana, no caso do universo africano. Ambos marcam posição na possibilidade de a rua conservar o efeito de sedução para os mais novos, mesmo no contexto da cidade.

Imaginários

A predisposição de um leitor constitui a necessidade premente, ou até mesmo o vício, de ativação de novas imagens. Quando se embarca numa estória espera-se a concretização de um encontro com diferentes entidades em planos distintos, desde o *eu* leitor ao narrador, até às personagens. Realiza-se o momento da partilha, por todos, de universos imaginados. Ou seja, todos entram no jogo que é a leitura, *acrescentando* as suas próprias imagens à medida que vivem (as personagens) ou folheiam (os leitores) a estória. A imaginação surge, assim, como faculdade imprescindível do ato de escrita e leitura.

Deixando de lado o ato livre e privado do que são as construções individuais de imagens, interessa perceber como é que uma articulação tão intransponível como o imaginário, uma existência que vive num plano que não permite suporte, consegue manifestar-se nas narrativas em causa.

Contemplando as duas estórias em análise, identificamos a existência da imaginação como meio substancial dos enredos. Encontramos nas personagens “O olhar do imaginador [que] é o olhar que se quer espantar; e se já se espantou com uma coisa e se volta a olhar para ela é porque se quer espantar de novo, provavelmente com um pormenor diferente. (Tavares, 2013, p. 372). Esta insistência no espanto contínuo reflete-se na simples presença de duas paredes que existem como suporte de imagens idealizadas que se transformam em coisas concretas aos seus olhos, por meio de carvão ou de luz. Mas não é só na existência dessa tela apadrinhada que se acede ao conteúdo do foro íntimo das personagens. Efetivamente, a imaginação encontra expressão por intermédio das crianças destes universos ficcionais em momentos diferentes do próprio processo imaginativo, que derivam de motores de ativação díspares e apresentam resultados dissemelhantes.

N^ª *caixa* ganha forma numa ação exterior, como reflexo do que foi a imagem criada por cada um. Funciona, assim, como mote para a estória que contam em consonância e concretiza-se na construção da brincadeira. O espaço propicia parte da matéria-prima que ativa a reprodução de novas imagens, oferecendo os elementos que surgem como suportes e meios para atingir o idealizado, constituindo prova disso a *oficina* em que se transforma o beco. Partindo da conquista das caixas na cooperativa, a sua reutilização evidencia o potencial criador destas personagens:

as crianças são particularmente propensas a procurar todo e qualquer local de trabalho onde seja visível a criação de objetos. Sentem-se irresistivelmente atraídas pelos desperdícios que ficam da construção, do trabalho de jardinagem ou doméstico (...) Reconhecem nos restos o rosto que o mundo das coisas lhes mostra, precisamente a elas, a elas somente. (...) criam uma nova relação súbita entre os materiais mais diversos. Assim, as crianças criam, elas próprias, o seu mundo das coisas, um mundo pequeno dentro do grande mundo. (Benjamin, 1992, pp. 46, 47)

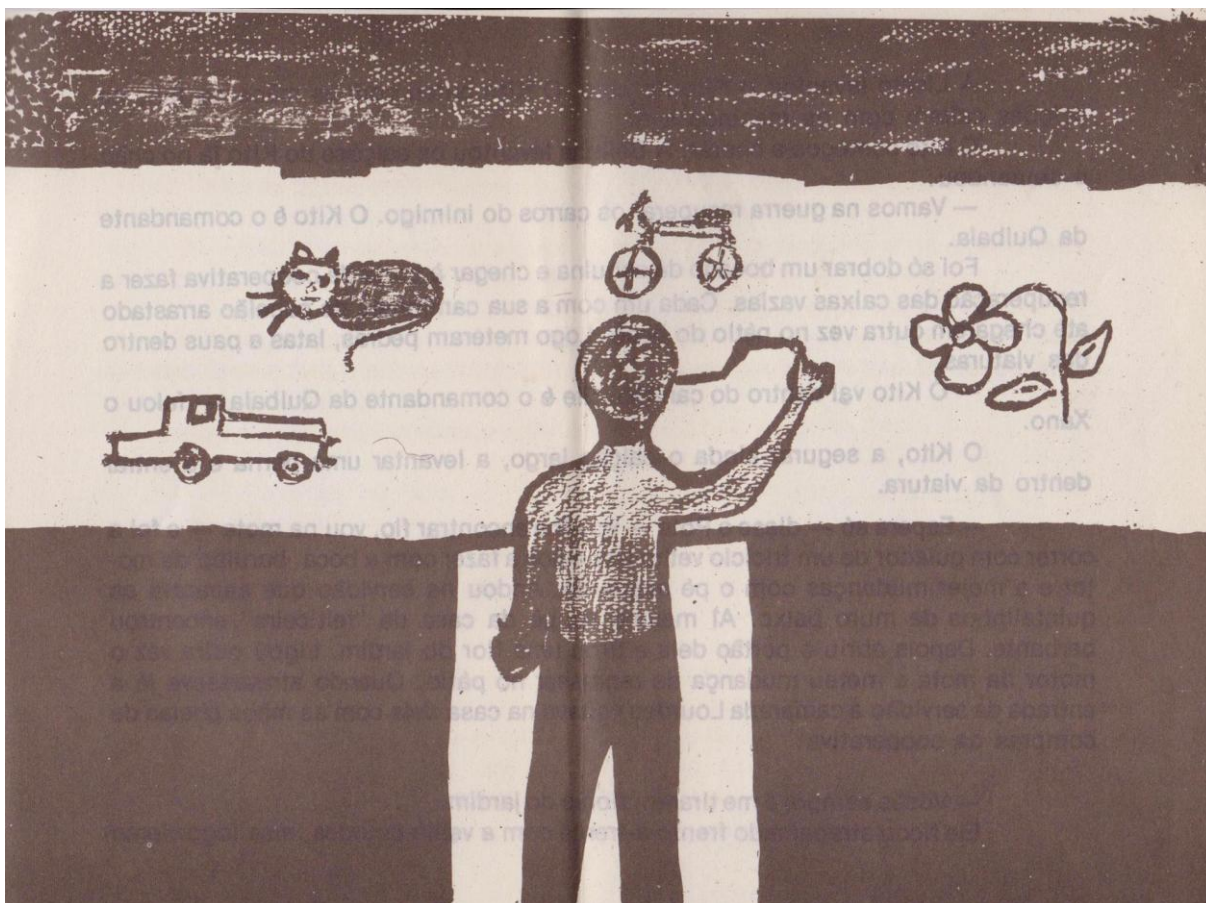
Este *mundo pequeno* brota da ausência de obstáculos entre o que imaginam, o que concretizam e o que querem ver. Munidos de propensão para não criar a barreira entre o imaginário e o real, veem nas caixas literalmente a viatura pela qual anseiam naquele momento: “Cada um com a sua camioneta de papelão arrastado” (Rui, 1977, p. 6). A idealização adensa-se nos pormenores descritos no texto que acompanha o imaginário, nomeando o objeto já como uma viatura e não como uma caixa: “O fio já está. Vamos então puxar. Liga o motor, Kito. A viatura começou a andar. Todos puxaram e faziam barulho de motor.” (Rui, 1977, p. 8). Consoante os dias e as novas descobertas a caixa transfigura-se nas imagens ansiadas e o trabalho manual procede aos desejos.

Tendo em conta que os estímulos surgem de percepções reais e que as imagens criadas provêm de memórias concretas, as viaturas ganham vida no material de papelão e no reflexo sonoro recriado em coro: “Aí vai o Kito no “comboio da cultura”! A Lisete, o Xano, a Kinita, o Lau, o Gaspar, a Bélinha, todos a fazerem com a boca barulho de comboio.” (Rui, 1977, p. 20). Identifica-se, nesta ação, o que Sartre denomina de *metafísica ingénua da imagem*: “Esta metafísica consiste em fazer da imagem uma cópia da coisa, continuando ela a existir como coisa.” (Sartre, 2002, p. 9). Esta ideia traduz-se na percepção das etapas do processo. As crianças criam a imagem em consonância com a consciência que têm do que é a viatura, para, já no plano da concretização, preencherem o universo da brincadeira com pormenores distintivos da coisa em questão.

É curioso notar que, embora a imaginação pareça não encontrar limites, quando constroem as narrativas da brincadeira, isso não se concretiza em pleno. Há momentos de retração quando a não correspondência da ficção com a realidade transcende a fronteira invisível imposta por eles. É como se o universo do pátio permitisse construir só um mundo com paralelo no mundo real. Esta demarcação endereça-se sempre a *Kito*, como correção dos mais velhos do imaginário do mais novo: “o mar nunca pode ser uma caixa porque o mar não acaba. É tão grande como o céu.” (Rui, 1977, p. 16), ou “só uma caixa não dá comboio e um comboio só com a máquina não é comboio. Tem que levar carruagens, muita gente, como o comboio onde eu fui.” (Rui, 1977, p. 23). Embora estes exemplos remetam para situações

referentes às caixas, repete-se na dinâmica dos desenhos traçados na parede. Neste caso, invertem-se os papéis de quem funciona como juiz do que pode ou não estar *correto*: “o Kito a segurar os calções, falou: – Não é um gato! A Lisete fez duas bolinhas: – São os olhos! – Agora é um gato – disse o Kito a bater as palmas.” (Rui, 1977, p. 3) Aqui, a expectativa da imagem de um deles não corresponde à imagem criada pelo outro.

Este momento encontra reflexo numa das ilustrações que reproduz o que será a parede com os seres e objetos que cada um desenhou, nomeadamente o gato já com os olhos, e reconstitui uma das personagens a desenhar, presumivelmente, pelas indicações deixadas no texto, será *Lau* a desenhar ainda a casa. Além disso, imita o traço de carvão, pela coloração escura e pela grossura e irregularidade das linhas.

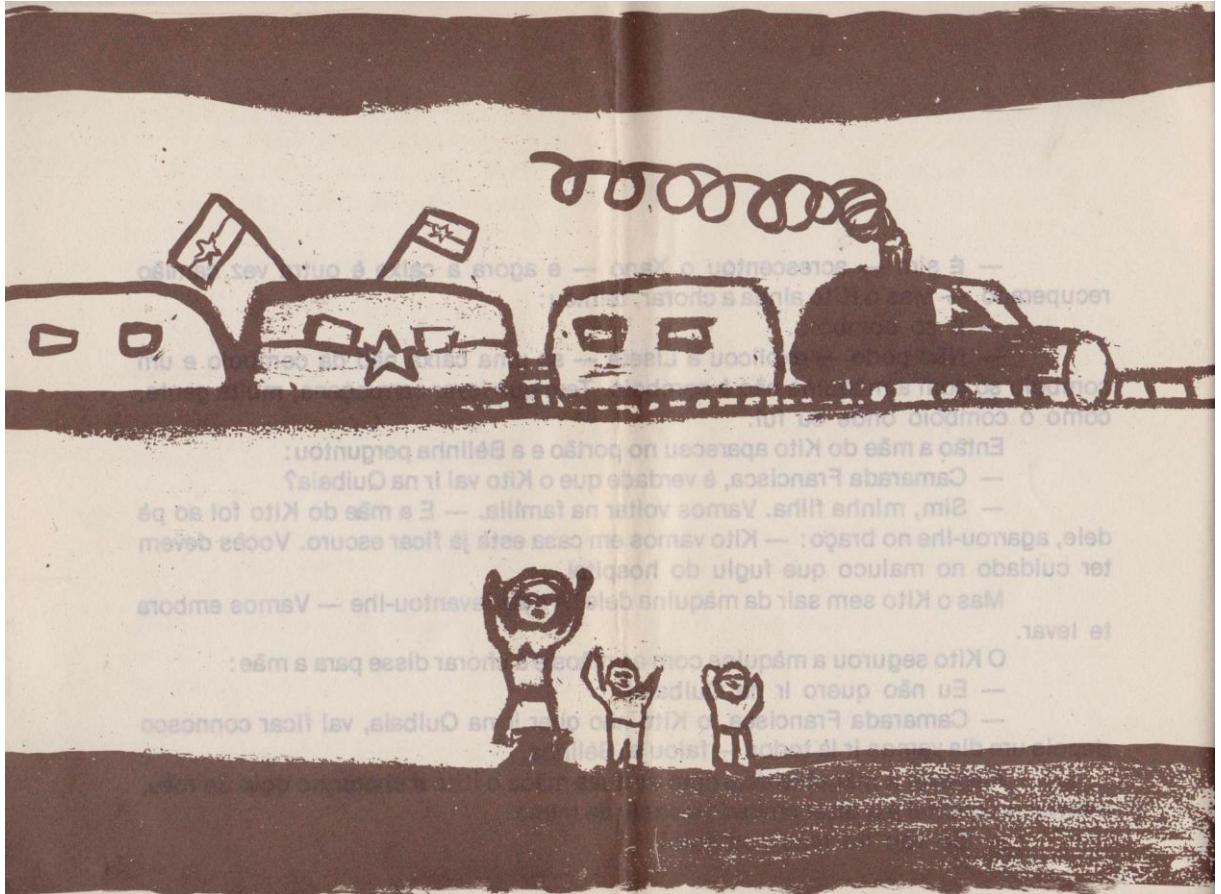


a caixa, p.5

Outra estratégia narrativa de contacto com o imaginário da personagem destaca-se nas introspeções abertas ao leitor por meio dos monólogos interiores ou de descrições de pensamento. N’*a caixa*, no momento despoletado pela fascinação de visualização do mar pela primeira vez, *Kito* vive a fuga da realidade próxima do *sonho acordado*:

O Kito com vontade de chamar a Lisete, a Kinita, o Xano, todos os meninos do beco entrarem no mar com as flores da dona Lourdes, conversarem com os peixes para lhes meter nos camiões recuperados. O maluco ficava no meio da rua. As caixas de papelão cheias de peixe. O Xano a encontrar fio para puxarem os camiões. (Rui, 1977, p. 13)

É interessante refletir sobre os agentes que ativam a fuga. Neste sentido, Gonçalo M. Tavares afirma que “As dimensões dependem, pois, não apenas da parte material de cada objecto do mundo, mas também do que podemos definir como **potencial imaginativo** que cada objecto activa em cada observador.” (Tavares, 2013, p.384, negrito do autor). Este *potencial imaginativo*, presente em toda e qualquer coisa, logo imensurável, deixa antever, porém, que estamos na presença de um episódio memorável para uma criança. Uma experiência, vivida pela primeira vez, que o eleva a um plano de consciência diferenciado, onde consegue sentir, por imagens que vai construindo, encaixando e reforçando, o vislumbre de um momento de felicidade. Importa notar que, nesta pequena narrativa, as descrições que reportam momentos de felicidade estão associadas diretamente às concretizações dos imaginários dos *cúmplices* do beco, em contraste com os estímulos perturbadores que os chamam à realidade. Um desses auges é marcado, na última página, pela ilustração:



a caixa, p.24

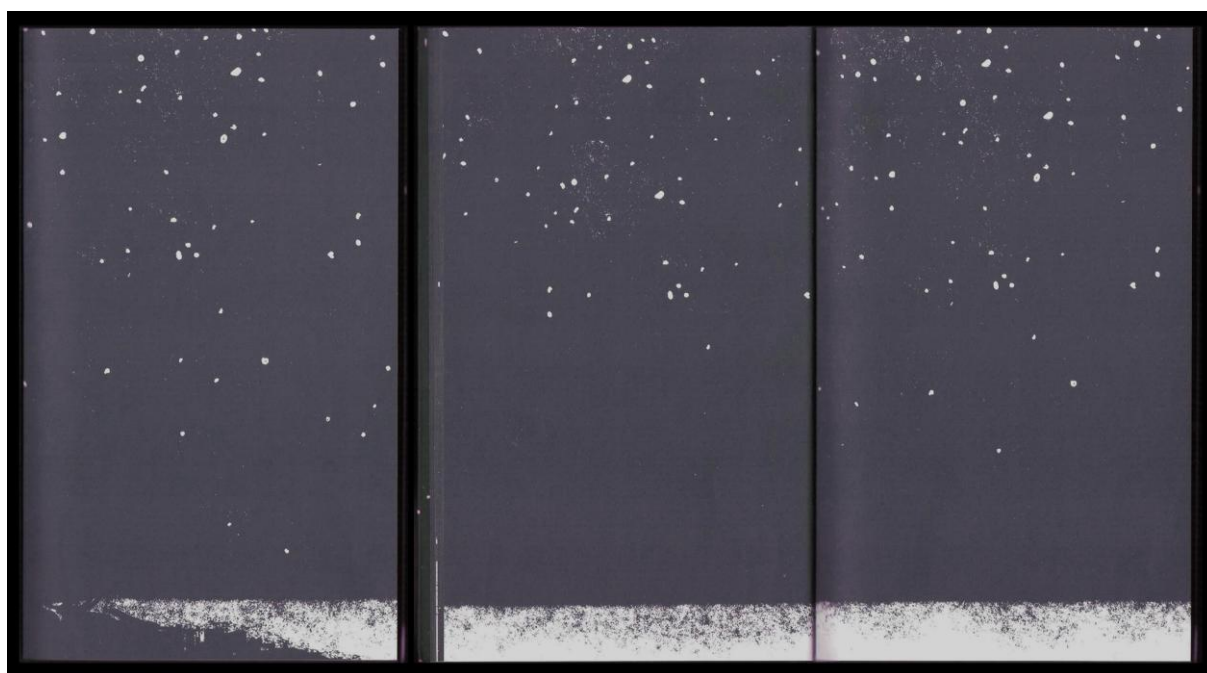
A ilustração não recria fielmente a ação descrita no texto, nem acompanha diretamente a linha temporal da narrativa, visto que é a última página do livro, mas não a última *cena* da estória. Apresenta-se, desta forma, como um quadro com elementos variados que proporcionaram esse derradeiro momento de divertimento e felicidade partilhado. Identifica-se o desenho do “comboio da cultura” gravado na parede por Lisete, no cimo da página, embora, com pormenores divergentes dos explicitados no texto, de que é exemplo a localização das bandeiras. No fundo da página, no que será o chão, marcado com riscos negros horizontais perfazendo uma superfície plana, encontram-se três crianças de braços no ar, simbolicamente expressando alegria. Mais uma vez, se repete a diferenciação das personagens, por via dos tamanhos desproporcionais, evidenciando-se a personagem em escala maior como sendo, provavelmente, Lisete. Ao longo do topo da página, um borrão ondulado negro mancha a folha numa representação próxima do que será o céu. A distância improvável entre a parede e as crianças reflete a incongruência do plano, formulando a tal ideia de quadro com os elementos aludidos aquando da ação.

Em relação a *Uma escuridão bonita*, um dos monólogos interiores do protagonista permite também identificar a origem da coisa com *potencial imaginativo*:

Esse azul do céu me lembra o chão do mar. Um mar, afinal, é só um deserto molhado, em vez de homens e camelos, tem peixes e canoas a passear nele. O deserto é parecido com o mar, o mar é parecido com o Universo cheio de estrelas pirilampas.

O deserto podia caber no peito do mar, o mar podia caber no corpo do Universo, o Universo só pode caber no coração das pessoas. (Ondjaki & Gonçalves, 2013, p. 18)

A descrição de raciocínio e associações, por meio das metáforas, alude ao encadeamento de imagens que a personagem vai fazendo no seu imaginário. A ilustração adiciona o que será o estímulo visual que desenrola essas comparações. A exemplificação do céu azul-escuro com as pequenas manchas brancas desiguais, acompanhadas por minúsculos pixéis, resultam num painel de estrelas ou pirilampas no escuro. O fundo da página com um caminho preenchido a branco, na horizontal, deixa ao critério de quem olha a metáfora de chão, mar ou deserto.



Uma escuridão bonita, pp.19, 20, 21

Outro relato idêntico é motivado pela apreciação que a personagem faz da sua fonte de desejo. Após descrição física do que consegue vislumbrar no escuro, desde o contorno dos lábios, do queixo, até ao brilho ausente dos olhos dela, concentra-se na sua respiração e batimento cardíaco, já de olhos semicerrados: “Pulmão vai, pulmão vem... Era uma onda cega, numa praia distante, uma onda comprida de subir areias e espantar caranguejos, de

penetrar num chão de algas e colher conchas pequeninas.” (Ondjaki & Gonçalves, 2013, p. 28). A viagem para outro nível confirma-se através de diferentes particularidades: pela descrição em primeira pessoa do que vê na sua mente; pelo pormenor dos olhos fechados; e pelo apontamento gráfico visível no aumento da fonte das letras, que remete para o batimento cardíaco – “Pulmar vai, pulmar vem...” (Ondjaki & Gonçalves, 2013, p. 28) –, deixando *ouvir* a nitidez de ampliação do estímulo auditivo, que recria a noção de estímulo sensorial acrescido quando há uma diminuição de concentração num dos outros sentidos. Ao longo da estória o leitor vai-se deparando com outros momentos do mesmo género, com estratégias idênticas às já apontadas.

Recuperando as paredes, nunca esquecidas, regresso ao *Cinema Bu*. Este episódio da estória simbolicamente representa a tentativa de transposição para um suporte real, dentro da ficção, do que é o ato mental. Tanto a palavra como as imagens organizam-se num percurso ascendente que culmina no êxtase do vislumbre de um imaginário. A junção da parede branca com os faróis do carro desagua numa tela de sombras sem ordem premeditada. A experiência vivenciada pelas personagens no momento de visualização dessa imagem aleatória em movimento permite a conotação com o próprio conceito avançado por Sartre do que é a imaginação: “a imagem é *um certo tipo de consciência*. A imagem é um acto e não uma coisa. A imagem é consciência *de* alguma coisa.” (Sartre, 2002, p. 132). Isto é, a visualização da imagem na parede, nestes moldes, é comparável, simbolicamente, com a visualização privada da imagem mental, no sentido em que há *consciência de alguma coisa* que é da ordem do abstrato. Esta ideia é *sentida* pelo protagonista, quando admite: “Eu desejava que acontecesse a magia do Cinema Bu para viajarmos, soltos, entre o que ainda é sonho mas já consegue ser acontecimento.” (Ondjaki & Gonçalves, 2013, p. 80).

À semelhança d’*a caixa*, também n’*Uma escuridão bonita* a imaginação encontra parceiro nos momentos de felicidade, tornando a impossibilidade de partilha do íntimo e do individual num momento concretizável e vivido em companhia: “No meio do nosso espanto e respiração cansada, a escuridão regressou. Em sugestão de magia ou isso mesmo.” (Ondjaki & Gonçalves, 2013, p. 85).

Embora seja um conceito de difícil explicitação, porque demasiado subjetivo e até enigmático, a imaginação tem uma presença forte nas duas estórias, materializando-se no objeto basilar que é a caixa, sussurrando nas pequenas grandes mentes das personagens, e fugindo do espírito para se fixar numa parede. Nestas viagens entre o real e o abstrato, o vivido e o sentido, o desejado e o concretizado, as crianças mostram como “a imaginação é

uma máquina de produzir realidades possíveis” (Tavares, 2013, p. 225). Com efeito, a espontaneidade e credibilidade com que o fazem torna-as, obrigatoriamente, num veículo apreciado e explorado por autores de literatura para crianças, em qualquer momento da história da literatura para crianças, bastando, para tal, recordar o *Peter Pan*:

The difference between him and the other boys at such a time was that they knew it was make-believe, while to him make-believe and true were exactly the same thing. This sometimes troubled them, as when they had to make-believe that they had had their dinners. (Barrie, 2013, p. 79)

Conclusão

A leitura e a análise das duas obras, *a caixa* e *Uma escuridão bonita*, de Manuel Rui e Ondjaki respetivamente, levaram à sensação de movimento circular que se vive quando se persegue determinado objetivo. À semelhança do que acontece com parte das interrogações que surgem no percurso que é a vida, o caminho traçado nunca é cumprido como idealizado, e muitas das respostas que se procuram no trajeto são encontradas perto do ponto de partida e não no ponto de chegada, que se definiu desde logo. Perceber o papel da literatura para a infância em Angola era, à partida, um fim demasiado utópico e abstrato para encontrar lugar em tão pequena reflexão.

De qualquer forma, partir dessa motivação para afunilar na escolha de duas obras que me pareceram relevantes pelo seu valor literário peculiar, no meio de tantas outras lidas e descobertas, encaminhou o propósito para uma busca mais concreta, que se traduziu numa leitura comparada de duas histórias que, à primeira leitura, pouco tinham em comum. De facto, o contacto com os dois livros resultou em expectativas e sensações desiguais, nos primeiros momentos; no entanto, coincidiram na tomada de consciência de que seriam aqueles os objetos de estudo eleitos.

Investigação e análise terminadas, comprova-se o valor das obras a diferentes níveis. Desde logo, o lugar que ocupam no que diz respeito ao momento histórico: dois contextos dissemelhantes – um imediatamente após a independência, com propósitos político e educacional evidentes, publicado em editora estatal; outro, quase 40 anos mais tarde, publicado em parceria com um ilustrador estrangeiro, em editora privada, sem propósito definido que não o de usufruto estético-literário.

Do contexto derivou a questão do acesso às obras. No caso d'*a caixa*, os exemplares circunscrevem-se aos limites do seu objetivo e do seu tempo: a comemoração do dia do pioneiro em 1977. Contrariamente, *Uma escuridão bonita*, encontra-se para venda no mercado livreiro, em diversos países, ainda hoje.

Outra característica que os separa no que concerne às escolhas eleitas, mas que os une em atenção, é o conceito estético, gráfico e imagético. Fruto do material disponível que *tinham em mãos*, ou, simplesmente, consequência do que pretendiam atingir, resultam duas publicações com materiais e ilustrações díspares. Ocupando o ilustrador espaços muito diferentes, no âmbito autoral e da proporção de ocupação das páginas evidencia-se, assim, e em medidas distintas o seu contributo para a elaboração das histórias. António Jorge

Gonçalves assume triplo contributo em *Uma escuridão bonita*: ilustrações, *design* e capa, ao passo que *a caixa* não expõe qualquer referência direta ao(s) ilustrador(es), ficando apenas a suspeita de que se trata de ilustrações por mão infantil. Em relação ao material, o leitor contacta com uma publicação mais *standard* n' *Uma escuridão bonita*, a despeito das suas singularidades palpáveis, e com uma edição mais rudimentar n' *a caixa*, que acaba por se refletir num despertar de curiosidade e cuidado particulares.

Na leitura e análise levadas a cabo identificam-se pontos de encontro nos elementos que se cruzam nas duas estórias: na presença do(s) contador(es) d'estórias, em tom de voz infanto-juvenil, recheada de dúvidas, hesitações e certezas próprias na criança; na rua, eleita como cenário propício à amizade, à brincadeira, à aventura e às descobertas; e no potencial imaginativo que preenche as páginas e aproxima os desejos e os sonhos da realidade.

A forma como constroem o universo para crianças e adolescentes nas duas narrativas, através das temáticas abordadas, dos espaços descritos e da deliciosa forma como as personagens comunicam entre elas, posiciona-as na prateleira da literatura para a infância que não se fixa nessa etiqueta, aliciando, fácil e naturalmente, qualquer leitor, de qualquer faixa etária, a conhecer o beco e a varanda que habitam as páginas.

Conclui-se, no entanto, que a figura do leitor veste dinâmicas diferentes. No livro de Manuel Rui, o leitor depara-se com a possibilidade de identificação de um *leitor ideal* e *implícito*, logo em primeiro plano na contracapa, com a indicação da data da publicação: “a um de dezembro de 1977 dia do pioneiro angolano”; e, em segundo plano, na leitura da estória, através da inclusão de elementos indicadores do universo daquelas crianças. Ondjaki, por outro lado, não deixa qualquer vestígio que incida num tipo de leitor reconhecível, optando por marcas diversas de destinatário neutro.

Por fim, de notar que tanto *a caixa* como *Uma escuridão bonita* apresentam um outro atributo que as valoriza positivamente. Recorrendo à ideia de Ondjaki, aquando da sua resposta à condição de escritor internacional, em que admite cumprir dupla função – a de transmissor e tradutor – e acrescentando a advertência deixada por David Damrosch ao leitor: “When reading world literature we should beware of the perils of exoticism and assimilation, the two extremes on the spectrum of difference and similarity.” (Damrosch, 2009, p. 13) parece-me correto admitir e concluir que não são textos que potenciem a possibilidade de queda num desses extremos no ato de leitura. Com efeito, é o olhar do leitor que admite essas possibilidades. De qualquer forma, na minha perspetiva de leitora de *fora*, não identifico nas duas obras elementos que possam dar azo a leitoras exóticas ou erróneas.

Em suma, reitero a sedução e relevância que dominam os livros concebidos para os leitores mais novos, pelo seu potencial artístico que engloba variadas formas de arte, virtuais leitores diversificados, conceitos teóricos transdisciplinares, matizados ecos fantásticos, e subtextos pouco inocentes.

Referências Bibliográficas

- AGUIAR e SILVA, V. M. (2009). *Teoria da Literatura* (8.^a ed.). Coimbra, Portugal: Livraria Almedina.
- ANTUNES, M. G. (1991). *O cubo amarelo*. Luanda, Angola: UEA.
- ARIÈS, P. (1988). *A criança e a vida familiar no Antigo Regime*. Lisboa, Portugal: Relógio d'Água.
- AZEVEDO, F. (2011). *Poder, desejo, utopia: estudos em literatura infantil e juvenil*. Braga, Portugal: CIFPEC.
- BAKHTIN, M. (2006). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo, Brasil: HUCITEC.
- BARRIE, J. M. (2013). *Peter Pan*. New York, EUA: Puffin Books.
- BECKETT, S. L. (2009). *Crossover fiction*. Nova Iorque, EUA: Routledge.
- BENJAMIN, W. (1992). *Rua de sentido único; Infância em Berlim por volta de 1900*. (I. d. Sousa, & C. d. Rodrigues, Trans.) Lisboa, Portugal: Relógio d'água.
- BENJAMIN, W. (2015). *Linguagem/Tradução/Literatura (filosofia, teoria e crítica)*. (J. Barrento, Trans.) Porto, Portugal: Assírio & Alvim.
- CAIANO, R. (s.d.). Acedido em Janeiro de 2017, de rachel caiano:
<http://rachelcaiano.blogspot.pt/>
- CHAMBERS, A. (1985). *The reader in the book*. In Booktalk. Occasional Writing on Literature and Children. New York, EUA: Harper & Row, Publishers.
- CITI. (s.d.). *cultura/literatura/romance/pepetela/ngunga*. (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa) Acedido em Junho de 2016, de CITI - Centro de investigação para tecnologias interactivas:
<http://www.citi.pt/cultura/literatura/romance/pepetela/ngunga.html>
- COHEN, E. M., & Wakeling, E. (2003). *Lewis Carroll & His Illustrators*. London, United Kingdom: Macmillan.

- CORREIA, O. (1980). *O país das mil cores*. Luanda, Angola: INALD.
- CORREIA, O. (1990). *O monstro das sete cabeças e as meninas roubadas : e outras histórias angolanas*. Funchal, Portugal: Secretaria Regional do Turismo, Cultura e Emigração. Direção Regional dos Assuntos Culturais.
- CORREIA, O., & Correia, L. (2007). *O menino de olhos azuis de água*. Vila Nova de Gaia, Portugal: 7 Dias 6 Noites.
- DAMROSCH, D. (2009). *How to read world literature*. United Kingdom: Wiley-Blackwell.
- FERNANDES, M. C. (2002). *O presente*. Luanda, Angola: Chá de Caxinde.
- FERNANDES, M. C. (2011). *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.
- GOMES, A. S. (1997). *Dicionário de autores de literaturas africanas de língua portuguesa*. Lisboa, Portugal: Caminho.
- GOMES, S. C. (2014). *Algumas linhas para abordagem da literatura infantil e juvenil na África de língua portuguesa*. In M. Z. Org. Nelly Novaes Coelho, *Tecendo literatura: entre vozes e olhares*. São Paulo, Brasil: FFLCH-USP.
- GONÇALVES, A. J. (s.d.). Acedido em Janeiro de 2017, de António Jorge Gonçalves: <http://www.antoniojorgegoncalves.com/>
- HUNT, P. (2004). *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. London, United Kingdom: Routledge.
- HUNT, P. (2010). *Crítica, teoria e literatura infantil*. São Paulo, Brasil: Cosac Naify.
- ISER, W. (1978). *The act of reading - A theory of aesthetic response*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press.
- LARANJEIRA, P. (1995). *20 anos de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa exemplificações (1975 – 1995)*.
- LARANJEIRA, P. (1995). *Literaturas Africanas de expressão portuguesa*. Lisboa, Portugal: Universidade Aberta.

- LEITE, A. M. (2003). *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*. Lisboa, Portugal: Colibri.
- LIMA, C. d. (2009). *Histórias, historietas*. Luanda, Angola: Texto Editores.
- LIMA, C. d., & MALANGATANA. (2001). *A Missanga e o Sapupo*. Luanda, Angola: Nzila.
- MAIA, G. (2003). *Entrelinhas: quando o texto também é ilustração*. In M. M. coord. Fernanda Leopoldina Viana, *Leitura, Literatura Infantil, Ilustração: Investigação e Prática Docente*. Portugal: Centro de estudos da Criança – Universidade do Minho.
- MAIA, G. (2005). As capitais da ilustração. In V.A., *No branco do sul as cores dos livros: actas*. Lisboa, Portugal: Caminho.
- MEDEIROS, V. (s.d.). Acedido em Janeiro de 2017, de Flickr:
https://www.flickr.com/photos/vania_medeiros
- MELO, D. d. (s.d.). Acedido em Janeiro de 2017, de Dario de Melo:
<http://dariodemelo.blogspot.pt/>
- MELO, D. d. (2002). *As sete vidas de um gato*. Lisboa, Portugal: Caminho.
- MELO, D. d. (2012). *Uma estória que é só meia*. Vila Nova de Cerveira, Portugal: NósSomos.
- MURARO, A. C. (S/D). *Mapas poéticos de Luanda: Discurso e Espaço nas obras de Manuel Rui e Ondjaki*. União de Escritores Angolanos.
- NETO, M. E., & Coquenão, F. (1989). *A trepadeira que queria ver o céu azul e outras histórias*. Lisboa, Portugal: Vela Branca.
- NETO, M. E., & Domingues, A. P. (1978). *...E nas florestas os bichos falaram...* Luanda, Portugal: UEA.
- NETO, M. E., & Domingues, A. P. (1987). *A menina euflores : planeta da estrela Sikus*. Lisboa, Portugal: Plátano.
- NIKOLAJEVA, M., & SCOTT, C. (2006). *How picturebooks work*. New York, London: Routledge.
- NODELMAN, P. (1988). *Words about pictures*. Athens, Georgia, EUA: University of Georgia Press.

- ONDJAKI. (s.d.). Acedido em Janeiro de 2017, de ondjaki [kazukuta@me.com]:
<http://www.kazukuta.com/ondjaki/ondjaki.html>
- ONDJAKI. (2008). «*As Raízes do Arco-Íris*» (*Ou: o camaleão que gostava de frequentar desertos*). In L. C. Padilha, & M. C. Ribeiro, *Lendo Angola*. Porto, Portugal: Edições Afrontamento.
- ONDJAKI. (2009). (Saraiva Contéudo, Interviewer) <http://www.saraivaconteudo.com.br>.
- ONDJAKI, & CAIANO, R. (2015). *Ombela: a origem das chuvas*. Alfragide, Portugal: Caminho.
- ONDJAKI, & ELBA, A. (2002). *Ynari: a menina das cinco tranças*. Luanda, Angola: Chá de Caxinde.
- ONDJAKI, & GONÇALVES, A. J. (2011). *A bicicleta que tinha bigodes*. Alfragide, Portugal: Caminho.
- ONDJAKI, & GONÇALVES, A. J. (2013). *Uma escuridão bonita* . Alfragide, Portugal: Caminho.
- ONDJAKI, & MEDEIROS, V. (2014). *O carnaval da Kissonde* . Lisboa, Portugal: Leigos para o desenvolvimento.
- ONDJAKI, & WOJCIECHOWSKA, D. (2009). *O voo do golfinho*. Alfragide, Portugal: Caminho.
- PELLOWSKI, A. (1980). *Sur mesure: les livres pour enfants dans les pays en développement*. UNESCO.
- PEPETELA. (1977). *As aventuras de Ngunga*. Luanda, Angola: UEA.
- PINA, M. A. (Abril de 2000). "Escrevo, acho eu, para mim, isto é, para outros." In *Malasartes: Cadernos de literatura para a infância e a juventude*. Porto, Portugal: Campo das Letras.
- PINA, M. A. (2000). *Para que serve a literatura infantil?* In V.A., *No branco do sul as cores dos livros: actas*. Lisboa, Portugal: Caminho.

- PROUT, A. (2002). *Reconsidering the new sociology of childhood*. 8º Encontro anual da secção de “Sociologia da Infância” da Associação Alemã de Sociologia. Max Plank Institut fur Bildunsforschung, Berlim.
- PROUT, A. (2005). *The future of childhood*. London and New York: RoutledgeFalmer.
- RAMOS, A. M. (2007). *Livros de palmo e meio*. Alfragide, Portugal: Caminho.
- RAMOS, A. M. (Novembro de 2011). *Cruzamento entre a literatura canónica e a literatura infantil: tendências contemporâneas*. In *Malasartes: Cadernos de literatura para a infância e a juventude*. Porto, Portugal: Campo das Letras.
- RAMOS, A. M. (2012). *Literatura para a infância e ilustração: leituras em diálogo*. Porto, Portugal: Tropelias & Companhia.
- RIBEIRO, M. C. (2008). *Um desafio a partir do sul: uma história da literatura outra*. In M. C. Org. Laura Cavalcante Padilha, *Lendo Angola*. Porto, Portugal: Edições Afrontamento.
- ROUSSEAU, J.-J. (1990). *Emílio*. (P. Delvaux, Trans.) Mem Martins, Portugal: Publicações Europa-América, L.da.
- RUI, M. (1977). *a caixa*. Luanda, Angola: Conselho Nacional de Cultura.
- RUI, M. (1979). *Entre mim e o nómada - a flor*. In *África - Literatura, Arte e Cultura*. Lisboa, Portugal: Africa Editora.
- RUI, M. (1979). *Poemas para pioneiros: antologia*. Luanda, Angola: UEA.
- RUI, M. (1984). *Cinco vezes onze. Poemas em Novembro*. Lisboa, Portugal: Edições 70.
- RUI, M. (1998). *Da palma da mão : estórias infantis para adultos*. Lisboa, Portugal: Cotovia.
- RUI, M. (2003). *Conchas e Búzios*. Luanda, Angola: Nzila.
- RUI, M. (2008). *Eu e o Outro - o invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto*. In M. C. Orgs. Laura Cavalcante Padilha, *Lendo Angola*. Porto, Portugal: Edições Afrontamento.
- RUI, M. (2013). *Quem me dera ser onda*. Luanda, Angola: Mayamba Editora .

- RUI, M., & AREDE, H. (1981). *Assalto*. Luanda, Angola: INALD – Instituto Nacional do Livro e do Disco.
- SARTRE, J. P. (2002). *A imaginação*. (M. J. Gomes, Trans.) Lisboa, Portugal: Difel.
- SECCO, C. L. T.(Org.) (2007). *Entre fábulas e alegorias. Ensaio sobre Literatura Infantil de Angola e Moçambique*. Rio de Janeiro, Brasil: Quartet Editora.
- SHAVIT, Z. (2003). *Poética da literatura para crianças*. (A. Fonseca, Trans.) Lisboa, Portugal: Caminho.
- SILVA, E. A. (2011). *Ser criança no meio rural em Angola: infância, tradição, educação e cidadania*. In O. V. Müller, *Crianças nos países de língua portuguesa: histórias, culturas e direitos*. Maringá, Brasil: Universidade Estadual de Maringá.
- TAVARES, G. M. (2013). *Atlas do corpo e da imaginação*. Alfragide, Portugal: Caminho.
- tipografos.net*. (s.d.). Acedido em Novembro de 2016, de Tipografia, Tipos e letras, composição, layout, Design gráfico de Paulo Heitlinger. E-books, Typeface design: <http://tipografos.net/>
- TUCKER, N. (1992). *O que é uma criança?* Lisboa, Portugal: Salamandra, D.L.
- UEA. (s.d.). *entrevistas*. Acedido em Julho de 2016, de União dos Escritores Angolanos: <http://www.ueangola.com/entrevistas/item/382-ainda-n%C3%A3o-encontr%C3%A1mos-rumo-para-dar-%C3%A0s-nossas-crian%C7A7as>
- UEA. (s.d.). *quem somos/estatutos*. Acedido em Junho de 2016, de União dos Escritores Angolanos: <http://www.ueangola.com/quem-somos/estatutos/92-estatuto-da-uniao-dos-escritores-angolanos>
- UNICEF. (2016). *A fair chance for every children - The state of the world's children 2016*. United Nations Children’s Fund (UNICEF).
- VASCONCELOS, A.B., BERNARDO, T., & DIAS, N. (org.) (2006). *Boneca de pano. Coletânea de contos infantis*. Luanda, Angola: UEA.
- VIANA, F. L., Martins, M., & Coquet, E. (2003). *Leitura, Literatura Infantil e Ilustração: Investigação e prática docente*. Portugal : Centro de Estudos da Criança – Univ. Minho.

- VIEIRA, J. L. (2007 -). *Uma fábula angolana* (Coleção). Leça da Palmeira, Portugal: Letras & Coisas.
- VIEIRA, J. L. (2008). *Literatura angolana: estoriando a partir do que não se vê*. In M. C. Org. Laura Cavalcante Padilha, *Lendo Angola*. Porto, Portugal: Edições Afrontamento.
- VIEIRA, L. (2006). *A guerra dos fazedores de chuva com os caçadores de nuvens: guerra para crianças*. Lisboa, Portugal: Caminho.
- WOJCIECHOWSKA, D. (2005). *A ilustração de livros para crianças*. In V.A., *No branco do sul as cores dos livros: actas*. Lisboa, Portugal: Caminho.
- WOJCIECHOWSKA, D. (2006). *As cores de Manuela Bacelar e as cores dos livros*. In V.A., *No branco do sul as cores dos livros: actas*. Lisboa, Portugal: Caminho.
- WOOLF, V. *The second common reader*. Acedido em Janeiro de 2017, no Web site: <https://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91c2/index.html>
- YENIKA-AGBAW, V. (2008). *Representing Africa in children's literature - old and new ways of seeing*. New York, EUA: Routledge.