



Universidade de Évora - Instituto de Investigação e Formação Avançada

Programa de Doutoramento em Literatura

Tese de Doutoramento

Crescer leitor de Agualusa: uma abordagem à obra infantil

Melina Galete Braga Pinheiro

Orientador(es) | Cláudia Sousa Pereira

Évora 2021



Universidade de Évora - Instituto de Investigação e Formação Avançada

Programa de Doutoramento em Literatura

Tese de Doutoramento

Crescer leitor de Agualusa: uma abordagem à obra infantil

Melina Galete Braga Pinheiro

Orientador(es) | Cláudia Sousa Pereira

Évora 2021



A tese de doutoramento foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor do Instituto de Investigação e Formação Avançada:

Presidente | Elisa Nunes Esteves (Universidade de Évora)

Vogais | Ana Margarida Corujo Ferreira Lima Ramos (Universidade de Aveiro)
Cláudia Sousa Pereira (Universidade de Évora) (Orientador)
Maria Madalena Marcos Carlos Teixeira Silva (Universidade dos Açores)
Maria Odete Santos Jubilado (Universidade de Évora)
Sara Raquel Duarte Reis da Silva (Universidade do Minho)

DEDICATÓRIA

Para a Maria Clara, por saber apreciar o mundo, ignorando
as pessoas desnecessárias.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Professora Cláudia Sousa Pereira, por me mostrar sempre os melhores caminhos para este trabalho, pela paciência com a minha demora e pelos certificados de participação para a Maria Clara. Todo o avanço nestes anos de investigação devo principalmente a ela.

À Professora Ana Margarida Ramos, por trazer-me para o caminho da investigação em LIJ (e também pelos certificados para a Maria Clara).

Ao Professor Luís Filipe Ribeiro, por sugerir que eu poderia fazer algo mais no doutoramento. Dez anos após ser meu professor, continua me ensinando.

Ao Capitão Rodrigo Cambará, o outro de papel.

À Laurentina, Ludovica, Ana Terra, Bibiana e Maria Valéria, mulheres fortes como eu.

Ao Afonso Cruz, que tornou meus dias mais dias com sua escrita.

Ao José Eduardo Agualusa, pela escrita que me tocou ainda na licenciatura, há doze anos; pelos livros que transformaram minha maneira de viver o mundo; pelas conversas, mesmo quando cercado de pessoas, sempre atento às minhas colocações e com boas histórias – e estórias – para contar.

Ao Lula – livre –, pelos quatro anos de bolsa na época da licenciatura.

À energia criadora do Universo e toda a galera do plano espiritual.

A Niterói, cidade que escolhi, por esperar por mim.

À Flávia, amiga querida.

À Maria Elena, que continua a ser minha tradutora preferida.

À Esa, que mesmo sem compreender a importância de um doutoramento, seria a pessoa mais feliz com esta conquista.

Aos meus pais, por não desistirem da filha mais complicada, e à minha mãe especificamente, por ser a pessoa que fez parte da revisão ortográfica e gramatical deste trabalho (aos 70 anos).

À minha irmã, companheira de leituras, que me deu uma sobrinha de presente e à Lavínia, que vai ter muito da tia.

À Maria Clara, por me fazer existir, ao ser o melhor pedaço de mim.

RESUMO

Título: Crescer leitor de Agualusa: uma abordagem à obra infantil

O presente trabalho pretende analisar um conjunto de livros de potencial receção infantil, do escritor angolano José Eduardo Agualusa. Os títulos selecionados são *Estranhões & Bizarros* (2000), *A girafa que comia estrelas* (2005), *O filho do vento* (2006), *Nweti e o mar* (2011) e *A Rainha dos Estapafúrdios* (2012). Mais concretamente, a intenção é estudar o crescimento de um leitor fictício a partir da leitura dessas obras, tentando perceber os possíveis caminhos percorridos pelo leitor até atingir a obra de potencial receção adulta do mesmo autor. É, pois, um trabalho de laboratório, a partir do qual se prepara uma eventual aplicação de processos e se antecipa resultados na formação de leitores literários. Assim, na primeira parte é apresentada sucintamente a história da literatura angolana como introdução da história da literatura para a infância e juventude do país, incluindo uma reflexão sobre os importantes factos de que José Eduardo Agualusa é angolano descendente de portugueses e da valorização do aspeto oral nesse tipo de literatura. Posteriormente, apresentamos a hipótese de aceitar os livros do *corpus* como pertencentes ao realismo mágico. É também intenção promover a ideia de desdidatizar a literatura para a infância e juventude e demonstrar a relação entre a literatura de potencial receção infantil, os textos ambivalentes e o que ainda se costuma denominar de literatura *crossover*, de forma a demonstrar que uma obra só pode ser considerada “para” um determinado público após a receção da mesma.

Palavras-chave: Literatura para a infância e juventude; Literatura angolana; José Eduardo Agualusa; Livro infantil; Literatura.

ABSTRACT

Title: Growing up as an Agualusa reader: an approach to his children's books

This paper aims to analyze a set of books with a potential audience of children written by the Angolan author José Eduardo Agualusa. The titles we selected are *Estranhões & Bizarrocos* (2000), *A girafa que comia estrelas* (2005), *O filho do vento* (2006), *Nweti e o mar* (2011), and *A Rainha dos Estapafúrdios* (2012). Specifically, our intention is to study the growth of a fictional reader from the reading of those stories, while trying to understand the possible paths they would follow until finding the works with a potential audience of adults by the same author. It is a laboratory work where we prepare a possible application of processes and anticipate results in the formation of literary readers. Thus, in the first part, we present an outline of Angolan literature and its history. We follow it with the history of children and youth's literature in that country, including a reflection about the fact that, as an Angolan with Portuguese roots, José Eduardo Agualusa values the oral tradition of this literature. Afterwards, we present the hypothesis of accepting the books of our corpus as belonging to magical realism. It is our intention to promote the idea of removing the pedagogical intent from children and youth's literature. We also aim to show the relationship between literature with a potential audience of children, ambivalent texts, and crossover literature and prove that a piece should only be considered "for" a specific audience after its reception. In the fourth chapter, we present the books through a detailed analysis of its texts and paratexts. Our research is based on works developed by researchers and academics specialized in children and youth's literature and African literature in the Portuguese language, especially in Angolan literature.

Keywords: Children's literature; Angolan literature; José Eduardo Agualusa; Children's book; Literature.

Índice

1. INICIANDO O PERCURSO	11
2. UM PASSEIO PELA LITERATURA ANGOLANA	32
2.1 O surgimento da Literatura para a Infância e Juventude em Angola.....	50
2.2 A oralidade entre os povos originais do território angolano	58
3. UM PASSEIO PELA LITERATURA PARA A INFÂNCIA E JUVENTUDE	66
3.1 Desdidatizar a LIJ.....	76
3.2 Um livro para um leitor? – O destinatário implícito e a recepção do leitor.....	87
3.3 Realismo mágico na Literatura para a Infância e Juventude – Uma possível origem	102
4. HISTÓRIAS E ESTÓRIAS.....	117
4.1 O ciclo inquebrável de <i>Estranhões & Bizarrocos</i>	127
4.1.1 “Estranhões, Bizarrocos e outros seres sem exemplo”.....	132
4.1.2 “Sábios como camelos”	140
4.1.3 “A menina de peluche”.....	147
4.1.4 “O peixinho que descobriu o mar”	154
4.1.5 “O primeiro pirilampo do mundo”	161
4.1.6 “O País dos Contrários”	167
4.1.7 “O caçador de borboletas”	173
4.1.8 “O pai que se tornou mãe”	177
4.1.9 “O sonhador”	183
4.1.10 “A menina que queria ser maçã”.....	190
4.2 A importância do retorno para casa em <i>A girafa que comia estrelas</i>	197
4.3 O perigo do (des)conhecido em <i>A Rainha dos Estapafúrdios</i>	213
4.4 O mundo onírico de <i>Nweti e o mar</i> sob o conceito de realismo mágico	235
4.5 A força da palavra e a origem angolana em <i>O filho do vento</i>	253
5. ÚLTIMOS PASSOS	269
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	283
7. ANEXOS.....	312

*“Leio páginas tantas vezes lidas, mas elas são já outras.
Erro, ao ler, e no erro, por vezes, encontro incríveis acertos.
No erro me encontro muito.”*

(José Eduardo Agualusa, *Teoria Geral do Esquecimento*, p. 99)

1. INICIANDO O PERCURSO

"– Você não parece saber muito da vida. [...]"

– Tudo que sei aprendi nos livros. Durante muitos anos eu nem vivia, lia. Sou uma pessoa construída na literatura."

(José Eduardo Agualusa, *O ano em que Zumbi tomou o Rio*, p. 138)

Imaginemos uma criança que, antes mesmo do letramento, tenha o primeiro contacto com a obra de José Eduardo Agualusa mediada por um adulto. Se essa criança gostar da leitura, quando aprender a ler irá, provavelmente, procurar os outros livros de potencial recepção infantil do autor. Este trabalho pretende acompanhar a primeira parte do percurso desse leitor imaginário, que cresce ao ler as obras do autor angolano, passando por todas as fases – infantil, juvenil e a obra direccionada principalmente ao público adulto.

Apesar de existirem alguns investigadores a dedicarem sua vida à literatura para a infância e juventude (adiante denominada por LIJ), ela ainda é considerada por um demasiado número de académicos ou como paraliteratura ou apenas como ferramenta para outros fins que não o estudo da Literatura, em que a comunicação entre emissor/autor e receptor/leitor se desenha de forma própria, em um sistema plural.

Para um público geral, a LIJ está muito associada ao sistema educativo, presa a manuais escolares ou livros de leitura obrigatória na escola. Resumindo, a LIJ vai tendo ainda alguma dificuldade em reclamar-se um lugar central na sistematização das questões em torno de definições de cânone literário e em tudo o que implica esse conceito. Para Peter Hunt, "[...] o "cânone" se torna apenas mais um conjunto de textos, apreciados por um certo conjunto de pessoas, e somos (ou deveríamos ser) livres para aceitar ou rejeitar seu sistema de valor e os juízos nele baseados." (HUNT, 2010: 25)

Muitos autores já consagrados afirmam que escreveram livros infantis por causa dos filhos, ou seja, mais com um destinatário específico do que com um leitor modelo. Outros temem iniciar a carreira com um livro infantil e posteriormente ter dificuldade em publicar no mundo do que habitual e (a)normalmente se costuma chamar boa literatura, literatura de qualidade, enfim, literatura para adultos, distinguindo essas obras do que pode vir a ser só um livro para crianças. Para José Eduardo Agualusa, “Há quem diga que é mais fácil escrever para crianças mas isso não é verdade, não são um público nada fácil. As crianças são muito atentas e é preciso sempre ter muito cuidado na escrita, elas querem histórias com interesse, contadas de forma cuidada.”¹

Esse facto leva-nos a colocar algumas perguntas que permanecem e são recorrentes entre os investigadores que se concentram neste campo literário: A literatura deve ser classificada por idades? Pode-se classificar no mesmo grupo *picture books* destinados a crianças com menos de cinco anos de idade e, por exemplo, *As aventuras de Ngunga* (1972), de Pepetela, também considerado para leitores mais jovens, e que aborda, sem pudores, alguns temas fraturantes? Por que os autores que escrevem exclusivamente LIJ dificilmente fazem parte do cânone literário? Essas são algumas das indagações fulcrais que procuramos responder neste trabalho, conscientes de que, como em qualquer campo da Ciência, se reabrirão a qualquer momento, como é próprio em um sistema dinâmico como é o da Cultura. Defendemos aqui a separação dos termos infantil e juvenil no desenvolvimento desta tese de doutoramento, visto que não podemos ignorar as diferenças psicológicas, fisiológicas e outras, como as oportunidades de (re)conhecimento do mundo e da vida, que distinguem essas duas fases, interferindo em seus gostos e atitudes. Este trabalho ocupa-se principalmente com a literatura para a infância, visto que os livros aqui analisados estão mais próximos desse público que do público dos leitores adolescentes.

¹José Eduardo Agualusa em entrevista ao jornal *Público*, em 18/06/2013. Visualizado na página <https://www.publico.pt/2013/06/18/culturaipilon/noticia/um-premio-que-agualusa-quer-que-serva-de-incentivo-e-promocao-a-literatura-infantil-159767>, em 15/01/2018.

A tradutora de um artigo de Clare Hemmings (2009) esclarece-nos em uma nota de rodapé – que elevamos à categoria de citação – a sutil diferença entre os vocábulos “história” e “estória”:

O uso da palavra “estória” pretende destacar a contingência do termo em relação a “história”. Em inglês os termos correspondentes “story” e “history” não são tão marcados quanto em português pela diferença em termos de construção de uma narrativa ficcional (estória) e de uma referência a fatos passados (história). Em inglês, “story” geralmente refere-se a narrativas ou tradições orais; “history” refere-se a eventos que ocorreram e relatos formais ou pesquisas. (NT in HEMMING, 2009: 215)

No Brasil, é comum o uso da palavra “estória” para fazer referências não apenas às narrativas orais, mas também às narrativas para crianças. Por esse motivo, e considerando que a autora deste trabalho é de nacionalidade brasileira, utilizaremos a palavra “estória” para fazer referência aos contos tradicionais dos povos de Angola e também às narrativas aqui analisadas. Enquanto “história” ficará reservada para os factos históricos e será utilizada com mais frequência no capítulo 2, mas por vezes também será utilizada para referirmo-nos às narrativas de maneira mais abrangente.

O presente trabalho que aqui se inicia tem por objetivo analisar cinco livros de potencial recepção infantil publicados por José Eduardo Agualusa nos primeiros doze anos do século XXI. Não temos pretensão de analisar ou catalogar toda a obra de LIJ de Angola, tampouco transformar este trabalho em uma apresentação e análise da história da literatura para a infância, embora dediquemos um capítulo para a LIJ e outro para a literatura angolana. Nossa intenção é desenvolver uma análise dos cinco livros apresentados, estudando o crescimento de um leitor fictício a partir da leitura dessas obras, tentando perceber os caminhos possíveis percorridos por ele até atingir a obra do mesmo autor de potencial recepção adulta. É, pois, um trabalho em laboratório, onde se prepara uma eventual aplicação de processos e resultados na formação de leitores literários.

Para compreender melhor este trabalho, faz-se mister conhecer as principais obras utilizadas. Denominaremos *corpus* primário toda a obra de José Eduardo Agualusa, considerada por nós (e por ele) como de potencial receção infantil, e *corpus* secundário toda a obra do autor que foi publicada para ser apreciada principalmente pelo público adulto, e que inclui também um livro – *A vida no céu* – Romance para jovens e outros sonhadores (2013) – que o autor escreveu a pensar em um público jovem, mas que é encontrado na maior parte das livrarias portuguesas nas prateleiras destinadas ao público adulto. Este trabalho ocupa-se do *corpus* primário, mas consideramos o *corpus* secundário de fundamental importância para a compreensão do percurso de escrita do autor. No entanto, os livros de potencial receção adulta que mais utilizamos na investigação aproximam-se do realismo mágico, por considerarmos que esses possuem também uma maior proximidade com a LIJ (assunto que será abordado posteriormente).

O *corpus* primário², como mencionamos, é composto pelos livros de potencial receção infantil, que são esses:

- *Estranhões & Bizarrocos* [estórias para adormecer anjos] (2000)³
- *A girafa que comia estrelas* (2005)⁴
- *O filho do vento* (2006)
- *Nweti e o mar* (Exercícios para Sonhar Sereias) (2011)
- *A Rainha dos Estapafúrdios* (2012)

Já no *corpus* secundário incluímos toda a restante produção literária do autor⁵:

- *A conjura* (1989)
- *D. Nicolau Água-Rosada e outras estórias verdadeiras e inverosímeis* (1990)
- *Coração dos Bosques – Poesia – 1980-1990* (1991)⁶

² Adiante, utilizaremos por vezes apenas a palavra *corpus* para fazer referência ao *corpus* primário.

³ A edição utilizada é a 6ª, de 2015.

⁴ A edição utilizada é a 17ª, de 2015.

⁵ Incluímos os livros publicados até 30/04/2020.

- *A Feira dos Assombrados* (1992)
- *Lisboa Africana* (1993)⁷
- *Estação das Chuvas* (1996)
- *Nação Crioula* (1997)
- *Fronteiras Perdidas – Contos para viajar* (1999)
- *Um estranho em Goa* (2000)
- *A substância do amor e outras crónicas* (2000)
- *O homem que parecia um domingo* (2002)
- *O ano em que Zumbi tomou o Rio* (2002)
- *Catálogo de sombras* (2003)
- *O vendedor de passados* (2004)
- *Manual prático de levitação* (2005)
- *Passageiros em trânsito* (2006)
- *As mulheres do meu pai* (2007)
- *Na rota das especiarias* (2008)
- *Barroco Tropical* (2009)
- *Milagrário Pessoal* (2010)
- *Um pai em nascimento* (2010)
- *A educação sentimental dos pássaros* (2011)
- *O lugar do morto* (2011)
- *Teoria Geral do Esquecimento* (2012)
- *Fui para Sul* (2012)⁸
- *Catálogo de luzes – os meus melhores contos* (2013)
- *A vida no céu – Romance para jovens e outros sonhadores* (2013)

⁶ *Coração dos Bosques* (1991) foi o único livro que não tivemos acesso. O livro foi publicado apenas em Angola e encontra-se esgotado há muitos anos. Procuramos em diversos alfarrabistas e inclusive com o autor, que declarou que também não o possui.

⁷ Autoria conjunta com Elza Rocha e Fernando Semedo.

⁸ Esse livro, que segundo José Eduardo Agualusa é raríssimo (e nem ele possui um exemplar), foi o último que encontramos, em um alfarrabista *online*, e para nossa surpresa, veio com a dedicatória do autor para outra pessoa. Nas palavras dele em conversa pessoal no Instagram, em 21/04/2020: “Foi edição única da FNAC, com tiragem reduzida. Ofereciam junto com *As mulheres do meu pai* a certos clientes.”

- *A Rainha Ginga e de como os africanos inventaram o mundo* (2014)
- *O livro dos camaleões* (2015)
- *A Sociedade dos Sonhadores Involuntários* (2017)
- *O paraíso e outros infernos* (2018)
- *O terrorista elegante e outras histórias* (2019)⁹

Analizamos minuciosamente as estórias do *corpus* primário, incluindo os elementos paratextuais, que são de grande importância em livros de potencial recepção infantil. Procedemos à leitura de quase todos os livros do *corpus* secundário, sempre buscando relacioná-los às estórias infantis e explicando como essas servirão de base para o leitor imaginário chegar à vida adulta e assim compreender melhor os livros do *corpus* secundário. Após a análise de cada obra de maneira individual, identificamos pontos em comum no conjunto, e posteriormente as características da obra infantil que se repetem nos restantes livros do autor.

José Eduardo Agualusa nasceu em Angola, em 1960. Filho de pais portugueses e sobrinho de brasileiros, o escritor mudou-se mais tarde para Portugal e, já em sua vida adulta, morou em algumas cidades do Brasil. Por esse motivo, sua obra não pode ser considerada apenas como literatura angolana, pois ela é influenciada pelos diversos lugares em que o autor viveu e também pelas suas origens. Iremos considerá-lo neste trabalho, portanto, como um escritor da língua portuguesa, ou um escritor que escreve para o mundo. Apoiamo-nos nas palavras do autor, que afirma: “Nem sei ao certo o que é a lusofonia, parece-me um daqueles conceitos elásticos, que cada qual entende à sua maneira. Os meus romances são, como é natural, um resultado do meu próprio percurso. Esse percurso tem sido escolha e acidente.” (AGUALUSA, 2018: 43), e também “Sei, desde logo, que a minha língua não está limitada por fronteiras políticas

⁹ Autoria conjunta com o escritor moçambicano Mia Couto.

ou geográficas. O português que me interessa é o português total.” (AGUALUSA, 2018: 55).¹⁰

Prolífico, José Eduardo Agualusa publicou trinta e sete livros, para além de ser um escritor muito estudado no meio académico. O autor publicou também – como já mencionamos – cinco livros para os leitores mais novos. Neles, encontramos características da obra de potencial receção adulta de Agualusa. Um adulto acostumado a ler seus livros, ao deparar-se com a obra infantil, encontrará histórias semelhantes às dos outros livros – algumas até inspiradas em contos para o público adulto (ou talvez seja o contrário). Esses livros possuem características diferentes quando comparados aos livros de potencial receção infantil, embora na atualidade seja cada vez mais frequente encontrá-las nos livros destinados a esse público. Eles têm em comum, por exemplo, o recurso constante à ironia e outras características que são usuais em livros destinados aos leitores adultos. Por isso, há quem considere essa parte da sua obra como se incluindo no que (ainda) se convencionou chamar literatura *crossover*. Esse assunto foi abordado por nós na dissertação de Mestrado, com o título *Uma leitura de A vida no céu, de José Eduardo Agualusa, à luz do conceito de crossover fiction* (2015).

Para este trabalho, decidimos imaginar um leitor fictício. Foi a hipótese que colocamos enquanto experiência laboratorial de leitura, tendo como instrumentos e materiais os estudos literários e os livros selecionados. Suponhamos que esse leitor terá um contacto inicial com a obra de José Eduardo Agualusa antes mesmo de aprender a ler. Essa decisão deve-se ao facto de um dos livros do *corpus*, *Estranhões & Bizarrocos* – [estórias para adormecer anjos] (2000), como podemos inferir com o subtítulo, ser ideal para ser lido por um adulto à noite, momentos antes da criança dormir. Portanto, mesmo que essa ainda não tenha aprendido a ler, terá o primeiro contacto com a obra do autor através da oralidade. É curioso observar que, entre os

¹⁰ Em uma nota no final do livro *O paraíso e outros infernos*, em um espaço onde é comum ler-se “Este livro segue (ou não segue) o Novo Acordo Ortográfico”, José Eduardo Agualusa optou por essa explicação: “O português que utilizo é o português inteiro, global, que se fala em Angola, no Brasil, em Portugal, em Moçambique, em Cabo Verde, em São Tomé e Príncipe, na Guiné-Bissau, Timor-Leste, Galiza ou Goa. É a minha língua.” (AGUALUSA, 2018: 335)

cinco livros infantis, esse é o mais longo. Apesar disso, persistimos com a ideia de que ele deve ser o livro de introdução para a obra do autor. Após a leitura/contação desse livro, o leitor conhecerá – provavelmente na escola – *A girafa que comia estrelas* (2005), que é uma leitura recomendada para alunos do primeiro ciclo do ensino básico nas escolas portuguesas atualmente.¹¹ Mais tarde, e já passados provavelmente dois ou três anos, o leitor terá contacto com o livro *A Rainha dos Estapafúrdios* (2012), *Nweti e o mar* (Exercícios para Sonhar Sereias) (2011) e, por último, *O filho do vento* (2006), livro que apresenta texto e ilustração mais complexos para uma criança pequena interpretar. Ao entrar na adolescência, esse leitor terá interesse em um livro de aventuras – que é o que normalmente ocorre quando completamos doze anos – e lá estará o autor, que foi tão presente em sua infância, com *A vida no céu – Romance para jovens e outros sonhadores* (2013), livro que pode ser considerado literatura juvenil ou *crossover*. Após crescer acompanhado dos livros de José Eduardo Agualusa, o pequeno leitor – agora não tão pequeno assim – poderá apreciar toda a vasta obra do autor destinada ao público adulto, com outro prazer e outras competências.

Este trabalho está dividido em cinco capítulos. O primeiro e o último tratam da introdução e da finalização. O segundo, denominado “Um passeio pela literatura angolana”, apresenta a literatura de Angola e sua história de maneira sucinta, para depois introduzir a história da LIJ daquele país. Será abordada a questão da oralidade naquela literatura e a condição de José Eduardo Agualusa como angolano descendente de portugueses. No terceiro capítulo, denominado “Um passeio pela literatura para a infância e juventude”, discorreremos sobre essa literatura e apresentamos a hipótese de aceitar os livros do *corpus* como pertencentes ao realismo mágico.¹²

Este trabalho promove a ideia de desdidatizar a LIJ, que será apresentada também nesse terceiro capítulo. O israelense Itamar Even-Zohar e sua teoria dos

¹¹ Embora quatro dos cinco livros do *corpus* sejam recomendados pelo Plano Nacional de Leitura, referimo-nos diversas vezes a esse como o livro recomendado. Isso porque entre os quatro livros, ele é o mais utilizado nas salas de aula. Uma prova dessa afirmação é o facto de atualmente ele encontrar-se na 18ª edição.

¹² Pegamos emprestada para o título desses capítulos a ideia de Umberto Eco (1994).

polissistemas é de fundamental importância para essa parte do trabalho. Procuramos também demonstrar a relação entre a literatura de potencial recepção infantil, os textos ambivalentes e o que ainda se costuma denominar literatura *crossover*, e demonstrar que uma obra só pode ser considerada “para” um determinado público após a recepção da mesma. No quarto capítulo, denominado “Histórias e estórias”, apresentamos os livros escolhidos para este trabalho através de uma análise pormenorizada de textos e paratextos. O suporte teórico que encontramos para as nossas abordagens foi desenvolvido por investigadores e académicos nas áreas da LIJ e das literaturas africanas em língua portuguesa, especificamente em literatura angolana.

Para compreender uma característica peculiar das obras selecionadas, será abordado também o conceito de realismo mágico. Não é comum relacioná-lo à LIJ, porque parece característica demasiado óbvia no mundo dos objetos culturais dedicados e consumidos por crianças, contudo, e devido ao percurso literário de José Eduardo Agualusa, que apresenta muitas características que o aproximam do realismo mágico, optamos por esse caminho. Para fundamentar teoricamente nossa pesquisa, buscamos auxílio em investigadores que abordaram anteriormente essa questão, como Kimberley Reynolds (2007: 21), que afirma que as origens do realismo mágico estão na literatura de potencial recepção infantil, contudo, mesmo agora que ele já está bem estabelecido no campo literário, ainda recebe pouco reconhecimento por parte dos investigadores de LIJ.

Nos livros do *corpus* primário, nem sempre há a presença de personagens humanas, como é o caso de *A girafa que comia estrelas* (2005), em que as personagens são uma girafa e uma galinha, e ocorre apenas uma pequena referência à estranha forma de vida dos seres humanos, e *A Rainha dos Estapafúrdios* (2012), em que a protagonista é uma perdigota que viaja às costas de uma cegonha, e que ao longo da narrativa encontra-se com outros animais da savana africana muito conhecidos das crianças, como o leão e a hiena. Já em *Estranhões & Bizarrocos* (2000), as personagens humanas convivem amigavelmente com os animais e com alguns seres fictícios, mas nem sempre conseguem conviver de maneira harmoniosa

entre si, como acontece por vezes fora da ficção. Em *Nweti e o mar* (2011), a protagonista é uma menina com seis anos de idade, que dialoga com um caranguejo-eremita e com uma sereia, e como era de se esperar, esconde essa estranha amizade do conhecimento dos pais. Em *O filho do vento* (2006), o autor narra uma belíssima lenda sobre a criação do mundo, diferente da que normalmente escutamos, em que um menino – o Filho do Vento – transforma-se em pássaro. Nessa obra, Agualusa optou por recontar, de maneira escrita, uma estória tradicional da oralidade dos Koi-San, povo que habita o sul de Angola.

José Eduardo Agualusa nasceu em um país com uma rica tradição literária. No entanto, ela é, em sua maioria, centrada na oralidade. Para Sandra L. Becket (2009: 10), a fronteira entre a literatura infantojuvenil e a adulta é menos definida em alguns países que em outros. Devido à tradição mencionada, podemos inferir que esse país faz parte desse grupo de lugares em que as fronteiras entre as literaturas não são bem definidas, confundindo-se as estórias que são destinadas aos mais novos com as que são destinadas aos mais velhos. Isso se deve, em parte, ao facto de as estórias orais terem sido transmitidas, até épocas recentes, para todos – crianças, jovens e adultos – ao mesmo tempo, e também ao facto dessa característica ter permanecido com força em Angola até os períodos atuais, embora venha perdendo sua força devido aos novos hábitos. Para abordar a literatura angolana, que, como veremos, é muito influenciada pela oralidade, e conseqüentemente pela História, buscamos auxílio em Jacques LeGoff, que contribuiu de maneira sem precedentes com *História e Memória* (1988).¹³ Em seu livro (1990: 224), ele afirma ocupar-se mais da memória coletiva que das individuais, que é exatamente o que nos interessa neste trabalho ao trazer para estas linhas a importância das estórias orais dos povos que habitavam Angola mesmo antes da chegada dos portugueses.

Jacques LeGoff aborda a relação entre História e memória e a possibilidade de se criar uma memória para manter no poder quem já se encontra lá, com suas narrativas oficiais, que são muitas vezes memórias inventadas ou exageradas, para

¹³ A edição utilizada é de 1990.

isso deixando no esquecimento outros factos que poderiam vir a ter igual importância. Esse pensamento adequa-se à nossa investigação sobre a história da LIJ de Angola e a necessidade, pós-independência, de criar uma literatura de potencial recepção infantil especificamente angolana. Essa situação teve lugar logo após a independência, ocorrida em 1975, quando o MPLA¹⁴, o partido que estava no poder naquele momento histórico (e que ainda permanece hoje, 45 anos depois), percebeu que era necessário oferecer às crianças angolanas livros que contassem a história de seu povo, sem heroicizar o português colonizador. Era necessário buscar mitos anteriores à colonização. Para isso, resgataram antigas lendas de tradições orais dos povos bantus e outros povos que habitavam aquelas terras. Contudo, a maior parte dos primeiros livros publicados narra a história recente de Angola, de guerras de libertação, exaltando as façanhas dos angolanos e muitas vezes do exército do MPLA. Portanto, quem estava no poder possuía todo o controle de manipular a história e a memória. LeGoff também afirma (1990: 227) que nas sociedades ágrafas – que é o caso dos povos originais de Angola – há os especialistas em memórias. Optamos por denominá-los, neste trabalho, contadores de histórias, um termo mais amplo e mais próximo da literatura de potencial recepção infantil. Esses são os que detêm o poder de transmitir para os outros da família (tribo, aldeia, clã...) a sua história coletiva, para que essa se perpetue através da memória. Pode-se perceber nessa situação a possibilidade de alterar a história através da memória – como afirmou LeGoff – esquecendo propositalmente histórias derrotistas e afirmando as que exaltam a força daquele povo. É o que observamos no livro *O vendedor de passados*, de José Eduardo Agualusa, em que a personagem Félix Ventura altera a vida de seus clientes, dando-lhes “um passado melhor”. (AGUALUSA, 2011d: 16)

É praticamente impossível falar da produção literária de José Eduardo Agualusa sem entrar em detalhes sobre a literatura angolana. A obra de potencial recepção adulta do autor, na maior parte das vezes, faz referências a Angola – dos tempos antigos ou atuais – de forma que é possível que uma pessoa que nunca foi àquele país tenha conhecimento de factos corriqueiros – como saber que os candongueiros são carros

¹⁴ Movimento Popular de Libertação de Angola.

com capacidade para dezasseis pessoas, pintados de azul da metade para baixo e de branco da metade para cima, e que são utilizados para o transporte público de passageiros –, que normalmente são conhecidos apenas por quem tem contacto diário com a rotina angolana. Portanto, analisaremos as obras do *corpus* comparando-as, quando necessário, com as outras produções do autor que são destinadas, principalmente, ao público adulto. Por esse e outros motivos que serão explicados mais adiante, situaremos também as obras analisadas no contexto da LIJ daquele país. De acordo com Maria Celestina Fernandes, “[...] a literatura infantil é antes de mais literatura, logo a génese da literatura infantil não poderá estar dissociada da literatura angolana no seu todo.” (FERNANDES, 2013: s/p)

Apesar dessa literatura ainda ser recente e escassa, nos últimos anos têm surgido em Angola alguns livros destinados ao público infantil. Esses livros são escritos – algumas vezes – por autores consagrados por sua produção para o público adulto, como Ondjaki e o próprio José Eduardo Agualusa. Acontece também que um escritor angolano, no momento da criação, pense em destinar o livro a um público mais jovem, mas nas prateleiras das livrarias portuguesas esse mesmo livro encontrar-se na categoria de livros adultos, como *As Aventuras de Ngunga* (1972), de Pepetela, *Os da minha rua* (2007), de Ondjaki, e *A vida no céu* (2013), de José Eduardo Agualusa. Isso ocorre porque é comum encontrarmos muitos temas fraturantes – como a morte, o sexo, entre outros – que ainda são considerados por algumas pessoas como impróprios para os jovens, e, portanto, são censurados por seus pais, professores, bibliotecários, entre outros, que poderiam ser responsáveis não apenas pela instrução, mas também pela preparação da criança para conhecer o mundo em que vive, e, ao censurarem essas obras, acabam por esconder a realidade, mantendo a criança em um mundo de fantasia. A questão da diferença na receção dos temas fraturantes em Angola será abordada no capítulo 2. Todavia, é mais comum que esse fenómeno ocorra com os livros destinados aos leitores adolescentes. Os Irmãos Grimm, no Prefácio da edição de 1819 dos *Contos da Infância e do Lar*, afirmam que as crianças devem conhecer os textos, mesmo que alguns pareçam impróprios para elas:

Quem não ousa pôr as suas plantas ao ar livre por serem demasiado sensíveis e se poderem estragar, preferindo regá-las em casa com água morna, não poderá em consequência exigir o fim da chuva e do orvalho. Tudo o que é natural também pode ser sadio e é a isso que devemos aspirar. Aliás, não sabemos de nenhum livro são e poderoso para edificação do povo, incluindo a Bíblia, que não inclua tais matérias sensíveis numa medida ainda maior. O seu uso adequado não revela nada de mal, mas é, para citar belas palavras, um testemunho dos nossos corações. As crianças conseguem ler as estrelas sem medo, enquanto os outros, segundo a superstição popular, insultam os anjos ao fazê-lo. (GRIMM; GRIMM, 2017: 32-33)

Nos livros do *corpus* primário é visível a presença de um narrador-contador que faz com que eles se aproximem da tradição angolana. O narrador nas obras de José Eduardo Agualusa, para além de assemelhar-se aos contadores de estórias dos povos tradicionais de Angola, “intromete-se” com frequência na narrativa, utilizando recursos que o aproximam, com cumplicidade, do leitor, seja ele criança, jovem ou adulto. Como se estivesse em uma conversa, o narrador questiona, e, antecipando que o leitor dará uma resposta negativa por desconhecer o assunto, ele explica o significado, demonstrando que naquele momento ele é o detentor do saber. Segundo Sara Reis da Silva, o narrador dos livros infantis de Agualusa é um

[...] “produtor” de um discurso expressivamente conciso, que, à semelhança dos tradicionais contadores de histórias, se “intromete” na narração e se aproxima, de um modo informal e intencional, de um narratário ou de um destinatário extratextual, tanto pelo recurso a frases interrogatórias a este dirigidas, como através de um registo marcado pela coloquialidade e pelo tom oralizante [...]. (SILVA, 2005: 5)

Portanto, devido a essa tradição da oralidade na literatura angolana, pretendemos esclarecer em que medida essa característica influencia a LIJ daquele país, de maneira geral, e os prejuízos para essa literatura decorrentes do afastamento da oralidade, nos dias atuais.

A primeira obra impressa em Angola foi *Espontaneidades da minha alma* (1849), de José da Silva Maia Ferreira. Contudo, essa não foi ainda a primeira publicação literária de um autor com raízes angolanas, que só apareceu bem mais tarde, como esclarece Luis Kandjimbo: “[...] os primeiros textos romanescos escritos por naturais de Angola são da autoria de membros da geração de 1890. Trata-se de *Scenas de África* e *O Filho Adulterino*, obras de Pedro Félix Machado publicadas na segunda metade do século XIX.” (KANDJIMBO, 2001: 161) A literatura escrita angolana é, portanto, recente, e a LIJ é ainda mais. O primeiro livro angolano destinado aos leitores mais jovens – *As aventuras de Ngunga*, de Pepetela – foi publicado em 1972.

Para compreendermos a situação histórica de Angola, buscamos auxílio em diversas leituras de especialistas em literaturas africanas de língua portuguesa, como Ana Mafalda Leite, Inocência Mata e Luis Kandjimbo, que é professor, crítico literário e membro da União dos Escritores Angolanos. Convocamo-lo para este trabalho para elucidar questões do capítulo 2, que trata da literatura angolana e da relação dos livros de potencial receção infantil de José Eduardo Agualusa com aquela. Luis Kandjimbo publicou trabalhos em que aborda o assunto do cânone literário angolano. O autor questiona o facto da escolha desse cânone ser feita por quem está de fora, principalmente por críticos literários de Portugal e Brasil. Ora, visto que também estamos de fora – se considerarmos que “estar de fora” é não ter nascido naquele país –, não pretendemos aqui discordar nesse ponto de Luis Kandjimbo e tampouco estabelecer a canonicidade de José Eduardo Agualusa em Angola. Contudo, não concordamos com o académico quando ele afirma que a literatura de Agualusa tem carácter colonial e defende a teoria da criouliização¹⁵, elaborada por Mário António de Oliveira, que apresenta similaridades com a teoria luso-tropicalista, do brasileiro Gilberto Freyre.¹⁶ Em Angola, “crioulo” passou a ser entendido como sinónimo de

¹⁵ “O termo “crioulo” começou por ser utilizado pelo escritor e sociólogo angolano Mário António Fernandes de Oliveira, na sua obra *Luanda, “Ilha Crioula”*.” (ZAU, 2012: s/p)

¹⁶ “É, portanto, alicerçada no luso-tropicalismo que surge a proposta de mestiçagem de Mário António: a criouliidade ou criouliização. O poeta e historiador da literatura já aponta para a existência, desde o século XIX, de uma sociedade crioula em Angola [...]. A teoria de Mário António, ainda sem um tratamento teórico que dê conta de múltiplos aspectos abordados pelo conceito sul-americano que adota de Freyre e de outros países da América Central e do Sul (principalmente os territórios ou departamentos

mestiçagem cultural. Salientamos que quando José Eduardo Agualusa defende a cultura crioula, o autor apoia a mestiçagem cultural, e não a imposição cultural por parte do colonizador. Ainda assim, consideramos ser de extrema importância o pensamento de Luis Kandjimbo para o nosso trabalho. O investigador apresenta em sua Tese de Doutoramento¹⁷ a história da literatura angolana e os contributos dos escritores para a independência daquele país.

Apresentamos, portanto, no capítulo 2 a história da LIJ angolana, e como ela está intrinsecamente relacionada à didática e à política. Quanto à definição do cânone da LIJ daquele país, não pretendemos definir quais autores fazem parte dele. Consideramos que é necessária uma distância cronológica para que essa definição ocorra, sem que para isso seja preciso apontar nomes. O cânone é uma escolha quase natural, feita por leitores, críticos, e todas as pessoas envolvidas no meio literário. É verdade que os críticos têm um peso maior nessa escolha, mas a decisão do público leitor também importa. O que passa a ser curioso no caso da LIJ, pois o público-alvo não faz suas próprias escolhas. Contudo, deixaremos esse assunto para ser discutido no capítulo 3.

A LIJ é considerada por alguns críticos – de maneira errônea e preconceituosa – como paraliteratura. Mesmo quando os escritores têm uma produção literária reconhecida para o público adulto, o cânone tende a ignorar as obras destinadas aos leitores mais novos, publicadas por esses mesmos escritores. Essas obras nem sempre são mencionadas em seus currículos e, em muitas vezes, são estrategicamente esquecidas pelos próprios escritores (PINHEIRO, 2015b). Segundo Maria Madalena Teixeira da Silva (2007b), é mais difícil a literatura juvenil afirmar-se como parte do sistema literário do que a literatura infantil, pelo facto de a primeira se aproximar do que se classifica como “literatura de massas”. No entanto, não pretendemos afirmar que tudo o que é considerado “literatura de massas” é ruim e tampouco que toda a LIJ é “de

ultramarinos franceses) e aplica em Angola diz respeito a um grupo social de indivíduos que apresentam marcas tanto da cultura angolana quanto da europeia, sendo, portanto, mais uma miscigenação cultural do que necessariamente racial.” (LOUREIRO, 2017: 337-338)

¹⁷ *O estatuto disciplinar da literatura angolana – Contributo para uma epistemologia dos estudos literários africanos* – defendida em 2015 na Universidade Nova de Lisboa.

massas”. Devemos utilizar o senso crítico ao analisar toda e qualquer obra literária antes de rotulá-la como boa ou má, infantil ou adulta, “de massas” ou canónica. Segundo Cláudia Sousa Pereira,

[...] avaliações estéticas deverão ser, sem dúvida, feitas a propósito destes objectos culturais de consumo massivo, não sem contudo tomar em conta a pluralidade de avaliações, característica inerente ao próprio objecto artístico passível de inúmeras interpretações. Alertar para a necessidade de exercitar o espírito crítico, que se põe a funcionar quando se exercem essas avaliações, é que é, a meu ver, uma das nossas principais missões. (PEREIRA, 2017b: 68)

Dedicaremos também um capítulo para abordar sucintamente a LIJ para, posteriormente, apresentar as obras escolhidas para o *corpus* deste trabalho. Para compreendermos a posição da literatura diante da infância, buscamos auxílio em Bruno Bettelheim e na sua clássica *A psicanálise dos contos de fadas* (1976) e também em Zohar Shavit e a *Poética da Literatura para crianças* (1983)¹⁸. Itamar Even-Zohar e a teoria dos polissistemas fundamenta a base teórica desta investigação. Precursor do enfoque sistêmico da literatura, o israelense auxilia-nos neste trabalho a pensar a literatura para a infância como pertencente à grande literatura, ou seja, ao polissistema literário, e não como uma literatura relacionada apenas ou principalmente à pedagogia. No entanto, como na “teoria dos polissistemas reside a ideia de que não se pode dar conta dos conjuntos de modo produtivo se considerados separadamente” (EVEN-ZOHAR, 2013: 24), julgamos importante compreender a relação que a LIJ e a pedagogia possuem, para apresentarmos a hipótese de que aquela consegue subsistir independente dessa.

Carmen Bravo-Villasante, em sua *História da Literatura Infantil Universal*, Volumes I e II (1977 e 1977b), leva-nos para um passeio, ecoando nos bosques da ficção infantil europeia, apesar do título. A autora apresenta o percurso da história da

¹⁸ A edição que utilizamos é de 2003, traduzida para a língua portuguesa.

literatura europeia e de outros países além da Europa, mas as explicações ficam aquém do esperado. Mesmo o leste europeu não é contemplado com explicações aprofundadas sobre o tema. Contudo, a leitura dessa obra foi importante para compreendermos não apenas a história da LIJ, mas a visão de alguém que analisou da perspectiva de um local epistêmico privilegiado – e, portanto, (quase) a mesma perspectiva que temos ao escrever este trabalho.

Maria Nikolajeva (2016) em *Children's Literature comes of age – Toward a new aesthetic* (1996)¹⁹, apresenta a ideia de “secondary chronotope”, um espaço-tempo secundário que é comum aparecer nas narrativas para a infância e juventude. A autora afirma (2016: 123) que a ideia foi colhida de J.R.R. Tolkien e seu “secondary world”. Esse conceito é de fundamental importância para a análise de duas histórias do *corpus* – “O sonhador” e *Nweti e o mar*. A investigadora é importante também para o capítulo 3 deste trabalho, em que tratamos da história, mas também do lugar da LIJ na atualidade. Para Nikolajeva (2016: 3), a história da LIJ tem sido desde o começo relacionada à pedagogia, e a principal diferença entre a investigação em literatura infantil e a outra literatura – supostamente para adultos – reflete-se na maneira em que a primeira tem sido tratada, como pedagógica. Segundo a autora, até mesmo o surgimento da LIJ está associado a uma época em que os adultos passaram a ter consciência das necessidades diferenciadas das crianças e passaram a tratar a infância como um período especial.²⁰ Com os estudos de Maria Nikolajeva como suporte teórico, abordamos brevemente a investigação atual na LIJ e a sua qualidade literária, quando comparada à literatura de potencial recepção adulta, pois para essa investigadora (2016: 7), toda novidade quando surge tem sido tratada como anormal e inadequada na LIJ, antes de finalmente se estabelecer, enquanto na literatura para adultos os críticos sempre buscaram inovação e originalidade. Por que há de ser diferente na literatura infantil?

¹⁹ O livro foi publicado pela primeira vez em 1996. A edição aqui utilizada é a de 2016.

²⁰ Para mais informações sobre o assunto, ver ARIES, Philippe. (1981). *História Social da Criança e da Família*. Tradução: Dora Flaksman, 2ª ed. Rio de Janeiro: LTC.

Maria Nikolajeva (2016: 56) fala também sobre os textos que são publicados ao mesmo tempo para dois destinatários – os textos ambivalentes –, ideia também apresentada por Sandra L. Beckett (2009) e, de forma pioneira, por Zohar Shavit (2003). Esse assunto será abordado neste trabalho no capítulo 3. Falaremos também sobre o leitor implícito, que está intrinsecamente relacionado à ambiguidade do texto, e à receção do leitor. Para isso, convocamos a presença de Hans Robert Jauss (2003) e a estética da receção.

Ao analisar a obra infantil de José Eduardo Agualusa foi também de suma importância a leitura do livro *Crossover Fiction. Global and Historical Perspectives* (2009), de Sandra L. Beckett. A investigadora defende a existência de uma categoria na literatura denominada *crossover fiction*, ou literatura *crossover*, em que os livros não são direcionados a apenas um público. Dentro dessa categoria, a autora divide os livros em subcategorias, como *child-to-adult* e *adult-to-child*, das quais fazem parte os livros que são publicados para leitores específicos, mas alcançam também outros leitores. Não pretendemos analisar os livros selecionados à luz do conceito de *crossover fiction*. No entanto, abordaremos o assunto no capítulo 3, visto que os livros infantis de José Eduardo Agualusa possuem características diferentes da maioria dos livros infantis de outros autores, embora na atual LIJ em Portugal apareçam cada vez mais livros que transgridem o usual, que apresentam temas fraturantes e histórias que até então não eram tão comuns nessa literatura. Os livros do *corpus* possuem também algumas histórias e personagens semelhantes às que aparecem nos livros do mesmo autor destinados ao público adulto.

O académico Peter Hunt também foi de essencial importância para este trabalho. Utilizamos como apoio para a nossa investigação vários dos seus livros, sendo o principal *Children's Literature* (2001). Nele, o professor e investigador britânico fala da importância da LIJ para os dias atuais e apresenta a questão da censura nos livros infantis. De acordo com esse autor,

People censor children's books, it has been said, because they can. As children's books are an expression of a power relationship, are mediated through adults, and are unprotected by any supposed literary status, adults commonly feel free to put their judgements into practice and control the books just as they control their children. (HUNT, 2001: 256)

Para além da censura feita pelos adultos mediadores da leitura, concordamos com o investigador quando ele afirma que nos estados totalitários os livros infantis foram submetidos a um processo de análise e muitos foram censurados – ou seja, foram considerados da mesma forma que fariam com um livro destinado ao público adulto, o que comprova sua equivalência a esses. Para Peter Hunt, “Some indication of the lingering status of the book is that children's books are usually awarded more censorial attention than videos or other media.” (HUNT, 2001: 255) Não podemos aplicar essa análise aos livros do *corpus*, pois quando eles foram publicados, no Brasil e em Portugal, esses países viviam um governo democrático. Contudo, Angola, terra natal do escritor, estava em uma ditadura disfarçada de democracia, mas nenhum dos livros foi publicado lá.²¹ Não podemos afirmar que, se fossem publicados, os mesmos sofreriam censura. Falamos, naturalmente, da censura política. Há outras maneiras de se proibir uma leitura a uma criança. Contudo, este tópico não é o assunto que mais nos interessa neste trabalho.

Abordaremos também, a partir das ideias de Peter Hunt, a questão da perspectiva infantil que o escritor adulto (não) tem ao escrever livros para crianças. Segundo o académico, “Increasingly, the academic critical study of texts has ignored both the intended and implied child-audience of the primary texts, despite the fact that the author's construction of the child must necessarily be reflected in those texts.” (HUNT, 2001: 263) Ou seja, não só a perspectiva do escritor dificilmente é infantil, como a criança – que é o público-alvo – não é questionada sobre seus gostos literários. Consideramos esse autor como um dos teóricos mais importantes na atualidade para a

²¹ Em conversa pessoal com José Eduardo Agualusa, pelo Instagram, em 10/04/2020, ele confirmou que nenhum dos cinco livros do *corpus* foi publicado em Angola.

investigação em LIJ. Por esse motivo, a presença dele será notada no decorrer deste trabalho, até mesmo quando abordarmos a questão da oralidade na literatura angolana.

Para encerrar a apresentação da base teórica utilizada, por último, mas nunca menos importante, aparece Boaventura de Sousa Santos e seu livro *Epistemologias do Sul* (2009) – que, embora pareça ser uma contradição, norteia parte deste trabalho. Esse livro, organizado pelo professor catedrático de Coimbra e por Maria Paula Meneses, auxilia-nos através de diversos autores, mas principalmente Aníbal Quijano, Paulin J. Hountondji e o próprio Boaventura de Sousa Santos, a compreender a dificuldade de aceitação, pelos teóricos angolanos, da imposição do cânone literário daquele país feita por teóricos pertencentes ao “Norte global”.

Com este trabalho, pretendemos esclarecer que a obra de potencial recepção infantil de José Eduardo Agualusa possui qualidade literária suficiente que a aproxima dos outros livros do mesmo autor, partilhando com eles preocupações sociais e políticas, temáticas e motivos textuais. Afinal, como afirmou Carmen Bravo-Villasante,

O escritor que escreve para crianças tem tanto talento como o que escreve para adultos. Nunca se pensou que fosse mais difícil escrever um poema heróico do que um romance. Porque é que há-de ser mais fácil escrever para crianças do que para adultos? Pelo contrário, às vezes é mais difícil escrever para a infância e juventude, e só quem tem um dom especial é capaz de o fazer. (BRAVO-VILLASANTE, 1977: 11)

É também nossa intenção, ao apresentar este trabalho, esclarecer que a literatura de potencial recepção infantil escrita por José Eduardo Agualusa não pode ser definida como literatura angolana ou portuguesa, e sim como uma obra de um autor de língua portuguesa que escreve para o mundo; que possui traços que a aproxima dos livros do mesmo autor destinados especificamente aos leitores adultos; e que possui também qualidade literária suficiente para ser equiparada a essas outras obras.

Pretendemos, ainda e afinal, esclarecer que a obra de potencial recepção infantil do autor não tem o merecido reconhecimento. Trata-se de uma obra de qualidade, que possui a função de introduzir a criança no mundo literário, com a responsabilidade de criar afinidade entre a criança e a literatura. Por esse motivo, deveria ser mais valorizada, visto que, para além de introduzir a criança no mundo da literatura, pode levá-la a sentir curiosidade pela obra adulta do autor. Podemos dizer que se pode crescer leitor de Agualusa e, afinal, crescer melhor leitor de Literatura por causa de Agualusa.

2. UM PASSEIO PELA LITERATURA ANGOLANA

“Os brancos escrevem nos livros, a gente vai escrevendo na alma.”

(Provérbio umbundu)

Este capítulo trata da literatura angolana. Não é o objetivo deste trabalho, contudo, é necessário compreendermos um pouco da sua história, porque sendo a Literatura um polissistema, parte do sistema da Cultura, o seu *corpus* acaba por tratar mais do que um dos seus subsistemas. E esse das “nacionalidades”, “territorialidades”, no fundo identidades para além do que identifica literatura do que não é – que é o que interessa em uma tese que se ocupa e preocupa também com a construção de leitores literários de Agualusa – tinha de ser incluído. Pretendemos propor neste capítulo que se considere que a LIJ de Angola está intrinsecamente relacionada à história da independência daquele país.

Por mais que tentemos desvincular a obra de José Eduardo Agualusa da literatura produzida em Angola, e considerá-lo como um autor da língua portuguesa que escreve para o mundo, e evitar assim classificações dos seus livros como possuindo vínculos com algum país específico, não podemos ignorar que o escritor nasceu em Angola durante o período em que aquele país ainda era uma colónia pertencente a Portugal – ou “território ultramarino” –, e viveu lá exatamente nas décadas de 60 e 70 do século XX, quando ocorriam as guerras de libertação, para além de ter vivido em Angola também já em sua vida adulta. José Eduardo Agualusa, como testemunha daquele momento histórico, deve ter sua obra equiparada às obras dos escritores angolanos consagrados pela crítica e pelo público, e, portanto, seus conterrâneos.

É possível encontrar em toda a obra de José Eduardo Agualusa, em algum momento da narrativa, referência a Angola ou a alguma tradição daquele país, que faz com que o leitor associe a narrativa às histórias dos povos originais daquela terra. Mesmo quando a narrativa tem como cenário outro país, ou ainda quando é uma

estória específica para os leitores mais novos, o autor insere na obra alguma tradição, hábito ou acontecimento histórico que remete o leitor aos povos originais de Angola. Por esse motivo, é necessário definir o que é – ou pode ser considerada – literatura angolana, para compreender a obra desse autor como pertencente à literatura do seu país de origem. Para essa definição, utilizaremos as palavras de Diana Gonçalves Loureiro. De acordo com a investigadora,

[...] entendemos que a literatura angolana não é um ramo, uma espécie de subcategoria da literatura portuguesa, mas uma positividade nova, que se formou não apenas a partir da literatura portuguesa, enquanto desvio, nem somente a partir de influências de outras literaturas (africanas e americanas, principalmente), mas de um desvio ainda mais importante – a ruptura com o próprio sistema colonial. (LOUREIRO, 2017: 16)

A definição acima esclarece-nos e leva-nos a alguns questionamentos fulcrais para que, a partir deles, possamos tentar compreender a obra de José Eduardo Agualusa como parte – também, mas não só – da literatura angolana: Deve-se incluir na literatura angolana toda a literatura produzida por escritores naturais daquele país, mesmo que eles não tenham aparentemente nenhum vínculo com Angola, para além de terem nascido naquela localidade? Esse conceito deve abranger toda e qualquer literatura escrita em língua portuguesa por autores angolanos ou que se considerem como tal? A literatura de línguas de origem bantu²² anterior à colonização portuguesa – e, portanto, pertencente à cultura oral de povos variados – também pode ser considerada como literatura angolana, visto que a ideia do país Angola como a unidade que é hoje existe pela soma dos povos originais daquele país com a influência da colonização portuguesa? As narrativas pertencentes à cultura oral dos povos nómadas que habitam o sul de Angola também podem ser incluídas na literatura angolana, quando levamos em conta que eles circulam não apenas por Angola, mas também pela

²² “Os bantos são um grupo étnico-linguístico que compreende vários subgrupos, dentre os quais podemos citar os ovimbundos (ou ovimbundu), os ambundos (ou ambundu), os bacongos (ou bakongo), os quiocos (ou tchokué), os dímba, os ovambo (ou owambo ou ambós) e os ganguelas (ou nganguela).” (LOUREIRO, 2017: 109)

Namíbia, país que faz fronteira com aquele? Para esclarecer esses questionamentos, recorreremos à definição dada por Luis Kandjimbo. De acordo com esse acadêmico,

Será literatura angolana aquele conjunto que compreende os textos orais, as versões escritas dos textos orais em línguas nacionais, os textos escritos em línguas nacionais, língua portuguesa ou outras línguas europeias, produzidos por autores angolanos com recurso às técnicas da ficção narrativa, de outros modos da escrita desde que se verifique neles uma determinada intenção estética, crítica ou histórico-literária, veiculando elementos culturais angolanos. (KANDJIMBO, 2001: 168)

A afirmação acima foi feita por um crítico literário que é natural de Angola e membro da União dos Escritores Angolanos. Podemos identificar, nos livros selecionados para o *corpus*, muitas características que Luis Kandjimbo considera fundamentais para que uma obra possa ser considerada como pertencente à literatura angolana. Portanto, de acordo com a citação acima podemos afirmar que os livros de José Eduardo Agualusa podem ser considerados como parte da literatura angolana, mas não só dessa, visto que eles possuem afinidades também com a literatura portuguesa e com a literatura brasileira. Somando-se aos motivos citados, o escritor optou por publicar alguns de seus livros apenas no Brasil – como é o caso de um dos livros do *corpus*, *O filho do vento* (2006) – e outros apenas em Portugal. O último livro – *O terrorista elegante e outras histórias* (2019) – foi publicado inicialmente no Brasil e depois em Portugal. Até o momento não foi publicado em Angola.

Todavia, podemos inferir também, com a definição supracitada, que Luis Kandjimbo acredita que pode ser considerada como pertencente à literatura angolana uma obra escrita por um autor nascido naquele país e sem ascendência angolana, mas que possui vínculos com alguns dos elementos culturais de lá. Ainda segundo esse acadêmico, “[...] ao cuidarmos da narrativa literária angolana temos como objecto um segmento da arte verbal angolana. Donde ressalta uma ideia preliminar que reputamos fundamental, segundo a qual a narrativa angolana é anterior ao uso da língua portuguesa.” (KANDJIMBO, 2001: 167) Os povos originais de Angola, que já habitavam

aquelas terras antes da chegada dos colonizadores portugueses, possuíam tradições e valores que eram transmitidos através da oralidade, das gerações mais velhas para as mais novas, visto que eles eram povos ágrafos. O invasor/colonizador, para melhor se (a)firmar, impôs a própria língua, pois não há maneira melhor de desenraizar um povo que através da imposição da língua e da cultura do país colonizador, valorizando essa em detrimento das línguas faladas pelos povos originais dos países colonizados.

Para Manuel Rui, escritor do Huambo, assim como José Eduardo Agualusa, os angolanos não tiveram outra opção senão aceitar a imposição da língua por parte dos colonizadores. Contudo, eles aceitaram a língua, mas transgrediram algumas regras ao fazerem uma transformação na mesma. A apropriação da língua do colonizador, e conseqüentemente a alteração dela, foi uma estratégia de subversão utilizada pelos angolanos. A língua submeteu-se a alterações e obedece ao povo que foi colonizado:

E agora? Vou passar o meu texto oral para a escrita? Não. É que a partir do momento em que eu o transferir para o espaço da folha branca, ele quase que morre. Não tem árvores. Não tem ritual. Não tem as crianças sentadas segundo o quadro comunitário estabelecido. Não tem som. Não tem dança. Não tem braços. Não tem olhos. Não tem bocas. [...] No texto oral já disse não toco e não o deixo minar pela escrita, arma que eu conquistei ao outro. Não posso matar o meu texto com a arma do outro. Vou é minar a arma do outro com todos os elementos possíveis do meu texto. Invento outro texto. Interfiro, desescrevo para que conquiste a partir do instrumento escrita um texto escrito meu da minha identidade. (RUI, 1985: s/p)

Portanto, uma das maneiras de contrariar o colonizador foi transgredir a sua língua. Essa forma de escrita tornou-se, com o passar do tempo, uma das principais características dos escritores angolanos. Maria Belém Ribeiro afirma que “Os escritores angolanos fazem interagir nos seus universos literários as línguas nacionais, a língua “oficial” e a língua literária. Ao inserir vocábulos de línguas nacionais nas obras, criam os seus próprios modos de fazer literatura, dotando as obras de uma identidade própria.” (RIBEIRO, 2009: 53) É comum também, na obra de José Eduardo Agualusa, encontrarmos a linguagem coloquial. Contudo, ela não aparece na voz do narrador, e

sim na fala de algumas personagens. Palavras como “maka” e “bué” aparecem com frequência em seus livros.

Luis Kandjimbo explica-nos que inicialmente, quando Angola ainda era uma colónia de Portugal, duas culturas conviviam e, portanto, deve-se levar esse fator em conta ao estudar a literatura angolana atual:

[...] no contexto da situação colonial coexistem duas culturas subjacentes aos referidos processos de formação: uma cultura institucional colonial portuguesa e uma cultura maioritariamente bantu vivida pelas populações autóctones. Isto quer dizer que as literaturas orais em línguas vernáculas angolanas e a Literatura Angolana escrita em língua portuguesa coabitam, sendo que a primeira precede no tempo as restantes. (KANDJIMBO, 2015c: 237-238)

Portanto, a literatura angolana que conhecemos hoje é resultado da influência cultural de diversos povos, incluindo o português. Porém, muitas vezes é cobrado do escritor africano uma forma de escrita característica daqueles povos – ou uma forma que os ocidentais pensam ser característica deles. Para Maria Belém Ribeiro,

[...] o escritor africano escreveu e escreve para os africanos, na medida que procura incitar o seu povo para uma sociedade mais justa e humana, e redige para o Ocidente, reescrevendo a História e transmitindo saberes locais, através daquela que foi a língua do colonizador: espaço de repressão e porta de evasão. (RIBEIRO, 2009: 4-5)

No entanto, a literatura angolana, a despeito da influência portuguesa, autoafirmou-se no século XX, tomando para si características que a tornam única. Para o académico Pires Laranjeira,

A autonomia das literaturas africanas em relação a uma *progenitora*, que se entende ser a portuguesa, com a qual tantas vezes se confundiram, resultou

de um esforço prático e teórico de auto-afirmação que esteve longe de depender exclusivamente de elementos estéticos ou, para sermos mais latos, exclusivamente culturais. (LARANJEIRA, 2000: 237)²³

Apesar de ter se desenvolvido nos últimos anos e, assim como Angola, ter conseguido sua independência em relação a Portugal, a literatura angolana ainda é vista por muitos como uma literatura menor em relação às outras, especificamente as europeias, já consolidadas há mais tempo. Inocência Mata alerta para a tendência a relegar as literaturas africanas escritas em língua portuguesa para um estatuto inferior: “Decorre, pois, essa perifericidade, das esferas e instâncias de legitimação da literatura que tendem a relegar a produção literária africana para o estatuto de *subliteratura*.” (MATA, 2001: 35)²⁴ É importante ressaltar que relegar a literatura angolana, ou qualquer outra, a um plano inferior, preterindo essas em relação às literaturas europeias, denota um preconceito por parte de quem analisa do ponto de vista epistemológico do Norte global. A literatura angolana deve ser estudada criticamente tendo em conta também os teóricos que a abordam do ponto de vista angolano.

Salientamos aqui a importância de utilizar o nome literaturas africanas de língua portuguesa, ou, nesse caso, um nome ainda mais específico como literatura angolana, para fazer referência à literatura feita por autores angolanos que escrevem naquela língua – e que, portanto, inclui o objeto de estudo aqui analisado. É comum, inclusive em nomes de disciplinas oficiais em algumas Universidades portuguesas, encontrarmos referências a essa literatura como “literaturas africanas de expressão portuguesa”.²⁵ Contudo, muitos livros, como *O filho do vento* (2006), de José Eduardo Agualusa, *O beijo da palavrinha* (2006), de Mia Couto, *Ombela – A origem das chuvas* (2014), de Ondjaki, e *As aventuras de Ngunga* (1972), de Pepetela, não podem ser considerados como literaturas africanas de expressão portuguesa, e são, certamente, literaturas africanas escritas em língua portuguesa. Diana Gonçalves Loureiro afirma que a antiga

²³ Itálico do autor.

²⁴ Itálico da autora.

²⁵ https://sigarra.up.pt/flup/pt/ucurr_geral.ficha_uc_view?pv_ocorrencia_id=119666 e <https://www.ua.pt/#/pt/uc/5868>, visualizado em 23/07/2019, às 23h29.

classificação de literatura de expressão portuguesa carrega “em si um teor colonizador, o que implica em assumir que tais literaturas, dentre as quais a angolana, está ligada, de forma subordinada, à portuguesa.” (LOUREIRO, 2017: 16)

É comum também encontrarmos o termo “Literaturas Africanas” quando a referência deveria ser mais específica – como “Literatura Angolana”, ou moçambicana, caboverdiana, tunisiana, etc. Esse problema não aparece apenas nos nomes das disciplinas em algumas Universidades portuguesas, como foi apresentado anteriormente, mas também em livros, artigos acadêmicos e teses de doutoramento. Todo esse vasto continente foi resumido em apenas uma entrada no *The Oxford Companion to Children’s Literature* (CARPENTER; PRICHARD, 1999: 9).

A literatura angolana é cada vez mais lida e estudada em países fora de África. Muitas vezes, como afirmamos acima, ela é ensinada em disciplinas que tentam englobar toda a literatura africana, ou, no caso de Brasil e Portugal, a literatura africana dos PALOP²⁶, e por vezes em disciplinas denominadas Estudos Africanos, que, como o nome sugere, envolve mais do que a literatura. A professora Ana Mafalda Leite, que leciona literaturas africanas de língua portuguesa na Universidade de Lisboa, discorre sobre as dificuldades em ensinar essa literatura como disciplina universitária, fora de África:

Não deixa de ser relevante, por exemplo, salientar alguma interferência ideológica e política nos primeiros anos de ensino dessas matérias. E também uma certa indefinição sobre o estatuto literário ou não literário de certas obras, fruto de circunstancialismos históricos, como é o caso, por exemplo, da produção escrita e designada por “literatura de combate”. A necessidade e a urgência em criar e legitimar o corpus literário dessas novas literaturas, de o institucionalizar, levou, naturalmente, durante os primeiros anos, a uma certa indefinição do “literário”, no âmbito dessa disciplina. (LEITE, 2010: 80)

²⁶ Países de Língua Oficial Portuguesa.

Entre as dificuldades, como ensinar essa literatura e analisá-la criticamente, encontra-se também uma das mais complexas: estabelecer o cânone literário angolano. O Professor Luis Kandjimbo afirma que deve-se rever esse cânone e excluir dele as obras que não retratam aquele povo, que valorizam a influência dos portugueses e não mostram a importância dos povos originais na construção da cultura angolana: “Neste esforço que visa a determinação do cânone literário angolano e procedendo com a devida seletividade, não nos podemos coibir de excluir as obras literárias que refletem a ausência dos Angolanos e a negação da sua existência do ponto de vista ontológico.” (KANDJIMBO, 2015c: 286) Por outro lado, o investigador Pires Laranjeira afirma que “[...] as literaturas africanas englobam todos os escritores africanos, onde quer que eles se situem, ideológica e fisicamente, desde que o produto final esteja imbuído de uma visão de mundo e um modo de estar e ser africanos.” (LARANJEIRA, 1992: 30-31) Neste parágrafo apresentamos propositadamente duas opiniões diversas: uma de um professor universitário angolano e outra igualmente de um professor universitário, mas português, que tem a perspectiva de um local epistémico privilegiado – o Norte global. (SANTOS; MENESES, 2009)

O cânone literário angolano, portanto, é um tema que gera controvérsias nos meios académico e literário. Muitos críticos e escritores daquele país alegam que o cânone angolano é definido por pessoas que estão de fora, ou seja, críticos, professores e outras pessoas envolvidas com o meio literário, mas que não nasceram em Angola. Esses críticos, em sua maioria, são pessoas nascidas em Portugal ou no Brasil. Segundo Luis Kandjimbo,

Ora, se obedecermos aos apelos que se impõem à historiografia literária angolana, em que o conceito de Literatura Angolana não se resume aos textos literários escritos em língua portuguesa, pois alarga-se aos textos escritos em línguas vernáculas e a textos orais, seremos forçados a rever o processo de formação do cânone literário. (KANDJIMBO, 2015c: 287)

Se o cânone literário angolano é estabelecido por quem está de fora, como podemos então ter a certeza que os escritores que pertencem àquele cânone são de facto os mais importantes para a literatura daquele país? E caso realmente eles tenham importância para tal, como não termos a certeza que não ficou de fora nenhum escritor cuja obra seja importante para Angola? Para Paulin J. Hountondji,

[...] seria bom que houvesse coisas a acontecer também em África, e não sempre ou exclusivamente fora dela. Há que repor a justiça para o continente negro, fazendo com que todo o conhecimento acumulado ao longo de séculos sobre diferentes aspectos da sua vida, seja partilhado com a gente que lá vive. Há que tomar medidas adequadas no sentido de possibilitar à África proceder a uma apropriação lúcida e responsável do conhecimento disponível, bem como das discussões e interrogações desenvolvidas noutras paragens.” (HOUNTONDJI in SANTOS; MENESES, 2009: 129)

Ao estabelecer o cânone a partir de fora do território angolano, são divulgados apenas os escritores que, por algum motivo, tornaram-se conhecidos fora das fronteiras de Angola. Não queremos aqui questionar a qualidade desses escritores, apenas afirmar que existem outros para além desses, mas que ficam reduzidos ao conhecimento dos leitores angolanos. O próprio José Eduardo Agualusa foi reconhecido primeiro fora de Angola. Apenas em 2019 o escritor foi contemplado naquele país, com um prémio que já existia há dezanove anos.²⁷ Contudo, há muitos escritores que publicam apenas em Angola. E alguns, certamente, deveriam também ser considerados como parte do cânone, pois pertencem, tanto quanto aqueles, à literatura angolana. É necessário, pois, conhecer o ponto de vista dos críticos naturais de Angola, compreender suas escolhas e os motivos que os levam a escolher determinado escritor para o cânone literário. Como questiona Hountondji:

²⁷ Em 28/10/2019, José Eduardo Agualusa anunciou em sua página do *facebook* que foi contemplado com o Prémio Nacional de Cultura de Angola, na categoria Literatura, do ano 2019. Visualizado em https://www.facebook.com/search/top/?q=jos%C3%A9%20eduardo%20agualusa&epa=SEARCH_BOX, em 28/10/2019, às 16h05.

[...] quão africanos são os chamados estudos africanos? Por exemplo, por história africana entende-se normalmente o discurso histórico sobre África, e não necessariamente um discurso histórico proveniente de África ou produzido por africanos. (HOUNTONDJI in SANTOS; MENESES, 2009: 121)

O académico Luis Kandjimbo (2015c: 262) também afirma que o cânone literário angolano é composto por escritores que nem sempre possuem alguma ligação com o país ou com a sua história e que não se preocupam em escrever sobre Angola. Ora, sabemos que não é necessário escrever sobre um país ou utilizá-lo como cenário nos livros para fazer parte da sua literatura. Como exemplo, ousamos até convocar William Shakespeare que, mesmo situando suas histórias em países diversos, é considerado o maior escritor do Reino Unido. Contudo, não é esse o caso de José Eduardo Agualusa, que tem Angola como cenário em muitos dos seus livros. Todavia, segundo Luis Kandjimbo, sua obra é um exemplo de uma literatura colonial portuguesa escrita muitos anos após o fim da colonização, uma literatura que defende a miscigenação, a superioridade portuguesa e o mito do bom colonizador, baseados, segundo ele, em Gilberto Freyre, autor brasileiro cuja teoria foi utilizada por António de Oliveira Salazar, político português do período colonial, para apoiar ideologicamente o seu governo:

A estratégia de escrita de José Eduardo Agualusa em *Nação Crioula* caracteriza-se pela semântica maniqueísta que impregna a paisagem e as personagens, e pelo discurso valorativo, através da proeminência conferida à visão dos europeus, da depreciação de populações autóctones, enquanto quadro e configuração da paisagem humana e de factos relevantes da sua história, quando a narrativa tematiza o discurso historiográfico produzido sobre Angola. Semelhantes estratégias de escrita estão na origem do recurso a conceitos como dualidade cultural e criouldade, exclusivamente para legitimar a especificidade do colonialismo português em Angola. (KANDJIMBO, 2015c: 262)²⁸

²⁸ Essa citação aparece na Tese de Doutoramento de Luis Kandjimbo (KANDJIMBO, 2015c) como nota de rodapé.

Não é nossa pretensão e tampouco nosso objetivo neste trabalho definir quem pertence ao cânone literário angolano, visto que não nascemos naquele país e não pertencemos àquele meio e, portanto, falta-nos a experiência local que os críticos naturais de Angola possuem. Contudo, como afirmamos, a maior parte da crítica sobre a literatura angolana é feita por críticos de outros países, principalmente oriundos do Brasil e de Portugal. Segundo Inocência Mata,

Salvo raras exceções, sabemos todos que a literatura angolana, ou moçambicana, projecta-se ainda em grande parte através da crítica que é feita de fora, sobretudo de Portugal e do Brasil, e que, como a crítica em qualquer parte, tem um efeito cumulativo na configuração do sistema e na institucionalização literária. É que a crítica é uma instância fundamental da instituição literária e, portanto, de legitimação da literatura, como o são o público, os jornais, as editoras, os prêmios e a universidade com os seus elencos curriculares. (MATA, 2004: 13)

Em toda a obra de José Eduardo Agualusa é evidente a presença de algumas características da literatura oral de origem africana. De acordo com Simone Caputo Gomes, “[...] é também importante ressaltar que grande parte das Literaturas Infantis Africanas inspira-se nas estórias tradicionais, transmitidas e perpetuadas oralmente ao fio das gerações, sob a fórmula de fábulas, contos, adivinhas e provérbios.” (GOMES, 2014: 452) Dentre os cinco livros do autor que escolhemos para analisar neste trabalho, o que consideramos ter mais vínculos com a literatura oral dos povos originais do território angolano é *O filho do vento* (2006), uma estória do povo nómada Koi-san, que transita entre o sul de Angola e a Namíbia (e, portanto, atravessa fronteiras não apenas na língua, mas também no território).²⁹ Antes de aprofundarmos essas questões, é

²⁹ De acordo com Dmitri Alexejewitsch Olderogge, “Nos estudos antropológicos, eles [os San] ainda são colocados junto aos Khoi-Khoi, na “raça Khoisan”. Trata-se, sem dúvida, de uma extrapolação da classificação linguística, que reúne as línguas dos San e dos Khoi-Khoi num mesmo grupo, caracterizado pela presença de consoantes cliques com valor fonêmico. O termo Khoisan, proposto por J. Shapera e adotado em inúmeros trabalhos, é uma combinação de duas palavras khoi-khoi: khoi, que significa “homem”, e san, cuja raiz sa significa “acumular, colher frutos, arrancar raízes da terra, capturar pequenos animais”. Trata-se, portanto, da qualificação de um grupo humano em função de seu gênero de vida e modo de produção. Mas, de fato, os San e os Khoi-Khoi têm muito poucas características em

importante perceber que, como aponta Diana Gonçalves Loureiro, os acontecimentos históricos também são de grande importância para a literatura angolana,

em especial no que diz respeito à literatura de resistência ou de militância – funções que a literatura angolana assumiu em determinados momentos, servindo, ainda que arte, como a voz de denúncia, de revolta de um povo que não suportava mais a situação em que vivia – e aqui se deve pensar tanto na questão colonial como na própria guerra civil. (LOUREIRO, 2017: 99)

Não é apenas na obra de potencial recepção infantil de José Eduardo Agualusa que existem referências às lendas dos povos originais de Angola. Nas outras histórias – direcionadas principalmente, mas não só, aos leitores mais velhos – também podemos identificar narrativas inspiradas em lendas da tradição oral daqueles povos. Na página 21 do romance *A Rainha Ginga* (2014), a protagonista conta para um padre, que também é o narrador, uma fábula tradicional do antigo Reino do Congo – que encontrava-se situado no território que hoje corresponde ao noroeste de Angola, à República do Congo, parte da República Democrática do Congo e parte do Gabão e que está intrinsecamente relacionado à história da formação da nação angolana. Na narrativa, o sapo, que desejava muito casar com uma mulher chamada Mocambo, vai até ao local onde ela se encontra montado em um elefante, pois alega estar cansado, o que leva a sua pretendente a acreditar que o sapo é superior ao elefante, apesar da diferença de tamanho existente entre eles, e escolhê-lo para seu futuro marido. Uma história semelhante foi contada dois anos antes, no livro *A Rainha dos Estapafúrdios* (2012), quando uma perdigota dirige-se ao local desejado montada em uma hiena, porque também alega estar cansada, e com isso faz com que o leão acredite que a hiena é sua escrava e que a pequena perdigota é mesmo uma rainha importante. Podemos perceber repetições semelhantes às narradas em alguns dos contos de *Estranhões & Bizarros* (2000) que serão exemplificadas no capítulo 4 deste trabalho.

comum.” (OLDEROGGE, D. A. “Migrações e diferenciações étnicas e linguísticas”. In: KI-ZERBO, Joseph (editor). *História geral da África I: Metodologia e pré-história da África*. Brasília: UNESCO, 2010 APUD LOUREIRO, 2017: 108)

As páginas dos livros de José Eduardo Agualusa estão repletas de estórias como as duas versões da fábula que citamos acima, em que narrativas para adultos sofrem adaptações para serem contadas para crianças. Para além delas, encontramos também em seus livros personagens e outras figuras que fazem parte da tradição dos povos angolanos, como o imbondeiro, o otchimbamba, a sereia, a girafa, o leão, a hiena, entre outros. Esses são símbolos que remetem o leitor aos países que fazem parte dos territórios africanos, especificamente aos países que estão mais ao sul daquele continente. Por esse motivo, reiteramos que José Eduardo Agualusa é um escritor com fortes vínculos a Angola, e em sua obra encontramos muitas referências à natureza angolana, e também aos hábitos e tradições daquele povo. Contudo, Luis Kandjimbo, como apresentamos anteriormente, considera que a obra de José Eduardo Agualusa, ainda que angolana, possui fortes vínculos com a literatura produzida durante o período colonial em Angola, e com tendências a valorizar a exploração daquele país por parte dos portugueses. No entanto, não é nossa pretensão concordar ou discordar de Luis Kandjimbo, pois como foi mencionado, consideramos que possuímos diferentes perspectivas, pois esse investigador e académico analisa a literatura angolana como natural daquele país. Por esse motivo, é ainda mais importante conhecermos a sua opinião a respeito do assunto tratado:

Uma perversa tematização da história no quadro da literatura angolana, regista-se nesta geração. É o caso de José Eduardo Agualusa que tendo iniciado a sua escrita narrativa com tratamento de um tema histórico, representa o modo como escritores contemporâneos podem efectivamente produzir textos típicos da literatura colonial. É que numa boa parte, para não dizer em todos os livros subsequentes demonstra a sua predilecção pela chamada estética lusotropicalista e crioula, teoricamente elaboradas pelo sociólogo brasileiro Gilberto Freyre e, no contexto angolano, pelo ensaísta Mário António com a chamada teoria da criouliidade, que é uma versão do lusotropicalismo. Através de tais elucubrações, determinados críticos e ficcionistas pretendem, com variado arsenal de saudosismo, alusões e simbolismos, reavivar um mundo africano visto sob a batuta da cultura e ideais de Portugal nos trópicos. Basta ler *Nação Crioula* de José Eduardo Agualusa. (KANDJIMBO, 2001: 180)

Não pretendemos apresentar neste trabalho uma opinião definitiva sobre a classificação da obra de José Eduardo Agualusa como pertencente à literatura angolana ou a outras literaturas, tampouco enquadrá-la em uma nomenclatura que não seria mais que um rótulo. A obra do autor não merece ser reduzida a uma simples classificação, não pode ser contida e enquadrada por muros fronteiriços. Como afirma Denise Aparecida Nascimento,

Como [José Eduardo Agualusa] se autodenomina afro-luso-brasileiro deixa transparecer a difícil tarefa de definir sua identidade e assumir sua miscigenação, além disso, um sentimento de “estar simultaneamente dentro e fora” dos locais que habita, permeia seu trabalho. Desse modo, seu pseudoestrangeirismo traduz um sentido de ser “um estranho”, como alguém que ocupa, mas que não preenche aquele espaço. (NASCIMENTO, 2012: 4)

Em seu discurso de agradecimento ao receber o prêmio *International Dublin Literary Award 2017*, pelo livro *Teoria Geral do Esquecimento* (2012), José Eduardo Agualusa afirma a sua posição diante da sua escrita para o mundo, sem com isso desvincular-se da literatura angolana. Pelo contrário, ele afirma-se como um escritor angolano cuja função, mas não só, é apresentar o continente africano, exatamente como ele é, ou como ele o vê, para os outros continentes do mundo:

Saúdo daqui o meu irmão moçambicano Mia Couto; saúdo a minha irmã nigeriana Chinelo Okparanta. Saúdo todos os escritores africanos, os que me precederam e me formaram e me fizeram escritor, e os que me acompanham hoje, neste projeto comum de pensar o nosso continente e de o dar a conhecer ao resto do Mundo – com todas as dores e tragédias que nos afligem, sim, mas também com toda a nossa imensa alegria, criatividade, esperança e amor. (AGUALUSA, 2018: 269)

Parece haver uma tentativa de transformar José Eduardo Agualusa em um escritor português. Em um evento literário recente, ao lado do nome do escritor, no lugar reservado para a referência ao país de origem, apareciam dois nomes: Portugal e

Angola.³⁰ É certo que por ter nascido em 1960, quando Angola era um território que pertencia a Portugal, ele possui dupla nacionalidade. Contudo, o autor, ao ser questionado em uma conversa pessoal sobre se ele se considera angolano ou não, foi perentório: sim, ele se considera angolano, até porque ele é de facto. E a sua escrita, por mais que tenha influências da literatura portuguesa ou brasileira, jamais perderá o *status* principal, que é ser angolana.³¹

Todavia, encontramos em seus livros várias personagens que não gostam de ter nascido naquele país, como é possível constatar nesse trecho: “Disse-lhe que não gostaria que ela fosse diferente [numa próxima encarnação], nem pouco nem muito, achava-a perfeita assim. Quanto a mim, qualquer coisa servia, poderia reencarnar numa abóbora ou gafanhoto, contanto que não fosse em Angola.” (AGUALUSA, 2001b: 45), e também nesse: “– Talvez isto o choque, – disse-me – mas Angola deixou de me interessar. Está tão longe daqui que por vezes chego a duvidar que realmente exista ou tenha existido um país assim. Penso em Angola como você pensa, eu sei lá, no País das Maravilhas...” (AGUALUSA, 2001b: 50) As afirmações acima não são do autor, mas sim do narrador de *Um estranho em Goa* (2000)³² e de Plácido Domingo, uma personagem do mesmo livro. Ele também aparece em Corumbá, no Brasil, no conto “Plácido Domingo contempla o rio, em Corumbá”, de *Fronteiras Perdidas* (1999) e em Olinda, também no Brasil, em *Milagrário Pessoal* (2010).

Para Ana Mafalda Leite, “Grande parte dos atuais escritores angolanos e moçambicanos percebe que seus respectivos países necessitam de diferentes perspectivas da história.” (LEITE, 2018: s/p) Contudo, é importante perceber a diferença existente entre narrador e autor. Ao inserir opiniões como as supracitadas nos livros, não significa que aquela é a opinião de José Eduardo Agualusa. Recorremos a Vítor Manuel Aguiar e Silva, que afirma que

³⁰ Visualizado em <http://foliofestival.com/programa/>, em 17/10/2019, às 12h16.

³¹ Conversa pessoal com José Eduardo Agualusa no Porto, em 08/09/2019.

³² A edição utilizada é de 2001.

É necessário, porém, distinguir adequadamente entre o autor enquanto sujeito empírico e histórico, cujo nome civil figura em regra na capa e no frontispício das suas obras – um cidadão juridicamente identificável, com um determinado estatuto social, profissional, etc. – e o emissor que assume imediata e especificamente a responsabilidade da enunciação de um dado texto literário e se manifesta sob a forma e a função de um eu oculta ou explicitamente presente e actuante no enunciado, isto é, no próprio texto literário. (SILVA, 2007c: 222)

Do autor africano, é cobrada uma posição de falar sobre África. O mesmo não ocorre com outros autores consagrados da Europa. Segundo José Eduardo Agualusa,

Durante décadas, a crítica europeia, ou ocidental, cobrava aos escritores africanos (e também aos latino-americanos) uma suposta autenticidade. Com isso estava implícita a sugestão de que um escritor africano deveria escrever apenas sobre África, ou melhor, sobre aquilo que os europeus entendiam ser África. (AGUALUSA, 2018: 322)

Agualusa, contudo, fala sobre África, mas não apenas. Pode-se dizer que o autor vive em trânsito. Atualmente vive em terras moçambicanas – especificamente a Ilha de Moçambique, que já abrigou outros escritores conhecidos – e sempre circula por diversos países, principalmente Angola, Portugal e Brasil. Por todos os motivos já apresentados até aqui, consideramos que sua escrita pode, sim, ser considerada angolana, mas não só. Com inspirações na literatura portuguesa e traços que a aproxima da literatura brasileira, consideramos que a obra do autor pode ser definida como literatura da língua portuguesa com matrizes angolanas e influências portuguesas e também brasileiras. José Eduardo Agualusa é, portanto, um autor da língua portuguesa, mas não apenas um autor de expressão portuguesa. Portanto, essa definição não o exclui de ser um escritor angolano, mas também não o define como um escritor exclusivamente da literatura daquele país. Para Carlos Batista Bach,

Os livros de Agualusa não se mostram fechados nas questões da tradição angolana, mas retratam estas dentro de um contexto que pode ser percebido tanto em Angola como nos Estados Unidos. A leitura de seus textos não pressupõe, para que consiga entender a mensagem, um leitor iniciado na cultura de Angola; bem como não há uma pressuposição de que somente angolanos poderão e deverão ler suas obras, mas sim uma consciência de que o fazer literário é um movimento pelo estar no mundo. [...] Ser angolano para José Eduardo Agualusa é ser consciente de sua história, mas também participante de um mundo que se mostra sem fronteiras. (BACH, 2011: 7-8)

Os livros de José Eduardo Agualusa, portanto, abordam temas universais, e, por mais que o cenário muitas vezes seja angolano, português, brasileiro e, agora, moçambicano, não é necessário possuir conhecimento desses países ou de suas literaturas para que se consiga compreendê-los.

Outra questão importante sobre a literatura angolana é a sua origem. É difícil precisar com exatidão desde quando ela existe. Segundo Luis Kandjimbo,

Na periodização comumente elaborada pelos investigadores angolanos e estrangeiros, não é considerada a pré-existência da literatura oral relativamente às manifestações ditas modernas. Ao invés, remete-se os primórdios da Literatura Angolana para o século XVII. (KANDJIMBO, 2015c: 208)

A literatura, evidentemente, já estava presente há muito tempo em sua forma oral entre os povos originais daquele país, contudo, ainda não existia entre eles a consciência de nação angolana que hoje conhecemos. Não existia também a escrita entre aqueles povos, assim como era ausente a língua portuguesa. O que hoje é conhecido como um país, era um território habitado por diferentes povos, em sua maioria nômadas, e alguns até eram inimigos entre si. No entanto, as histórias orais dos povos que já habitavam aquelas terras muito antes da chegada das caravelas portuguesas são de grande importância para a construção do que hoje pode ser considerado como literatura angolana.

Não se pode considerar que passou a existir de imediato a ideia de nação angolana logo após o início da colonização portuguesa e no decorrer da mesma. Esse é um processo que leva muito tempo para ser consolidado, ainda mais em um território habitado por diferentes povos. Contudo, o conceito ganhou forma definitivamente após a independência daquele país, que ocorreu apenas no final do ano de 1975.

A literatura foi de suma importância para a construção de Angola como um país independente de Portugal e teve carácter político panfletário independentista. Muitos escritores na época assumiram cargos políticos após a independência (a começar pelo primeiro presidente angolano, Agostinho Neto, que exerceu o cargo de 1975 até o dia do seu falecimento, em 1979). Por esse motivo, destacamos a importância de fazer uma breve apresentação sobre a história da formação da literatura angolana, relacionando-a aos acontecimentos políticos e históricos e refletindo sobre a influência daquela na formação da literatura para a infância e juventude daquele país.

2.1 O surgimento da Literatura para a Infância e Juventude em Angola

*“porque o tempo em que vivo
morre de ser ontem
e é urgente inventar
outra maneira de navegar
outro rumo outro pulsar
para dar esperança aos portos
que aguardam pensativos”*

(Mia Couto, “Diz o meu nome”, *Raiz de Orvalho*)

A história da literatura angolana está intrinsecamente relacionada aos factos históricos ocorridos naquele país no século XX. Por esse motivo, consideramos importante apresentar brevemente como ocorreu a formação da LIJ angolana. Para isso, será necessário apresentar também a história recente daquele país. De acordo com Diana Gonçalves Loureiro,

O início da resistência, a contígua luta contra o domínio colonial e a guerra civil que assolou o país após sua independência marcam de forma incontestável o discurso proclamado em Angola – principalmente o discurso literário. O que começou por uma resistência intelectual logo se mostrou como sendo apenas o primeiro passo de uma luta contra o colonizador na qual seriam necessárias outras armas que não apenas a escrita. (LOUREIRO, 2017: 58)

Vamos relembrar o que foi mencionado anteriormente neste trabalho, sobre o início da literatura angolana, para que possamos aprofundar essa questão. De acordo com Inocência Mata, “é consensual a ideia de que os primórdios da literatura angolana se situam no SÉC. XIX, designadamente com *Esportaneidades da Minha Alma às Senhoras Africanas* (1849), de José Maia Ferreira.” (MATA, 2001: s/p). O escritor buscou inspiração não apenas na literatura portuguesa, mas também na brasileira.³³

³³ “Ainda em 1849 é publicado na cidade de Luanda *Esportaneidades da Minha Alma*, livro de José da Silva Maia Ferreira, trazendo influências de autores brasileiros numa das primeiras manifestações da

Principalmente no escritor Gonçalves Dias, brasileiro pertencente à primeira geração do Romantismo daquele país.³⁴ Mas o autor, por ser descendente de uma família aristocrata angolana com origens em Portugal, não é considerado por todos como o primeiro escritor angolano de facto, visto não descender dos povos originais daquele país.³⁵

Portanto, a primeira publicação literária de um autor com raízes angolanas foi *Scenas de África* e *O Filho Adulterino*, de Pedro Félix Machado, na segunda metade do século XIX. Em 1888 surge um livro importante para a questão da escravatura em Angola, denominado

Nga Mutúri, novela publicada em forma de folhetim pela imprensa de Lisboa em 1882. Nascido em Portugal, Alfredo Troni, bacharel em Direito pela Universidade de Coimbra, revelou rara inteligência e cultura, com sentimentos humanitários que o levaram a combater a escravatura, sendo autor do regulamento da lei que declarou definitivamente extinto o estado de escravidão. (PEPETELA, s/d)

Já o primeiro livro angolano destinado aos leitores mais jovens – *As aventuras de Ngunga*, de Pepetela – foi publicado apenas em 1972, mais de cem anos após o surgimento da literatura escrita naquele país.³⁶ Visto que o livro do Pepetela é mais

literatura moderna angolana. A moda romântica do antilusismo e do nativismo literário precoce para o caso de Angola entra assim pela mão de José da Silva Maia Ferreira, quando na história da literatura brasileira decorre a 1ª fase do romantismo (1836-1853). É do Brasil que José da Silva Ferreira obtém os seus modelos.” (KANDJIMBO, 2015c: 210)

³⁴ “Além da importância inegável do Romantismo, vemos ainda a relação entre a literatura local e a romântica indianista brasileira, na poesia de José da Silva Maia Ferreira, cujo poema “A minha terra” (datado “Rio de Janeiro, 1849”), por exemplo, ecoa “Canção do exílio”, do poeta brasileiro Gonçalves Dias, escrito quando este cursava na Universidade de Coimbra, em 1843, além da epígrafe de “À saudade”, que apresenta quatro versos de Dias e a assinalação, ao datar os poemas, de sua permanência no Brasil.” (LOUREIRO, 2017: 147)

³⁵ “O primeiro livro editado em Angola e escrito por um angolano data de 1849 e foi publicado em Luanda pouco depois de se ter instalado a Imprensa Oficial. Trata-se de um livro de poemas, intitulado “Espontaneidades da minha alma”, cujo autor, José da Silva Maia Ferreira, pertencia a uma família de comerciantes portugueses instalada há muito na colónia.” (PEPETELA, s/d)

³⁶ Pepetela esclarece-nos um pouco mais sobre a questão do primeiro livro considerado angolano: “Certos indícios fazem crer que outros angolanos se teriam dedicado às letras antes desta data, mas não encontramos até hoje as obras, apenas referências esparsas. Preferimos pois referir que na segunda

direcionado aos leitores jovens, consideramos que o primeiro livro específico para um público infantil foi publicado em 1977: *A caixa*, de Manuel Rui (Luanda: Conselho Nacional de Cultura), e o segundo, no mesmo ano, foi *E nas florestas os bichos falaram*, de Maria Eugénia Neto (Luanda: União dos Escritores Angolanos).

Ao contrário da literatura angolana escrita em língua portuguesa e destinada preferencialmente ao público adulto – que teve seu início, como vimos acima, no século XIX –, a LIJ daquele país começou a ser escrita e publicada enquanto ocorriam as lutas de libertação daquele povo, já na segunda metade do século XX. Diana Gonçalves Loureiro afirma que “Vários autores engajaram-se na causa e promoveram o combate ao colonialismo na literatura, enquanto que uma parcela considerável também o promoveu em campo, alistando-se como guerrilheiros ou aliando-se a movimentos de libertação.” (LOUREIRO, 2017: 63). A LIJ angolana está, portanto, intrinsecamente relacionada à política e às guerras de independência de Angola. Ao lado do surgimento da LIJ, surgiam também obras que defendiam a independência e eram destinadas a adultos. Contudo, a maior parte da população era analfabeta. Para Simone Caputo Gomes,

Enfrentando o fantasma do analfabetismo nessas nações, já que a língua portuguesa, segunda, era dominada apenas por uma elite, e as línguas originárias pertenciam ao âmbito da oralidade, os escritores julgaram necessário conscientizar os seus povos de que, para ser livre, deve-se cultivar o estudo, e o papel da Literatura Infantil e Juvenil apresentou-se como decisivo na aquisição do hábito de leitura. (GOMES, 2014: 452)

metade do século passado, e mais particularmente a partir de 1880, se desenvolve o que se pode chamar um embrião de literatura em Luanda e Benguela, cidades antigas na costa atlântica e pontos de partida para a colonização do interior. Tratava-se principalmente de obras de carácter jornalístico, muito activo nessa época marcada por grande agitação na vida da colónia, mas também poemas, romances e ensaios. Temos uma grande variedade de títulos de jornais, utilizando a língua portuguesa, kimbundo e kikongo, por vezes bilingues. A vida da maior parte destes jornais era efémera e embora tivesse sido decretada a liberdade de imprensa, vários deles eram proibidos logo desde o primeiro número, por razões políticas..” (PEPETELA, “Sobre a génese da literatura angolana”, visualizado em <https://www.ueangola.com/criticas-e-ensaios/item/57-sobre-a-g%C3%A9nese-da-literatura-angolana>, em 14/11/2018, às 18h01.)

A partir de 1975, com a independência de Angola, muitos livros escritos por autores angolanos começaram a ser publicados lá, o que pode ser interpretado como uma maneira de incentivar a educação daquele povo, como descreve a escritora angolana Maria Celestina Fernandes:

A UEA³⁷ foi, de facto, a primeira editora angolana, tendo publicado no início obras de grande valor literário e em grandes tiragens. Do lado das pessoas houve grande entusiasmo, havia a ânsia de conhecer a literatura angolana escrita pelos próprios angolanos, e mesmo os que não sabiam ler adquiriam livros, talvez com a esperança de em pouco tempo poderem lê-los, visto que a tarefa de alfabetização conheceu grande dinamismo e adesão populacional durante o regime socialista que vigorou nos primeiros anos de independência. (FERNANDES, 2013: s/p)

Após a publicação do primeiro livro para os mais jovens (*As aventuras de Ngunga* (1972), de Pepetela³⁸), que foi inicialmente elaborado como um manual de alfabetização para crianças e adultos, houve incentivos por parte do governo angolano, agora independente de Portugal, para a criação de uma literatura específica daquele país, destinada aos leitores mais jovens e escrita especificamente por angolanos:

O sistema literário de Angola mostrou-se muito eficiente após a independência em 1975. Tanto a União dos Escritores Angolanos (UEA) quanto o Instituto Nacional do Livro e do Disco (INALD) incentivaram e promoveram a publicação de obras destinadas à formação de um público leitor, dedicando séries específicas para a infância e juventude. (PAZ; FRACCARI, 2017: 191)

³⁷ União dos Escritores Angolanos.

³⁸ “[...] no dia 1 de Dezembro de 1977, o Conselho Nacional de Cultura fez sair a obra infantil “A Caixa”, da autoria do escritor Manuel Rui, para comemorar o 1º de Dezembro, o Dia do Pioneiro Angolano. [...] Porém, Pepetela, o professor guerrilheiro, havia escrito nas zonas libertadas do MPLA um livro que se destinava ao ensino de crianças e adultos, intitulado “As Aventuras de Ngunga”, editado pela primeira vez em 1972, pelo Serviço de Cultura do MPLA. Na verdade, foi este o primeiro livro infantil angolano que chegou às mãos do público fora das matas, editado em 1975 pela União dos Escritores Angolanos.” (FERNANDES, 2013: s/p)

Contudo, apenas na década de 80 do século XX os livros de potencial recepção infantil e juvenil ganharam maior destaque, e com isso mais leitores, como aponta Simone Caputo Gomes:

Em meio à década de oitenta, especialmente depois do I Colóquio sobre Literatura Infantil (1986), promovido pelo INALD, a União dos Escritores Angolanos passou a editar livros para crianças, revelando autores como Maria João e Maria de Jesus Haller. Assim, a partir de 1986, institucionalizava-se a indústria do livro infantil em Angola. (GOMES, 2014: 453)

Outra questão que se mostrou de difícil resolução após a independência de Angola foi a escolha do idioma a ser utilizado pela nova república: qual seria considerada a língua oficial para a publicação dos livros? A maior parte dos angolanos tinha o português como língua segunda. Para além desse fator, existiam muitos povos naquele território que eram, em sua maioria, ágrafos. Acrescia-se a isso o facto de serem diferentes povos e, conseqüentemente, muitas as línguas faladas entre eles. O português, apesar de ser o idioma do antigo colonizador, foi a língua naturalmente escolhida para a publicação dos livros. Deve-se ter em conta que essa não foi uma escolha oficial, e sim natural, visto que os escritores e os leitores angolanos foram alfabetizados nas escolas (e alguns nas guerrilhas) em língua portuguesa e, portanto, tornaram-se leitores através desse idioma. Segundo Maria Celestina Fernandes,

E, à volta da questão sobre que tipo de livros dar às crianças, as opiniões dividiram-se. De um lado, os que advogavam que convinha fazer adaptações dos contos tradicionais, alterando o que necessário fosse, a fim de dar a conhecer aos mais novos os traços da cultura tradicional angolana; de outro lado, os que opinavam que não se devia de modo algum transformar o que já vinha de tantas gerações, quase sacralizado, e havia ainda quem levantasse a questão da linguagem, optar pelo português ou pela linguagem popular? Ora, sendo a nossa forma de falar tão diversificada de região para região e não existindo a priori normas linguísticas, qual seria então a eleita? (FERNANDES, 2013: s/p)

A União dos Escritores Angolanos foi de grande importância para a publicação de livros infantis, e também para o surgimento de escritores de livros destinados especificamente àquele público. Após a independência, quando surgiu a necessidade de criarem livros para crianças, a UEA editou a Coleção Acácia Rubra que

[...] ao longo do tempo, foi adquirindo maior cuidado gráfico, chegando a serem impressos livros em capa dura. Os primeiros cinco livros com o selo Acácia Rubra, lançados em 1988, foram: Um poema e sete estórias de Luanda e do Bengo, de José Alves; Era uma vez... Que eu não conto outra vez, de Octaviano Correia; Velhas estórias, roupa nova, de Gabriela Antunes; Fá... Pe... Lááá!!!, de Maria de Jesus Haller; e No país da brincaria, de Dário de Melo. (MICAS, 2017: 75)

Todavia, não bastava apenas publicar os livros de potencial recepção infantil. Era necessário principalmente divulgar sua existência e a importância da literatura para as crianças. Por esse motivo:

[...] surgiu no início dos anos oitenta o programa Rádio-Pio e na imprensa escrita, no Jornal de Angola, uma página Suplemento Infantil, com o objectivo de difundir histórias angolanas, pelo que se tornava imperioso haver quem as escrevesse. Deste modo, a partir de um núcleo de funcionários do INALD [...] surgiram os escritores de literatura infantil Dário de Melo, Octaviano Correia, Gabriela Antunes, Rosalina Pombal e Cremilda de Lima. A maioria desses escritores estavam ligados ao ensino e grande parte dos contos escritos começaram por ser adaptações de contos tradicionais. (FERNANDES, 2013: s/p)

Em finais do século XX e princípios do século XXI a produção de livros para a infância e juventude teve um crescimento em Angola. Alguns autores, já conhecidos por publicarem livros de potencial recepção adulta fora daquele país, escreveram também para o público infantil. Para compreender como ocorre o contacto inicial das crianças angolanas com a literatura, conversamos com um professor daquele país, Hélder

Simbad, que em seu artigo “A adulta questão da literatura infantil em Angola” (2017), ressalta que a escolha do título foi intencional, uma

chamada de atenção, primeiramente aos articuladores desse tipo de discurso, que nem sempre respeitam as particularidades das crianças e produzem textos inapropriados para este nível etário, catalogando-os como «Literatura Infantil»; aos pais que se dedicam a compra desses livros, sem definir padrões de excelência, compram livros inadequados para os seus filhos; bem como a todo o país, pois, educar a criança de hoje é salvaguardar o futuro, constituindo-se assim, como uma questão que afecta um todo. (SIMBAD, 2017: s/p)

Simbad também esclarece que utiliza como base teóricos predominantemente estrangeiros pois há um défice em matéria de crítica literária infantil angolana.

Constatamos que em Angola ocorre o mesmo que em Portugal: as crianças oriundas de família com maior poder aquisitivo têm mais contacto com os livros, e o fazem desde muito novas. As outras ficam dependentes das leituras escolares, ambientes que muitas vezes não têm estrutura para abrigar bibliotecas e tampouco livros atualizados. As crianças da capital Luanda tem mais contacto com livros do que as de outras cidades, principalmente as que vivem nas províncias. Atualmente, alguns livros infantis angolanos têm sido publicados no exterior, como aponta Simbad:

[...] os maiores destaques vão para José Eduardo Agualusa com «O Filho do Vento» (2006) e «Nweti e o Mar: exercícios para sonhar sereias» (2012); Ondjaki, com «Ynari - a menina das cinco tranças» (2010) e «O Leão e o Coelho Saltitão» (2009) e Zetho Cunha Gonçalves com «Debaixo do Arco-Íris não passa Ninguém» (2006) e «A Vassoura do Ar Encantado» (2012) – com o mesmo viés dos precursores, sempre inspirando-se na tradição oral tem conquistado fundamentalmente o mercado brasileiro e português. Tal facto advém de diversas razões, dentre as quais, pode-se-lhes acusar a qualidade que lhes é reconhecida e o facto de residirem na diáspora há algum tempo. (SIMBAD, 2017: s/p)

Portanto, os livros angolanos para a infância que saem daquele país e agradam leitores de fora de África, na maior parte das vezes fazem referência a tradições dos povos originais de Angola. A literatura desses povos tem como característica principal a oralidade, assunto que será abordado a seguir.

2.2 A oralidade entre os povos originais do território angolano

“É tão extraordinário o costume vivo de contar contos – também isto a poesia tem em comum com tudo o que é eterno – que se gosta dele mesmo contra vontade. Em todo o caso, facilmente se nota que este costume só se mantém onde há uma maior receptividade à poesia ou onde a fantasia ainda não sucumbiu às perversidades da vida.”

(Jacob e Wilhelm Grimm, *Contos completos*, pp. 31-32)

É conhecido o diálogo de Sócrates e Fedro sobre a invenção da escrita. Nele, a escrita é vista como algo negativo para a memória:

Essa descoberta, na verdade, provocará nas almas o esquecimento de quanto se aprende, devido à falta de exercício da memória, porque, confiados na escrita, recordar-se-ão de fora, graças a sinais estranhos, e não de dentro, espontaneamente, pelos seus próprios sinais. Por conseguinte, não descobriste um remédio para a memória, mas para a recordação. (PLATÃO, 1997: 275a-b)³⁹

Com esse excerto, iniciamos o nosso passeio pela tradição oral na literatura angolana.

Antes da escrita fazer parte da realidade dos povos originais daquele país, as estórias eram conhecidas por quase todas as pessoas, de todas as idades, embora só algumas possuíssem a função específica de contá-las – normalmente as mais velhas,

³⁹ Como curiosidade, citamos Afonso Cruz, que discorda do texto de Platão: “Este viés, de que o passado era muito melhor do que o presente e que este só poderá redundar na catástrofe, abunda em todos os meios e épocas e mesmo as mentes mais ilustradas foram vítimas do engodo. Sócrates, em Fedro, diz que a escrita, o seu surgimento, terá sido responsável pela erosão da memória e que as gerações seguintes serão compostas por um sem número de desmemoriados. Se escrevemos para gravar pensamentos, versos, dívidas, não precisamos de decorar, argumentava Sócrates. Os factos desmentem-no. A escrita é um precioso auxiliar da memória: ao escrever consolidamo-la. As recordações, sejam elas quais forem precisam de repetição para se tornarem reais e evocáveis, e escrever é uma forma mais eficiente de o fazer.” (CRUZ, Afonso. “Quando o Natal durava mais de cinco minutos”, “Paralaxe”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano XXXIX, Número 1275, de 14 a 27 de agosto de 2019, pp. 32)

também conhecidas como griots⁴⁰. Atualmente, são poucas as crianças que conhecem essas histórias, estando esse conhecimento concentrado nas regiões mais afastadas dos grandes centros ou em livros, acessíveis a uma parcela minoritária da população, principalmente a que mora em Luanda, capital de Angola, e tem condições financeiras para comprá-los, como aponta Hélder Simbad:

Pese embora os próprios escritores desprendam algum esforço para poderem ver publicadas as suas obras fora do espaço geográfico Luanda, grande parte desses livros fica na capital, nas mãos das crianças das Ingombotas, Maianga, Talatona, Patriota, Kilamba, Sequele e nas demais regiões urbanas; outros ficam nas livrarias, a serem consumidos pela poeira, restando um ou outro livro para alguns meninos das várias periferias que existem por aqui. (SIMBAD, 2017: s/p)

É comum encontrar na LIJ angolana alguns temas fraturantes. De alguns tempos para cá, assuntos como morte, guerra, drogas e sexualidade estão mais presentes na LIJ em diversas partes do mundo. Contudo, em Angola esses temas já encontravam-se presentes desde o primeiro livro de potencial recepção infantil e juvenil publicado naquele país. Principalmente a temática da guerra, o que não é de se estranhar, visto que *As aventuras de Ngunga* (1972) foi escrito por um professor guerrilheiro, destinado à alfabetização de crianças, jovens e adultos no contexto da guerra de libertação que ocorria naquele território. Para Maria Celestina Fernandes,

[...] a problemática da guerra, que abalou o país por três décadas, embora tratando-se de um tema doloroso, ocupou também espaço na literatura infantil, uma vez que a criança fazia parte do horrendo palco da guerra e em muitos casos era ela a própria protagonista. (FERNANDES, 2013: s/p)

⁴⁰ "Relativo a ou pessoa que pertence a uma casta profissional de depositários da tradição oral africana, exercendo funções de poeta, cantor, contador de histórias e músico, a quem são frequentemente atribuídos poderes sobrenaturais." "Griot". Visualizado em <https://dicionario.priberam.org/griot>, em 27/08/2019.

A LIJ angolana surgiu, portanto, em contexto de guerra. Por esse motivo, é natural que algumas estórias sejam vividas durante a mesma ou no período do pós-guerra, e que existam referências aos combates e ao período em que ocorreram.

Nas estórias orais é necessário contar de maneira que o espectador esteja atento desde a primeira letra até o ponto final. Temas fraturantes são normalmente utilizados pois têm essa capacidade de captar a atenção do ouvinte. Como antigamente as estórias eram as mesmas, para crianças ou adultos, aquelas estavam acostumadas com esses temas. Por ser Angola um país em que apenas recentemente ocorreu a migração massiva da população dos campos para as cidades, esses hábitos permaneceram entre parte daquele povo até épocas mais recentes, se comparado aos países europeus. Contudo, não são apenas os temas fraturantes que aparecem nos livros de potencial recepção infantil e juvenil angolanos, mas também as estórias dos povos originais daquele país, com suas lendas, tradições e crenças. Segundo Maria Celestina Fernandes,

A oralidade [na LIJ angolana] está muito presente nas obras como forma de atrair a atenção das crianças pela linguagem e alguns contos são inspirados na oratura, a fim de introduzi-las na cultura tradicional. [...] Os autores identificam-se bastante com o seu meio, a terra de origem. Uma terra circundada por águas misteriosas de mares, rios e lagos, cujos habitantes se apegam a mitos e crenças, particularmente o feitiço e a superstição. (FERNANDES, 2013: s/p)

Como vimos no subcapítulo anterior, após a independência surgiu a necessidade de criar uma literatura para as crianças e os jovens angolanos. Uma literatura que tivesse as características daquele país recém-independente. Era necessário apresentar o angolano original como herói da nação, não apenas o angolano que vivia no campo, mas também o que lutava pelo país. Ao buscarem uma raiz angolana para criar a nação, eles optaram por retroceder no tempo. Consideraram que “bom” era o que ocorria no tempo antes dos colonizadores chegarem àquela terra, portanto, puro, sem ter sido maculado pelos portugueses. Era necessário manter as estórias da oralidade,

mas também era de fundamental importância alfabetizar o povo, como podemos perceber com as palavras do narrador de *As aventuras de Ngunga*:

No tempo do colonialismo, ali nunca tinha havido escola, raros eram os homens que sabiam ler e escrever. Mas agora o povo começava a ser livre. O Movimento que era de todos, criava a liberdade com as armas. A escola era uma grande vitória sobre o colonialismo [...]. As crianças deveriam aprender a ler e a escrever e, acima de tudo, a defender a Revolução. (PEPETELA, 2002: 14)

Um dos caminhos escolhidos foi passar para a escrita as histórias que eram contadas oralmente entre as famílias, ao longo de gerações. Os livros de potencial recepção infantil angolanos estão repletos dessas histórias mais antigas, que já eram narradas antes dos colonizadores chegarem. Nelas, a questão da alteridade faz-se presente. É necessário rejeitar o outro, fazer diferente, contrariá-lo.

De acordo com o Professor Pires Laranjeira, “O processo de a literatura recorrer à voz corrente da oralidade e à clandestinidade dos sinais fora do alcance do invasor mostra a necessidade de tecer as malhas de uma estrutura própria, contra a estrutura retórica e simbólica da literatura colonial.” (LARANJEIRA, 1985: 126) Essa afirmação é semelhante à do angolano Manuel Rui, citada anteriormente. O facto de recorrer aos códigos e fórmulas da oralidade, muitas vezes compreendido apenas pelos locais, é uma maneira de contrariar o colonizador. Da mesma forma que a língua portuguesa precisou ser corrompida para ser aceita pelos povos colonizados, assim ocorre com os códigos da oralidade, estando os segredos reservados para uma pequena parcela da população.

Maria Nikolajeva (2016: 96) afirma que na maior parte dos países africanos recém-descolonizados é notável o processo de adaptação que ocorre do folclore, em sua maioria para a literatura de potencial recepção infantil. Segundo a investigadora, quem escreve essas adaptações são escritores já estabelecidos e reconhecidos por seus livros de potencial recepção adulta, oriundos desses países onde a literatura para a

infância ainda não foi formada como um sistema literário separado da “grande” literatura.

Para a académica da Universidade de Cambridge (2016: 96), hoje em dia, em alguns desses países da África – e neles incluímos Angola – há um esforço por parte de escritores, livreiros, professores e outras pessoas relacionadas ao meio literário e pedagógico para utilizar os mitos e os contos populares, com a intenção de satisfazer as necessidades das crianças e jovens por material de leitura. Embora os contos populares não sejam essencialmente literatura infantil, eles têm significado para o surgimento dessa, pois muitos livros de potencial receção infantil, de uma maneira ou de outra, são baseados em mitos e folclore.

Luis Kandjimbo (2015c: 208) considera a literatura oral, a que chama de sistema literário oral, parte importante da literatura angolana. Para o académico, essa parte da literatura representa a arte verbal e a capacidade criativa dos povos originais de Angola: “Se tivermos em atenção a predominância de aspectos daquilo a que se chama folclore e costumes angolanos, pressuposta a ideia de uma literatura oral, há que fazer referência à produção de versões escritas de textos da literatura oral.” (KANDJIMBO, 2015c: 209)

Não temos a pretensão de analisar aqui a origem da literatura angolana de línguas de origem bantu ou de outras minorias linguísticas faladas naquele território, pois a sua existência perde-se no tempo e essa pesquisa desviaria-nos do tópico que mais interessa neste trabalho, que é relacionado especificamente à LIJ angolana escrita em língua portuguesa por escritores nascidos naquele país, e, portanto, a literatura escrita após a chegada dos colonizadores portugueses no território que hoje é conhecido por Angola. Todavia, é importante perceber a presença marcante da oralidade na atual literatura angolana, principalmente na LIJ. Podemos perceber, inclusive nos livros do *corpus*, a marca da oralidade, não apenas em *O filho do vento* (2006) – que é uma adaptação de uma estória oral do povo Koi-san sobre a criação do mundo, e, portanto, uma estória onde as características da oralidade não causam

surpresa no momento da leitura – mas também nos outros livros. Segundo Ricardo Azevedo,

O estudo dos contos tradicionais, essas narrativas dirigidas a todas as pessoas, independentemente de faixas etárias, [...] demonstra que os mesmos representam verdadeiro depósito do imaginário, das tradições e da visão de mundo oriundos de um certo “espírito popular”, estando enraizados em antiquíssimas narrativas míticas. Além disso, sobreviveram ao longo dos séculos através da transmissão oral feita por contadores de histórias, jograis e menestréis, num tempo, nunca é demais frisar, em que a vida comunitária e coletiva era intensa [...]. (AZEVEDO, 1999: 4)

Em *O filho do vento* (2006), o autor esclarece em uma nota na guarda do livro: “Esta história foi inspirada num conto tradicional dos koi-san.” (AGUALUSA, 2006: s/p) O livro faz parte da Coleção Mama África, da editora brasileira Língua Geral, e foi publicado apenas naquele país. Na contracapa pode-se confirmar sua ligação com as estórias tradicionais africanas:

Na África a arte de contar estórias continua viva. Com a coleção Mama África pretendemos resgatar contos tradicionais africanos, recriados por alguns dos mais importantes escritores do continente, e ilustrados por nomes igualmente sonoros das artes plásticas. Livros, portanto, que juntam a arte à literatura, e a tradição à modernidade. Livros para as crianças, mas também para os seus pais.⁴¹

Contudo, nos outros livros também encontramos conexões com o universo das estórias dos povos originais de Angola. Em *Nweti e o mar* (2011), a protagonista é uma sereia, mas apenas quando sonha; *A girafa que comia estrelas* (2005) se passa na savana africana, com a presença de animais do local, valoriza a sabedoria dos mais velhos e aborda questões ambientais daquele território, como a seca; *A rainha dos Estapafúrdios* (2012) também tem como ambiente a savana africana, apresenta uma

⁴¹ Contracapa do livro *O filho do vento* (AGUALUSA, 2006).

estória tradicional dos povos originais angolanos adaptada para os leitores mais novos, para além de aparecerem na narrativa outros elementos da savana, com destaque para a hiena, o leão e o imbondeiro; em *Estranhões & Bizarrocos* (2000) há um conto – “O primeiro pirilampo do mundo” – que também é uma adaptação de uma lenda, em que o narrador alterou o final para não suscetibilizar as crianças mais sensíveis.

Para analisar a literatura oral, deve-se compreender que ela não é mais fácil ou menos importante que a literatura escrita, mas sim que a precede. Segundo Ana Lúcia Liberato Tettamanzy, “[...] além de se associar erroneamente culturas orais como primárias, há de fato a dificuldade, para os que pertencem a uma cultura escrita, em imaginar as palavras como desvinculadas da escrita [...]” (TETTAMANZY, 2006: 2) Portanto, podemos partir do princípio que a literatura angolana é marginalizada por estar de fora do lugar central do pensamento epistémico – o Norte global –, e é marginalizada uma segunda vez, visto ter um passado recente de estórias orais provenientes de comunidades ágrafas.

Para além de ser marginalizada, visto os livros serem objetos caros, os mesmos podem ser considerados como objetos de luxo. Por esse motivo, a escrita e leitura tornou-se algo elitizado em um país em que a maior parte da população é pobre, e onde também a maior parte das pessoas era analfabeta até bem pouco tempo e predominava a tradição dos povos ágrafos.

Para Jacques LeGoff, “A memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro. Devemos trabalhar de forma a que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens.” (LE GOFF, 1990: 250) A valorização da oralidade na literatura tem lugar em uma época em que torna-se importante recuperar a História esquecida, ocupada pela versão dos vencidos, ainda que temporariamente. O reconto dessas estórias recupera as características dos povos originais angolanos, que de outra forma poderiam ser suplantadas pela memória dos antigos colonizadores.

Antes da independência de Angola, as poucas crianças que tinham a oportunidade de frequentar a escola, não aprendiam sobre a cultura local:

“A partir do ensino colonial as crianças passaram a ter contacto estreito com a literatura infantil ocidental, e nas zonas urbanas vamos encontrar algumas gerações que praticamente já desconhecem os contos tradicionais, porque nunca tiveram oportunidade de os ouvir contar.” (FERNANDES, 2018: s/p)

Ao trazer para os livros estórias tradicionais angolanas, José Eduardo Agualusa apresenta e representa, não apenas às crianças angolanas, mas também às de outros países de língua oficial portuguesa, a cultura daquele país. A maneira de contar estórias para crianças está intrinsecamente relacionada à maneira de contar estórias em voz alta, ou seja, semelhante à literatura de tradição oral. Por esse motivo, muitos contos da oralidade angolana foram transportados para os livros de potencial recepção infantil. É para eles que a partir de agora direcionamos este trabalho.

3. UM PASSEIO PELA LITERATURA PARA A INFÂNCIA E JUVENTUDE

“A suposição de que a literatura infantil seja necessariamente inferior a outras literaturas – para não falar que é uma contradição conceitual – é, tanto em termos linguísticos como filosóficos, insustentável.”

(Peter Hunt, *Crítica, Teoria e Literatura Infantil*, p. 34)

A académica Zohar Shavit afirma que

[...] a literatura para crianças começou a desenvolver-se somente depois de a literatura adulta se ter tornado uma instituição bem estabelecida. Até ao século XVIII, raramente se escreviam livros especificamente para crianças, e toda a indústria de livros para crianças só começou a florescer na segunda metade do século XIX. (SHAVIT, 2003: 21-22)

A LIJ é recente. Antigamente, crianças e adultos partilhavam os mesmos textos e a leitura era feita em voz alta. De acordo com Lucila Simões, esse subsistema literário só surge

[...] quando a criança passa a ser percebida como um ser diferente do adulto – e não apenas uma “miniatura” dele, – com necessidades e características próprias, e que começam a surgir produtos culturais endereçados particularmente a elas com a função de prepará-las para a vida. Antes disso, a criança acompanhava a vida social do adulto, participando também de sua literatura. (SIMÕES, 2013: 223)

Como foi apresentado no capítulo 2, a tradição das histórias orais teve papel fundamental na construção da LIJ angolana. Na Europa não ocorreu de maneira diferente, como apresenta Clarice Caldin: “Sabe-se que nas sociedades primitivas, os contadores de histórias eram muito respeitados, pois se reputavam como a memória da

comunidade. Assim atuavam também os jograis, na Idade Média, informadores em potencial.” (CALDIN, 2002: 29)

A semelhança entre a oralidade e a LIJ está relacionada, de certa forma, com os conteúdos daquela. Como já dissemos antes, é cada vez mais comum na LIJ a presença de alguns temas fraturantes. Assuntos como drogas, sexo, violência doméstica, guerra, abusos sexuais, que normalmente não apareciam em livros de potencial recepção infantil e juvenil, encontram-se presentes nas estórias atuais. Contudo, pode parecer errada a afirmação de que os temas fraturantes não apareciam nas estórias infantis de antigamente, visto que a maior parte dos contos de fadas, em sua versão original ou mais próxima a ela, contém assuntos desse tipo. Mas convém não esquecer que esses contos não foram escritos especificamente para o público infantil, mas sim para leitores (ouvintes) de todas as idades. Todavia, ao adaptarem para as crianças esses contos com origem na oralidade, os temas fraturantes também foram transpostos para as novas estórias, ainda que com o auxílio de eufemismos.

No século XIX, as recolhas de contos populares, feitas pelos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm, na Alemanha, serviram como um estímulo para que outros investigadores fizessem o mesmo em outros países da Europa:

Com efeito, tomando por modelo os *Contos da Infância e do Lar*, realizaram-se ainda no século XIX importantes recolhas de contos populares na Noruega, Suécia, Rússia, Roménia, Itália, Escócia, Inglaterra e Estónia. Em Portugal, a primeira coleção de contos tradicionais no género, os *Contos Populares Portugueses*, saiu em 1879, compilada por Adolfo Coelho, destacando-se também os *Contos Tradicionais do Povo Português* (1883), de Teófilo Braga.⁴²

Os contos tradicionais eram contados para crianças e adultos ao mesmo tempo, sem adaptações devido às diferentes faixas etárias. Ao escrevê-los, os Irmãos Grimm –

⁴² BAIROS, Teresa Aica, in Introdução ao livro GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. (2013). *Contos completos*. Tradução: Teresa Aica Bairos. Coordenação científica: Francisco Vaz da Silva. Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores, p. 15.

e também os outros escritores que reuniram e publicaram contos populares –, inicialmente, mantiveram as características fraturantes desses contos. Contudo, nas edições seguintes, eles optaram por alterar as partes mais violentas ou que continham trechos com cariz sexual explícito. Dessa maneira, os Irmãos Grimm criaram um livro adaptado para a leitura de/para crianças, que se tratava de uma versão dos contos publicados inicialmente. Em algumas edições, as versões originais foram incluídas em notas e o motivo da modificação foi explicado naquelas. Assim, os pais ou os outros responsáveis poderiam selecionar – ou censurar – o que a criança ouviria:

Os Contos da Infância e do Lar começaram por ser um trabalho de recolha etnográfica dirigido sobretudo a um público adulto, pelo que não era necessário nem desejável expurgar conteúdos reputados impróprios para as crianças. Assim, a edição de 1812 continha elementos que outros colecionadores de contos puseram em causa.⁴³

Após a publicação da versão adaptada, Albert Ludwig Grimm fez uma crítica ao livro publicado pelos Irmãos Grimm, na qual ele afirmava que era impossível escrever para crianças e adultos ao mesmo tempo:

Na sua crítica à primeira edição dos *Contos da Infância e do Lar*, Albert Ludwig Grimm citou um pequeno provérbio popular, segundo o qual “Ninguém pode servir a dois amos”. Um colecionador de contos deveria definir à partida o seu público-alvo – adulto ou infantil – e organizar a sua recolha em conformidade. Agradar a ambos era tarefa impossível, pois o que era um motivo relevante para um etnógrafo podia não ser um motivo próprio para uma criança.⁴⁴

Contudo, como será explicitado adiante, muitos autores escrevem textos ambivalentes, para as crianças e os adultos.

⁴³ *Idem*, p. 17.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 22.

Uma das características desses contos populares que foram transportadas para a LIJ é a presença de animais. Eles também aparecem nos cinco livros infantis de José Eduardo Agualusa, seja como protagonistas, personagens secundárias, animais de estimação, brinquedos ou mesmo como animais inventados, que não existem fora daquela estória. Segundo Ana Margarida Ramos,

É comumente aceite a ideia de que os animais são um campo de interesse para a criança desde muito pequena, constituindo-se como bestiários afectivos que ela reconhece nos textos literários. Assim, nos textos de recepção infantil é possível descobrir as espécies mais assíduas e constatar o simbolismo de algumas delas. (RAMOS, 2005: 190)

As fábulas ocupam um lugar de destaque na história da LIJ desde os seus princípios. Ainda hoje, é possível perceber a marca que esse género literário deixou na literatura, ao constatar que algumas de suas características encontram-se presentes em grande parte dos livros de potencial recepção infantil contemporâneos. A académica Ana Margarida Ramos define a fábula como:

[...] um género que, apesar de muito antigo, continua a revelar-se de grande importância na literatura infantil contemporânea. As fábulas são histórias breves onde intervêm animais para ilustrar experiências e vivências próprias dos seres humanos. Originalmente, tanto podiam ser composições em prosa como em verso cuja particularidade consistia também numa dupla funcionalidade, a de divertir e instruir ao mesmo tempo. (RAMOS, 2005: 169)

Os livros do *corpus* possuem algumas características fabulísticas que apresentaremos adiante. É possível observar principalmente a presença de estórias com características moralizantes, como é comum acontecer nas fábulas. Em *A girafa que comia estrelas* (2005), por exemplo, o narrador deixa claro na última frase a importância da amizade.

As fábulas, portanto, não eram escritas (apenas) para crianças. Os escritores desse género literário estavam acostumados a escrever para o público adulto. Atualmente, é cada vez mais comum escritores que já são reconhecidos e consagrados por seus livros destinados a esse público começarem a escrever livros de potencial recepção infantil e juvenil. Esse é o caso de José Eduardo Agualusa, que onze anos após ter publicado o seu primeiro livro “para” os leitores mais velhos (*A Conjura* [1989]), publicou o primeiro livro destinado ao público infantil (*Estranhões & Bizarrocos* [2000]). O livro para os leitores adolescentes – *A vida no céu* (2013) – só surgiu treze anos após o primeiro livro de potencial recepção infantil. Para Cláudia Sofia de Sousa Mota,

Por detrás da sedução que estes escritores sentiram pelo público infantil, talvez esteja o recuo mental à própria infância, a prosperidade da literatura infantil só por si, o apelo pela dimensão pedagógica e literária que os textos infantis abrem, a rendição às inúmeras possibilidades de sentido do álbum ilustrado, o gosto pelo risco e pela mudança, ou a busca de um leitor tendencialmente mais espontâneo (mas não menos exigente) nas suas reações de agrado ou desagrado perante uma obra literária. (MOTA, 2013: 43)

Ao contrário do que pode parecer, escrever para as crianças não é mais fácil do que escrever para o público adulto, pois para a criança tudo é novidade, ela ainda não conhece o mundo. Como indagou Cláudia Sousa Pereira, “¿Habrá expectativas lectoras más difíciles de quebrar que aquéllas de quienes, desconociendo casi todo, todo les parece posible?” (PEREIRA, 2005: 80) Como afirma também José Eduardo Agualusa em dois livros, um de potencial recepção infantil – “[As crianças] todos os dias descobriam coisas novas, que nunca tinham visto, e por isso achavam os estranhões e os bizarrocos muito naturais e gostavam deles.” (AGUALUSA, 2015b: 9) – e em um livro de potencial recepção adulta: “A surpresa dilata o tempo. Quando éramos crianças o tempo parecia demorar-se mais, porque cada dia nos dava um novo espanto. A partir de certa idade é cada vez mais difícil encontrar algo que nos surpreenda.” (AGUALUSA, 2018: 310)

Afirmamos neste trabalho que o livro deve ser destinado a qualquer leitor, e não a um grupo específico. Com essa afirmação, consideramos também que o ato de escolher um livro não deve sofrer censura por parte dos mediadores. É certo que uma criança provavelmente optará por livros com mais ilustrações e um adulto por livros com mais textos. Não é o livro que escolhe o seu leitor, mas sim o contrário. A LIJ é diferente visto a infância ser uma fase também diferente e inicial. Contudo, isso não significa que ela é uma literatura mais fácil. Para a académica Ana Margarida Ramos “[...] a literatura infantil distingue-se da sua irmã maior por ser dirigida a um destinatário específico, definido por uma faixa etária e por uma competência leitora em processo de construção.” (RAMOS, 2012: 17)

A LIJ sofre preconceito de várias maneiras, a começar pela nomenclatura utilizada para fazer referência a ela. Para o professor Gregorin Filho, devemos entender que

o adjetivo “infantil” não é utilizado para fazer referência a uma literatura menor, razão pela qual muitos autores e estudiosos são levados a criar novas terminologias para designá-la; apenas indica o público virtual de certo tipo de texto literário construído na atualidade por uma linguagem híbrida, formada em grande parte pela adição de texto verbal com textos visuais. (GREGORIN FILHO, 2009: 10)

Para além de ser diminuída de diversas maneiras, a LIJ não recebe a devida atenção dos meios literário, académico e mediático, como aponta Leonor Riscado, citando o exemplo português:

[...] a divulgação do livro infantil é ainda hoje, efectuada, sobretudo, a partir dos catálogos das editoras, a que nem sempre presidem critérios de gosto e qualidade, encontrando-se, de forma esporádica, em publicações para pais e filhos (quase sempre sob a forma de notas de marketing) ou em jornais diários (PÚBLICO) e semanários (EXPRESSO), com uma periodicidade variável; as publicações culturais (JL) relegam a Literatura Infantil para um lugar bastante secundário, limitando-se, na maior parte dos casos, a breves notas

informativas, raramente lhe destinando um caderno ou uma reflexão mais profunda. (RISCADO, 2002: 3)

A LIJ muitas vezes é considerada inferior à literatura de potencial receção adulta. Talvez por isso aquela tenha sido deixada de lado durante muitos anos pelo meio académico, que priorizava a outra. Segundo Carmen Bravo-Villasante, “A história da literatura comparada ensina-nos que a literatura infantil, sob o ponto de vista literário, foi considerada um sub-género e só a partir do século XX é que teve uma entidade própria artística.” (BRAVO-VILLASANTE 1977b: 35) No entanto, como afirma Cláudia Mota, nos dias atuais a LIJ está a ganhar cada vez mais espaço:

Porém, se nos anos 70 do século passado, a escrita para os mais novos ainda era vulgarmente considerada uma “arte menor”, ao ser comparada com a escrita canónica para adultos, julgo que hoje há um maior reconhecimento público do valor deste tipo de escrita. (MOTA, 2013: 31-32)

Contudo, apesar de estar conquistando cada vez mais espaço, a LIJ ainda não recebe o reconhecimento que merece.

Apesar de todas as tentativas para relegá-la a um segundo plano, existem obras que, para além de possuírem qualidade literária e conquistarem um público leitor vasto, tornam-se um marco para a literatura e agradam aos leitores de todas as idades. Esse é o caso do conhecido livro *As aventuras de Alice no País das Maravilhas* (1865), de Lewis Carroll. Para Carmen Bravo-Villasante, “Este autor determina grande parte da literatura inglesa e alguns historiadores, como E. Muir, falam de antes de Alice e depois de Alice, como se separasse dois períodos bem definidos e completamente diferentes da literatura infantil.” (BRAVO-VILLASANTE, 1977: 135)

A investigadora Ana Margarida Ramos afirma que

A ideia de que escrever para crianças é “mais fácil” do que escrever para adultos pressupõe, desde logo, a subordinação da literatura para a infância à literatura canônica, implicando igualmente uma avaliação dos destinatários preferenciais, não reconhecidos como leitores “completos” ou de pleno direito. (RAMOS, 2012: 17-18)

A LIJ, portanto, não é mais fácil e tampouco mais difícil. As crianças são leitores em formação e, por esse motivo, ainda não são capazes de estabelecer algumas relações intertextuais, visto que para isso precisariam ter mais experiências de leituras, o que será atingido em uma fase posterior, quando também atingirem a maturidade.

É comum pensar que qualquer pessoa é capaz de escrever um livro de potencial recepção infantil. Muitos julgam que assim como a literatura infantil precede a juvenil e a adulta para o leitor, também na escrita ela funciona dessa maneira para o escritor. Seguindo esse raciocínio, primeiro o escritor aprenderia a escrever, treinando suas capacidades e habilidades de escrita com livros para crianças, e só depois seria capaz de escrever uma boa obra para os leitores adultos. Contudo, o que ocorre em muitos casos é exatamente o contrário: escritores reconhecidos pela qualidade literária dos seus livros, acostumados a escrever obras de potencial recepção adulta, após muitos anos de prática ousam escrever o seu primeiro livro para crianças. A ideia de que é mais fácil escrever para crianças faz com que exista um número incontável de livros infantis publicados em que não predomina a qualidade literária. Alguns ainda possuem ilustrações que merecem ser apreciadas, outros nem isso. Segundo Leonor Riscado,

De entre uma oferta considerável em termos de quantidade, imperam os livros comerciais, com ilustrações que cegam pela exuberância das formas, das linhas e das cores, em suma, pelo exagero e falta de qualidade estética; quanto aos textos, eles são, por vezes, de uma pobreza confrangedora no que diz respeito à efabulação, com recurso frequente a moralidades desadequadas e passadistas e, quanto à linguagem utilizada, revelam uma enorme infantilização. (RISCADO, 2002: 1-2)

Diante dessa oferta de livros, muitas vezes com pouca qualidade literária, o adulto nem sempre consegue optar por livros com maior qualidade no momento da compra. A criança, que ainda não tem maturidade leitora e ainda não desenvolveu o senso crítico para efetuar essa escolha sem o auxílio de um mediador adulto, é seduzida por livros com muitos barulhos e pelas suas personagens de televisão preferidas, mas que possuem pouca – ou nenhuma – qualidade literária. Ainda segundo Leonor Riscado,

Se pensarmos nos critérios de selecção do acervo de livros para os mais novos deparamos, às vezes, com uma quase total ausência de critérios, sendo os livros escolhidos mais em função das capas e dos títulos do que propriamente dos conteúdos; e aqui podem entrar ainda em linha de conta factores economicistas que em nada contribuem para melhorar o estado de coisas. (RISCADO, 2002: 2)

Desde sua origem, e ainda hoje, os livros são objetos de luxo acessíveis por uma pequena parte da população – a que tem condições financeiras para obtê-los –, como indica Carmen Bravo-Villasante:

Em 1790, em Weimar, publicam-se doze pequenos volumes com 1185 gravuras coloridas, que o autor considerava como um valioso brinquedo para as crianças, tão importante e necessário como a boneca, o móvel, o berço... Numa palavra, o livro é o tesouro da biblioteca infantil da criança, certamente do menino rico. (BRAVO-VILLASANTE, 1977: 25)

A académica supracitada fez essa afirmação na década de 70 do século passado, referindo-se ao século XVIII. Contudo, a afirmação pode ser considerada atual. Os livros infantis, principalmente os que possuem qualidade literária, são ainda hoje – e cada vez mais – verdadeiros objetos de luxo com preços extremamente caros, acessíveis apenas a uma pequena parcela da população. Por outro lado, algumas empresas, alegando consciência e compromisso com o incentivo à leitura, distribuem

livros gratuitos ou a preços módicos, mas que não possuem apresentação cuidada, tampouco ilustrações e textos com qualidade.

O primeiro contacto de (algumas) crianças com os livros ocorre em casa. Posteriormente, elas terão contacto no momento da aprendizagem escolar. Promovemos neste trabalho a ideia de desdidatizar a LIJ. Não queremos com isso afirmar que a literatura e a didática não devem andar de mãos dadas. Pelo contrário, consideramos de fundamental importância a utilização de livros literários como recurso de aprendizagem no contexto escolar. Contudo, a primeira função de um livro de potencial recepção infantil não deve ser formativa. A criança deve aprender a apreciar a arte pela arte – ou não desaprender ao entrar para a escola. Após essa breve introdução sobre a LIJ, apresentaremos a seguir a sua relação com a didática e a relação entre a literatura infantil e o que ainda se costuma denominar literatura *crossover*, para com isso demonstrar que uma obra só pode ser considerada “para” um determinado público após a recepção da mesma. Finalizando este passeio pela LIJ, apresentaremos o conceito de realismo mágico e sua relação com aquela, mas, principalmente, com a literatura escrita por José Eduardo Agualusa.

3.1 Desdidatizar a LIJ

“Estou convencida de que chegou a altura de libertar a literatura para crianças das limitadas fronteiras do passado e de a colocar no primeiro plano da investigação literária, virada para o futuro.”

(Zohar Shavit, *Poética da literatura para crianças*, p. 13)

A LIJ angolana – que é a literatura que mais nos interessa neste trabalho – inicialmente teve carácter pedagogizante, como podemos constatar com as palavras do escritor Pepetela, pseudónimo de Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos, e autor do primeiro livro para os leitores mais jovens publicado em Angola. A citação é longa mas necessária para que possamos compreender como ocorreu o processo de consolidação da literatura em Angola e também a formação de leitores naquele país:

O Ngunga não ia ser livro. Eu estava no Leste e estava a fazer um levantamento das bases do MPLA, pela primeira vez ia-se saber quantas bases havia, quantos homens havia, quantas armas... eu ia de base em base e ao mesmo tempo acompanhava o ensino, dava uma ajuda aos professores com os manuais de matemática que eram da Ex RDA, demasiado modernos, e os professores tinham dificuldades com eles, comecei também a aperceber-me que os miúdos só tinham os livros da escola para ler o português, 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. Como ainda assim não era suficiente os textos eram traduzidos para Mbunda e depois eu tentava dar-lhes regras gramaticais reescrevendo o Mbunda, assim os miúdos podiam aprender a ler na sua língua e recorrer a ela sempre que tivessem dificuldade nalguma palavra em português. Quando acabei cheguei à conclusão que aquilo era uma estória, dei-lhe um fio condutor e mais tarde decidimos publicá-lo.⁴⁵

Portanto, assim como ocorreu na Europa, a LIJ angolana esteve desde o princípio relacionada à didática. Segundo a escritora Maria Celestina Fernandes,

⁴⁵ Entrevista de Pepetela ao CITI – Centro de Investigação para Tecnologias Interactivas, visualizado em <http://www.citi.pt/cultura/literatura/romance/pepetela/ngunga.html>, em 07/06/2018, às 22h22.

“Tendo a literatura uma função social, vinculada à função estético-educativa, ao tratar-se de literatura infantil, particularmente, ela deve ser concebida, visando não só o deleite e a recreação mas igualmente a formação.” (FERNANDES, 2013: s/p) Tal afirmação leva-nos a questionar se é possível separar a didática da LIJ, visto que grande parte das crianças tem o primeiro contacto com a literatura apenas quando inicia o percurso escolar. Estará a LIJ condenada a andar sempre de braços dados com a didática?

Para compreender essa questão, convocamos a presença do académico Itamar Even-Zohar e a teoria dos polissistemas (2011, 2012, 2013, 2013b, 2017). Não é nossa pretensão analisar aqui todo o polissistema literário. Optamos por focar o subsistema da LIJ e sua interseção com o sistema pedagógico, questionando sempre em que medida aquele subsiste sem depender desse. Faremos um recorte ainda mais restrito, ao debruçarmo-nos sobre a literatura para a infância que é produzida por um autor de origem angolana que está acostumado a escrever literatura de potencial recepção adulta. De acordo com Carolina Carvalho,

Dentre os vários sistemas que constituem uma determinada cultura encontra-se o polissistema literário, principal objeto de estudo de Even-Zohar dado seu objetivo de explicar o desenvolvimento da literatura israelense. Esse polissistema é composto por diversos sistemas e correlaciona-se com outros sistemas semióticos e demais integrantes do polissistema cultural. (CARVALHO, 2005: 30-31)

A LIJ muitas vezes é investigada como um campo literário distinto da “grande” literatura. Neste subcapítulo, pretendemos analisá-la como parte do polissistema literário (EVEN-ZOHAR, 2017), sem a obrigação de vinculá-la aos estudos pedagógicos, mas demonstrando os motivos que levam os investigadores a tratarem-na, por vezes, como parte desse outro sistema, e até mesmo dependente daquele. A LIJ não pode ser dissociada da grande literatura, e tampouco excluída dos estudos pedagógicos. Para Natália Silva e Sandra Almeida,

O polissistema literário, de acordo com a Teoria dos Polissistemas, postulada por Itamar Even-Zohar, é um sistema dinâmico e flexível, constituído de centro e periferia, que está sujeito a forças externas, sejam elas de natureza política, ideológica e/ou histórica, e também a forças internas, que podem ser de natureza poética ou estética. Esse polissistema está, ainda, constantemente em contato com outros sistemas do polissistema cultural, que é um conglomerado de sistemas que compõem a sociedade, estando também embutido nas estruturas ideológicas e socioeconômicas da mesma. Justamente por ser flexível, oposições internas e mudanças contínuas se fazem presentes na configuração do polissistema. (SILVA; ALMEIDA, 2018: 94)

Sendo a literatura um polissistema, os livros do *corpus* acabam por tratar de mais de um dos seus subsistemas. A LIJ esteve desde o início relacionada com a didática – esta uma ramificação da ciência pedagógica e, portanto, pertencente a esse sistema – contudo, aquela consegue existir independente dessa. A LIJ pode ocupar uma posição periférica ou central no polissistema literário. Tem sido comum, até o momento, que ela ocupe o lugar periférico, encontrando-se no lugar central parte dessa literatura – a que foi escrita por autores consagrados por seus livros de potencial recepção adulta e a que foi inicialmente escrita para crianças mas por motivos diversos passou a ser lida por adultos.⁴⁶ A teoria dos polissistemas também auxilia-nos a compreender como um texto que foi originalmente escrito para crianças cruza a fronteira para o mundo adulto, e como o “facto de serem lidos por adultos seja uma condição *sine qua non* do seu sucesso.” (SHAVIT, 2003: 97) Contudo, não dissertaremos sobre esse cruzamento literário agora, pois esse fenómeno será abordado brevemente no subcapítulo seguinte.

Para Itamar Even-Zohar, “As dinâmicas dentro do polissistema criam pontos de virada, ou seja, momentos históricos onde os modelos estabelecidos já não são mais viáveis para uma geração mais jovem.” (EVEN-ZOHAR, 2012: 6) O livro, assim que é publicado, ocupa um determinado lugar no polissistema literário. (SHAVIT, 2003: 96) Diversos aspectos exteriores a ele determinam qual será o seu lugar naquele

⁴⁶ Cf. BECKETT, 2009: 85.

polissistema. É comum que os livros de potencial recepção infantil ocupem a periferia desse polissistema, devido, entre outros fatores, a sua desqualificação por serem considerados erroneamente como literatura “fácil”. Contudo, o lugar no polissistema não é fixo, e um livro – e conseqüentemente seu autor – pode migrar da periferia para o centro, assim como o contrário. Porém, de acordo com Zohar Shavit, num dado momento “um texto normalmente tem um estatuto inequívoco no sistema em que entrou. [...] ou é para crianças ou é para adultos, ou é canonizado ou é não canonizado.” (SHAVIT, 2003: 96) Todavia, e segundo a mesma autora, os textos não possuem uma posição definida dentro daquele polissistema. De acordo com Even-Zohar, o sistema literário é “múltiplo, um sistema de vários sistemas que se intersectam e se sobrepõem parcialmente, usando diferentes opções simultaneamente, e no entanto funcionando como um todo estruturado cujos membros são interdependentes.” (EVEN-ZOHAR apud SHAVIT, 2003: 97)

Com a definição de polissistemas estabelecida por Even-Zohar, podemos compreender a relação existente entre os livros de potencial recepção infantil e a didática. Neste trabalho, investigamos textos que pertencem ao polissistema literário – e aos subsistemas da LIJ e da literatura angolana – mas que também são utilizados para fins educativos. Quatro dos cinco livros, por exemplo, fazem parte do Plano Nacional de Leitura e são indicados para a leitura escolar para crianças do primeiro e segundo ciclo do Ensino Básico em Portugal, fazendo com que sua leitura desde o primeiro contacto esteja associada ao contexto escolar.⁴⁷

A LIJ, enquanto parte do polissistema literário, encontra-se empurrada para a periferia, sendo relegada para o *status* de literatura inferior. Talvez, ao encontrar

⁴⁷ Quando iniciamos a investigação, acreditávamos que apenas o livro *A girafa que comia estrelas* (2005) era recomendado pelo Plano Nacional de Leitura, visto ser o único a possuir o autocolante LER+ na capa. Ao pesquisarmos, descobrimos que quatro entre os cinco livros do *corpus* são recomendados pelo plano supracitado. O único que não faz parte da lista é *O filho do vento* (2006), publicado apenas no Brasil. Os livros são recomendados para os anos escolares descritos a seguir:

Estranhões & Bizarrocos (2000) – 2º ano – Leitura orientada na sala de aula;
A girafa que comia estrelas (2005) – 2º ano – Leitura orientada na sala de aula;
Nweti e o mar (2011) – 5º ano – Leitura autónoma;
A Rainha dos Estapafúrdios (2012) – 6º ano – Leitura autónoma.

Visualizado em http://www.pnl2027.gov.pt/np4/quemsomos.html?cat_quemsomos=quemsomos, em 09/04/2020, às 16h18.

acolhimento nos estudos da Pedagogia, ela afirmou-se como um subsistema à parte, que não pertence nem apenas ao polissistema literário e tampouco apenas ao polissistema pedagógico, cruzando, também ela, as fronteiras entre aqueles. De acordo com Zohar Shavit,

[...] embora a literatura para crianças seja ensinada nos cursos de muitas universidades, não ganhou reconhecimento como um tema para os departamentos de literatura (com raras exceções). Se há alguém que a considere um campo de investigação legítimo, são na maior parte dos casos os departamentos de educação. Mais uma vez, isto só acontece porque a literatura para crianças não é encarada como parte da literatura, mas mais como parte do aparelho educativo – um veículo para a educação, um importante meio para ensinar e doutrinar a criança. (SHAVIT, 2003: 61)

Como vimos anteriormente, antes de existir uma literatura destinada ao público infantil, as crianças compartilhavam as leituras com os adultos, como esclarece Ricardo Azevedo:

[...] só se pode, realmente, falar em literatura infantil a partir do século XVII, época da reorganização do ensino e da fundação do sistema educacional burguês. [...] Antes disso, as crianças, vistas como adultos em miniatura, participavam, desde a mais tenra idade, da vida adulta. Não havendo livros, nem histórias dirigidas especificamente a elas, não existiria nada que pudesse ser chamado de literatura infantil. Por este viés, as origens da literatura infantil estariam nos livros publicados a partir dessa época, preparados especialmente para crianças com intuito pedagógico, utilizados como instrumento de apoio ao ensino. Como consequência natural deste processo, o didatismo e o conservadorismo [...] deveriam ser considerados componentes estruturais, por assim dizer, da chamada literatura para crianças. (AZEVEDO, 1999: 1)

O conceito de infância é, portanto, recente. Apenas quando ele surgiu foi possível desenvolver a ideia de uma literatura destinada àquele público específico. Segundo Zohar Shavit,

Do mesmo modo que as pessoas assumiam que uma criança precisava de vestuário, brinquedos e jogos diferentes, também se partia do princípio que um leitor-criança era diferente de um leitor-adulto, tanto na capacidade de compreender como nas suas necessidades educacionais. Em conformidade com isto, era essencial que os textos produzidos para ela correspondessem às suas necessidades e capacidades. (SHAVIT, 2003: 27)

Em Angola, o caminho percorrido pela LIJ escrita em língua portuguesa não foi diferente do que ocorreu com a mesma literatura na Europa e em outros países, embora lá esse surgimento tenha ocorrido posteriormente, como podemos constatar com a afirmação da investigadora 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 ainda ao moralismo e ao didatismo. A Literatura Infantil e Juvenil Africana seguiu muito de perto esses parâmetros. (GOMES, 2014: 452)

Como apresentamos no começo deste subcapítulo, a LIJ angolana teve início com a publicação de um livro que tinha a finalidade de possibilitar e facilitar a alfabetização dos soldados e dos colaboradores do MPLA que encontravam-se nas matas durante a guerra contra os colonizadores portugueses e que lutavam pela independência daquele país. Provavelmente por ter sido escrito para a alfabetização de jovens soldados, mas também de adultos, o livro apresenta características que não são muito comuns em livros destinados especificamente para a infância, aproximando-se mais de uma literatura escrita para adultos.

Por mais que seja cada vez mais comum a LIJ contemporânea abordar alguns temas fraturantes sem pudores, naquele livro esses temas são levados ao extremo e aparecem com uma frequência maior que em outros destinados ao público mais jovem.

No enredo, encontramos cenas de mortes violentas que acontecem em ambientes de guerra (inclusive a morte dos pais do protagonista Ngunga, quando esse ainda era novo), uma situação em que pode-se inferir que houve sexo com adolescentes abordada de maneira natural e a presença constante, como era de se esperar, da guerra e das suas consequências, que são na maior parte das vezes negativas. Pepetela, o escritor e professor-combatente, escreveu o livro de forma que ele pudesse auxiliar na alfabetização dos guerrilheiros, mas também doutrinar para a causa independentista daquele país. Portanto, *As aventuras de Ngunga* (1972) pode ser considerado um livro duplamente didático, pois alfabetizava e ensinava os ideais do MPLA, como afirma a escritora angolana Maria Celestina Fernandes:

Contudo, não percamos de vista que uma das maiores preocupações das chefias da guerrilha nas zonas libertadas do MPLA era a alfabetização do povo (*Aventuras de Ngunga*, pag 25, 32, 68), e que o livro de Pepetela destinava-se indistintamente ao ensino de crianças e adultos. Ora, embora tratando-se de uma narrativa mais extensa, ela é escrita de uma forma bastante simples e muito elucidativa, sendo os capítulos curtos, de uma a duas páginas, estrutura que parece ser propositadamente preparada para ministrar as lições, como se cada capítulo se destinasse ao sumário de uma aula. (FERNANDES, 2013: s/p)

Portanto, como a LIJ, tanto em Angola quanto em outras partes onde ela surgiu primeiro, teve desde o início um caráter didático, questionamo-nos se será possível desvinculá-la do sistema pedagógico. Alguns académicos consideram que a literatura carrega em si um teor educativo. Mas será isso uma exclusividade da LIJ? Para Zohar Shavit, “[...] ao contrário da literatura adulta, a literatura para crianças canonizada começou a desenvolver-se em resposta às necessidades do sistema educativo, daí resultando o forte domínio do sistema educativo sobre a literatura para crianças e o importante papel que desempenha na sua formação.” (SHAVIT, 2003: 186)

José Eduardo Agualusa afirmou que não pensa especificamente no futuro leitor do livro no momento da escrita.⁴⁸ Contudo, os livros para crianças e jovens são escritos, na maior parte das vezes, já com o destinatário específico em mente. Para a académica Lucila Bonina Teixeira Simões (2013: 220), toda a literatura infantil será para educar, direta ou indiretamente, e o escritor que escreve para crianças, com esse destinatário em mente no momento da criação do texto, precisa ter cuidado para não transformar o livro em mero veículo de ensinamentos moralizantes, pois

Quando se escreve para crianças, ao contrário, o artista é imediatamente interpelado pela função, ou papel, que sua obra vai ter diante de um leitor preferencial – a criança – que carrega uma representação social marcada pela necessidade de educação e formação. Querendo ou não, toda obra destinada a crianças precisa se submeter ao fato de que será inserida, ou será recebida, num processo de educação e instrução, seja na escola, seja na família. (SIMÕES, 2013: 220)

Segundo o já clássico Bruno Bettelheim (1976: 4), a literatura para crianças é capaz de dotar a vida de mais significados, de auxiliar as crianças a encontrarem sentido na vida. Para isso, é necessário transmitir a herança cultural de maneira correta. Por esse motivo, o livro infantil é a escolha de muitos pais e educadores para servir de meio de transmissão dessa herança cultural. Não podemos esquecer que, por mais que a criança saiba escolher os próprios livros, por vezes esses são selecionados apenas pelos adultos mediadores da leitura – principalmente pais e professores – sem que as crianças sejam antes consultadas sobre as suas preferências literárias e algumas vezes até mesmo sem o consentimento daquelas. Portanto, a posição de leitor infantil caracteriza uma dependência e às vezes também uma submissão ao outro leitor – o adulto –, que também é o mediador entre a criança e o texto. Por mais que a criança possa ter a liberdade para escolher o livro e até mesmo tê-lo a sua disposição em casa ou na escola, o adulto mediador pode permitir ou proibir o seu acesso a ele. A censura literária é feita a todo o momento. Desde a escrita, passando pela publicação,

⁴⁸ Conversa pessoal com o autor no Porto, em 08/09/2019.

compra e até mesmo na hora da leitura. Peter Hunt (2001: 5) afirma que existe uma crença que os livros para a infância devem ser morais e educacionais. Para o acadêmico, isso talvez seja uma consequência inevitável do domínio adulto, quando tanto os personagens infantis quanto os leitores infantis são subservientes à voz adulta do livro.

Por esse motivo, muitos textos de potencial recepção infantil são escritos de forma a servirem à didática. Não perguntam à criança o que ela gosta ou o que ela deseja encontrar em um livro. Quem escolhe é o adulto. Para Zohar Shavit, “[...] a ideia de que os livros para crianças têm de ser adequados do ponto de vista pedagógico e devem contribuir para o desenvolvimento da criança tem sido, e ainda é, uma força dominante na produção de livros para crianças.” (SHAVIT, 2003: 50) Para além disso, é comum a ideia de que o livro de potencial recepção infantil deve conter ensinamentos, para que as crianças possam aprender no momento que deveria ser apenas para desfrutar a leitura, apreciando a arte pela arte.

Segundo Juan Cervera (2003: 339), quando se trata da LIJ, o conceito de literatura deve prevalecer sobre o de didática. Aceitando essa afirmação, não se pode ignorar que a literatura de potencial recepção infantil, como toda obra de arte, exerce sobre o indivíduo sua influência pedagógica ou educativa. Por mais que a obra não tenha sido escrita com intuito pedagogizante, ela influenciará de alguma maneira a formação e crescimento da criança. De acordo com esse autor,

La intención pedagógica – filosófica – de la literatura infantil queda clara y há sido bien reconocida. Frente a los posibles intentos didácticos, limitados y controlados por los mediadores, la influencia de la literatura infantil es amplia y difícilmente evaluable a corto plazo. (CERVERA, 2003: 340)

Segundo Maria Nikolajeva (2016: 3) a noção de infância e os aspectos educacionais da leitura influenciaram a evolução da literatura infantil e acompanharam as visões pedagógicas da literatura como um meio poderoso de educar as crianças. A

pesquisa em literatura infantil negligenciou os aspectos literários em favor do pedagógico. Contudo, para o professor Gregorin Filho, a ideia de que a literatura deve ser apenas para formar e educar está mudando. Segundo o autor,

Hoje, há uma produção literária/artística para as crianças que não nasce apenas da necessidade de se transformar em mero recurso pedagógico, mas cujas principais funções são o lúdico, o catártico e o libertador, além do cognitivo e do pragmático, já que visa a preparar o indivíduo para a vida num mundo repleto de diversidades. (GREGORIN FILHO, 2009: 30)

Por outro lado, Juan Cervera (2003: 342) considera que ainda existe uma tendência a transformar a literatura infantil e utilizá-la como recurso didático, fazendo com que ela fique a serviço da pedagogia. Segundo o acadêmico, existem muitas editoras que se aproveitam dessa tendência.

José Eduardo Agualusa está inserido no contexto social angolano e também nos contextos dos outros países em que vive e viveu. Neste subcapítulo, procuramos identificar qual o lugar da literatura de potencial recepção infantil escrita por José Eduardo Agualusa no polissistema literário. Consideramos, portanto, que seus livros podem fazer parte do polissistema literário português, assim como do angolano. Para além disso, seus livros de potencial recepção infantil migram para o centro do polissistema literário. Visto o autor ser cada vez mais reconhecido pelas instituições acadêmicas, literárias e pelo público, seus livros, embora de potencial recepção infantil e, conseqüentemente, com tendências para permanecerem na periferia do sistema, foram escritos por um autor consagrado.

Acreditamos que a literatura desempenha um papel fundamental na escola e, portanto, na literacia e na formação do ser humano enquanto cidadão. Contudo, a literatura pode também ser apreciada sem a presença dessa conexão com a pedagogia, permitindo que o pequeno leitor aprecie a leitura por prazer, sem fins didáticos e moralizantes. Porém, como afirma Zohar Shavit, “O que de facto conta é o

modo como a infância é entendida pela sociedade, pois são as percepções da sociedade que em larga medida determinam o que é que realmente se encontra entre a capa e a contracapa.” (SHAVIT, 2003: 56) E enquanto a sociedade enxergar a criança como um ser menos capaz, que precisa ser apresentado ao conhecimento a todo instante, em vez de ir em busca dele, os livros para crianças serão escritos com intuito didático.

Por ser a criança um ser em formação, que ainda não tem a capacidade de análise e de julgamento e tampouco a maturidade leitora e o senso crítico que um adulto possui, é natural que exista um cuidado maior na elaboração de textos para o universo infantil, estabelecendo critérios mais rigorosos ao selecionar os temas e refletindo cuidadosamente sobre a maneira como eles serão abordados nas estórias. No entanto, isso não significa que a linguagem a ser utilizada nos livros de potencial recepção infantil tenha que ser mais simples ou mais “fácil” que a dos livros de potencial recepção adulta. A criança gosta de desafios, gosta de se deparar com uma palavra desconhecida e descobrir o seu significado. Para ela tudo é novidade.

Defendemos que a literatura – especialmente os textos que apresentam qualidade literária, e que fazem parte do cânone ou não – deve ser utilizada nas escolas e que o texto literário deve ser o escolhido para ensinar, estimular e desenvolver a leitura e o aprendizado da literatura nos pequenos aprendizes, em detrimento de outros textos. De acordo com Bernardes e Mateus: “[...] em contexto letivo, o uso de textos literários permite uma aprendizagem da língua mais rica, contextualizada e eficaz.” (BERNARDES; MATEUS, 2013: 43) O que não concordamos é que os escritores, no momento da escrita, adaptem esses livros para a prática pedagógica, tampouco que os escritores passem a escrever especificamente com intenções moralizantes, já pensando ainda enquanto escrevem para qual idade ou ciclo escolar aquele livro será adequado após a sua publicação. Para essa finalidade já existem os manuais escolares.

3.2 Um livro para um leitor? – O destinatário implícito e a receção do leitor

“Há muitos anos, quando comecei a escrever, tinha a pretensão de que sabia. Provavelmente, acreditava nisso. Agora, se tiver sorte, vou descobrindo de cada vez que um leitor fala comigo. Por isso, sou capaz de discorrer sobre os meus romances mais antigos, como se de facto os tivesse escrito – mas não sobre os recentes. Sinto-me um impostor. Se ainda ninguém os leu, então eu ainda não os escrevi.”

(José Eduardo Agualusa, *O paraíso e outros infernos*, p. 245)

Para Peter Hunt (2001: 12), a relação entre a LIJ e o resto da história (e também da literatura) é um tanto excêntrica e complicada pela necessidade de controlar ou proteger a criança. Segundo o investigador, assuntos que aparecem na literatura de potencial receção adulta são omitidos dos livros infantis. Como exemplo, ele cita a Segunda Grande Guerra, que não apareceu nesses livros enquanto ocorria, o que demonstra a preocupação do adulto em esconder as tragédias das crianças. Contudo, é cada vez mais comum encontrarmos esses assuntos – os temas fraturantes – em livros de potencial receção infantil.

Um tema recorrente nas estórias analisadas neste trabalho é a morte. Segundo Rodríguez,

El término “muerte” se reemplaza en numerosas ocasiones por otros como sueño, viaje y estar dormido, y no aparece en la mayoría de los títulos de las obras. La muerte se presenta generalmente de manera tranquila; de hecho, en muchas ocasiones los personajes parecen dormidos. (RODRÍGUEZ, 2016: 272)

Ela aparece no livro *A girafa que comia estrelas* (2005) e em dois contos de *Estranhões & Bizarrocos* (2000): “O pai que se tornou mãe” e “A menina que queria ser maçã”. A rejeição, muito comum na natureza como forma de seleção natural, também está presente nessas estórias. Citamos esses exemplos para mostrar que mesmo dentro de

um *corpus* reduzido e com livros que pertencem ao mesmo autor, os assuntos em questão são recorrentes. Ana Margarida Ramos afirma que

a morte encontra tradução nos textos destinados aos leitores mais pequenos, conduzindo à reflexão, à interiorização, mas também ao diálogo, saindo do silenciamento e respondendo a inquietações comuns. Com maior ou menor carga simbólica ou alegórica, o tema permite, indiscutivelmente, aproximações de teor metafórico e lírico, contrariando a ideia da sua apoeticidade. (RAMOS, 2015a: 154)

Alguns mediadores de leitura partem do pressuposto que os leitores infantis não possuem maturidade suficiente para lidarem com os temas fraturantes. O que não é verdade. Utilizar os temas fraturantes na LIJ pode ser uma maneira de explorar questões morais a partir de comparações, e também podem ser utilizados como forma de sátira em questões políticas e sociais, e, ainda, em questões religiosas. Para Cláudia Mota,

Afigura-se importante não reservar certos episódios à lembrança privada, mas antes inscrevê-los na memória pública, para que a sociedade aprenda a lidar com as zonas mais escuras do passado. Relativamente aos jovens, eles têm o direito — e o dever — de serem esclarecidos, para que não venham a repetir-se os mesmos erros históricos. Mostra-se crucial que eles percebam que História e memória do lado do vencedor são completamente diferentes, quando vistos pelo olhar do vencido, e que nalguns episódios ninguém sai triunfante, atendendo aos múltiplos sofrimentos causados. (MOTA, 2015: 38)

Portanto, a criança, desde tempos imemoriais, lida com esses assuntos na literatura. Peter Hunt (2001: 270) afirma que a fantasia, antigamente, era uma forma de abordar os temas religiosos e foi muito utilizada na literatura de carácter religioso. O académico também exemplifica que as estórias de fantasia estavam repletas do que hoje é conhecido por tema fraturante:

Thus folk- and fairy-tales routinely contain examples of murder, dismemberment, death and sexual violence and a good deal more. Chapbooks and their successors featured topical sensational incidents such as executions. Evangelical writers from the seventeenth to the nineteenth centuries dwelt upon savage punishments (burning to death was a favourite) for recalcitrant children, and in the case of Protestant writers, on the atrocities perpetrated by Roman Catholics. (HUNT, 2001: 15)

Nos livros aqui analisados, escritos por um autor angolano que passou sua infância em um país em guerra, seria natural encontrarmos também essa temática. Contudo, ela não aparece explícita, e sim representada em pequenos contextos de agressões e outras violências. A morte e a rejeição são os temas mais frequentes nesses livros. Em quase todas as histórias as personagens são animais ou interagem com eles. Kimberley Reynolds afirma que “Anthropomorphising toys and animals [...] provides a degree of disguise and distance which can be useful when dealing with sensitive or disturbing topics.” (REYNOLDS, 2007: 95) Dessa forma, a criança lê sobre a violência mas continua a sentir-se protegida, pois as situações estão a ocorrer com animais, e não com pessoas.

No entanto, os temas fraturantes, embora apareçam cada vez mais, muitas vezes estão disfarçados através de eufemismos. Isso porque quem escreve, na maior parte das vezes, é o adulto. Podemos esquecer momentaneamente esse facto, ao depararmo-nos com um narrador jovem, por exemplo. Mas é sempre bom recordar que por trás daquela voz jovem está um adulto acostumado a escrever diversas vezes, inclusive a da criança.

Para Maria Madalena Teixeira da Silva a LIJ reflete não apenas as preocupações infantis e aquele universo, mas também, e principalmente, o mundo adulto, visto ela ser feita por escritores adultos, que, por mais que tentem pensar como uma criança, não deixam de ser adultos no momento da escrita. Para a investigadora, a LIJ “[...] terá também de ser particularmente reveladora sobre o entendimento do mundo, os anseios

e as necessidades daqueles que, do ponto de vista tradicional, abandonaram há muito o «país do nunca».” (SILVA, 2008: 5)

Para Peter Hunt, livros adultos e livros infantis devem ser avaliados de maneira diferente, visto que um vocabulário limitado pode ser tedioso para um leitor adulto, mas agradável para a criança, assim como as ilustrações, que podem ser redundantes para o adulto, mas preencher lacunas de conhecimento para o pequeno leitor.⁴⁹ Todavia, é também cada vez mais comum a publicação de livros infantis em que não há um vocabulário tedioso. Palavras que podem parecer complicadas para as crianças aparecem nos títulos e nas histórias dos livros atuais. As crianças são desbravadoras, gostam do que é difícil. Uma palavra diferente torna-se um desafio para aquele pequeno leitor, que aprende coisas novas todos os dias. Na literatura de língua portuguesa do século XXI, encontramos nos títulos dos livros publicados palavras como “misantropo”⁵⁰, “estrambólico”⁵¹ e “achimpa”⁵². A tendência a procurar escrever palavras fáceis para uma literatura “fácil” está inserida na ideia de que a criança precisa de uma linguagem também ela fácil. O escritor, ao tentar assumir uma perspectiva infantil, muitas vezes pensa que é necessário facilitar a leitura e escolhe, com isso, palavras simples, transformando o texto em material de pouca ou nenhuma qualidade literária.

No Brasil, Monteiro Lobato foi pioneiro em mudar a perspectiva do escritor. Assim como Dona Benta, uma de suas personagens mais conhecidas, o escritor ajoelhava-se simbolicamente para ficar na mesma altura da criança, e dessa forma conseguir escrever de uma perspectiva mais próxima do mundo infantil. No entanto, para Lucila Simões,

É preciso admitir que a perspectiva do adulto ao olhar a infância guardará sempre diferença e distância da perspectiva da própria criança e sempre surgirá carregada de idealizações. O autor do livro infantil não pode

⁴⁹ Entrevista de Peter Hunt a Emiliano Urbim, Jornal O Globo de 27/11/2015, visualizado em <https://oglobo.globo.com/sociedade/conte-algo-que-nao-sei/peter-hunt-professor-toda-literatura-infantil-tenta-controlar-crianca-18152942>, em 14/07/2019, às 19h23.

⁵⁰ *Assim, mas sem ser assim* – Considerações de um misantropo, de Afonso Cruz (2013).

⁵¹ *Estrambólicos*, de José Jorge Letria e André Letria (2011).

⁵² *Achimpá*, de Catarina Sobral (2012).

desvencilhar-se de sua condição de adulto por mais que tente assumir a perspectiva do seu leitor no momento da criação do texto. (SIMÕES, 2013: 221)

Tal opinião é semelhante à do acadêmico Peter Hunt, que afirma que a literatura infantil é sobre poder, pois o escritor “está sempre impondo sua visão de mundo ao leitor mais jovem.”⁵³

Ainda assim, muitos autores escrevem sem pensar em quem será o futuro leitor daquela obra. Tal condição é mais difícil quando se trata de livros de potencial recepção infantil. Mas o livro pode alcançar mais de um público, se considerarmos também como leitores os adultos que serão os mediadores da leitura. O livro, portanto, para alguns escritores, é apenas escrito, e não escrito para alguém. A classificação é feita posteriormente, por quem edita e comercializa o livro. Para Elvira Vigna,

Rotular um livro como literatura equivale a defini-lo como um livro cuja finalidade, cuja definição se faz com base na predominância de uma linguagem artística. E defini-lo como livro de literatura infantil e juvenil supõe um consenso de que exista tal categoria de livros, especialmente dirigidos ao público infanto-juvenil. (VIGNA, 2001: 191)

Nos casos de livros de potencial recepção infantil, de acordo com Juan Cervera, há uma influência clara do futuro leitor no livro que está a ser escrito: “¿Influye el niño sobre la literatura infantil? [...] Desde el momento en que se intenta convertir al niño en receptor, y no limitarlo al papel de destinatario, se busca la adecuación en el estilo y en los temas. Luego la influencia está clara.” (CERVERA, 2003: 334-335) A criança será, portanto, não apenas o leitor, mas o receptor do livro: “Por eso hay que ofrecerle la literatura que le conviene, y se acertará en esta operación cuando el niño la acepte, es decir, cuando actúe como receptor, no como destinatario.” (CERVERA, 2003: 14)

⁵³ Entrevista de Peter Hunt a Emiliano Urbim, Jornal O Globo de 27/11/2015, visualizado em <https://oglobo.globo.com/sociedade/conte-algo-que-nao-sei/peter-hunt-professor-toda-literatura-infantil-tenta-controlar-crianca-18152942>, em 14/07/2019, às 19h23.

Para Hans Robert Jauss, “A História da literatura é um processo de recepção e produção estéticas que se cumprem na actualização de textos literários, através do leitor que lê, do escritor que produz e do crítico que reflecte.” (JAUSS, 2003: 62) Ainda segundo o académico,

Cada novo texto evoca para o leitor (ouvinte) o horizonte de expectativas⁵⁴ e de regras de jogo que se tornaram familiares a partir de outros textos, e que ao longo da leitura podem vir a ser modeladas, corrigidas, modificadas ou ainda simplesmente reproduzidas. (JAUSS, 2003: 68)

Portanto, “O modo como uma obra literária, no momento histórico do seu aparecimento, responde à expectativa do seu primeiro público, a ultrapassa, a desaponta ou contradiz, fornece evidentemente um critério para o juízo sobre o seu valor estético.” (JAUSS, 2003: 71)

Convocamos o teórico Hans Robert Jauss para compreender em que medida uma obra escrita para um destinatário específico é recebida por esse destinatário ou cruza as fronteiras de público e passa a ser lida por um grupo de leitores diferente daquele inicialmente previsto pelo autor. Para Jauss (2003: 115) uma obra literária pode romper com a expectativa dos seus leitores. Por esse motivo, segundo Figurelli, “A posição de Jauss é clara e inequívoca: o leitor, ao se debruçar sobre um texto, não deve se preocupar com a intenção do autor.” (FIGURELLI, 1988: 270)

Outro teórico da estética da recepção, Wolfgang Iser (1983), desenvolveu a categoria de leitor implícito, que trata-se de

⁵⁴ “[...] Hans Robert Jauss usa a expressão *horizonte de expectativa* para referir-se ao contexto de recepção de uma obra literária, no qual já existe por parte do público leitor um gosto estabelecido, que não só se alimenta das experiências de leituras passadas, mas também pré-orienta as leituras presentes e futuras.” (JOBIM, 2002: 134)

uma construção textual que prevê a presença de um receptor, ainda que sem defini-lo, e oferece as pré-disposições necessárias para que determinada obra provoque seu efeito. O leitor implícito não coincide com o leitor real, mas deriva de uma rede de estruturas que, exigindo uma resposta, força o interlocutor na leitura do texto. (MICAS, 2017: 19)

O escritor pode ter em mente no ato da escrita o leitor implícito, ou o provável destinatário daquele texto. Contudo, apenas ao ser recebido pelos leitores será definido para quem o livro é de facto. Como afirma Manuel António Pina: “[...] livros “para” crianças, ou “para” uma criança concreta, são os livros que as crianças, que essa criança, lerem; o que é o mesmo que dizer que quem faz a literatura “para” crianças são as crianças que leem a literatura “para” crianças.” (PINA, 2000: 129-130)

Já Lucila Simões considera que a LIJ diferencia-se de qualquer outra pois “é a única manifestação literária que a priori, do ponto de vista da criação literária, tem um público bem determinado.” (SIMÕES, 2013: 220), por possuir características que marcam sua especificidade e o público a que se destina. Os livros do nosso *corpus* pertencem, isso é facto, ao subsistema da literatura de potencial receção infantil. São livros pensados para aquele público, com histórias adequadas a ele e ilustrações igualmente criadas para agradar leitores mais novos. Por esse motivo, não é possível afirmar que são livros que cruzam fronteiras e passam a fazer parte da literatura de potencial receção adulta, mas podemos afirmar que agradam leitores de todas as idades. Isso porque ao escrevê-los o autor pensou não apenas em um leitor, mas em múltiplos. É certo que os livros serão lidos por crianças, mas também serão lidos para crianças. Ao ler o livro para um leitor mais novo, o adulto terá contacto com o mesmo. Por esse motivo, o autor deu aos textos características ambivalentes, que agradam leitores de todas as idades.

Segundo Peter Hunt, “Tal como lemos livros para criança em vários sentidos ao mesmo tempo, também o escritor, consciente ou inconscientemente, tem de considerar as implicações genéricas, socioculturais e didáticas de escrever esse tipo de livro.” (HUNT, 2010: 158) O primeiro livro infantil a ser publicado por José Eduardo Agualusa

foi *Estranhões & Bizarrocos* (2000) e, no entanto, antes de se tornar um livro, os contos nele presentes foram publicados na revista *Pais & Filhos*,⁵⁵ com um título um tanto comum (“Era uma vez”), que remete o leitor imediatamente para estórias tradicionais para a infância.⁵⁶ Posteriormente foram submetidos a uma revisão e alguns contos foram suprimidos, para que, dessa forma, pudessem ser reunidos em um livro apenas dez deles. Um dos livros pertencente ao *corpus*, *A girafa que comia estrelas* (2005), era um dos contos que fazia parte da coletânea publicada na revista supracitada e que sofreu adaptações antes de ser publicado em 2005.⁵⁷ José Eduardo Agualusa sabia que os contos não seriam lidos apenas por crianças ao inseri-los em uma revista

⁵⁵ Encontramos, já no final da investigação, os contos publicados na revista *Pais & Filhos* em um livro intitulado *Era uma vez*. Questionamos José Eduardo Agualusa sobre esse livro, pois julgávamos que os contos haviam sido publicados apenas na revista, em diversos números. Ficamos, portanto, surpresas ao constatar a existência de um livro, no momento em que este trabalho já encontrava-se quase finalizado, e nele afirmávamos em diversos momentos a existência de cinco livros de potencial recepção infantil do autor. José Eduardo Agualusa respondeu, pelo Instagram, em 21/04/2020, que ele escreveu muitos contos para a revista *Pais & Filhos* e selecionou os que considerava os melhores para publicar em *Estranhões & Bizarrocos*. Quanto aos outros contos e à publicação citada (*Era uma vez*), o autor disse que não considera como um dos seus livros infantis publicados, e sim como a reunião dos contos que ele enviou para a revista. Afirmou inclusive, e cito as palavras, que “Acho que essa revista publicou os contos todos, mas eu nunca vi esse livro.”

⁵⁶ Em nota no final do livro *Estranhões & Bizarrocos* aparece: “Todos os contos incluídos neste livro foram publicados anteriormente na revista *Pais & Filhos*.” (AGUALUSA, 2015b: 62)

⁵⁷ Em “Novo conto para crianças: J. E. Agualusa e os seres sem exemplo” (2003), Fátima Albuquerque faz uma lista com o título de todos os contos publicados na revista *Pais & Filhos*, e ao lado com os títulos dos contos publicados em *Estranhões & Bizarrocos* (2000). Visto já conhecermos esses e não ser nosso objetivo comparar as duas publicações, citaremos aqui, apenas para satisfazer a curiosidade, os nomes dos contos publicados naquela revista:

1. “A girafa que comia estrelas”
2. “A menina de peluche”
3. “A menina que queria ser maçã”
4. “Alba, a coelhinha mágica”
5. “Aventuras e desventuras de um gato-boi”
6. “Estranhões e Bizarrocos”
7. “Se tivesse penas podia voar”
8. “O caçador de borboletas”
9. “O macaco que sabia javanês”
10. “O mar está cheio de canções”
11. “O menino que caiu do mar”
12. “O peixinho que descobriu o mar”
13. “O periquito e os dragões”
14. “O pombo e a princesa”
15. “O rei mais pequeno do mundo”
16. “O sonhador”
17. “Sábios como camelos”
18. “O pai que virou mãe”
19. “O primeiro pirilampo do mundo”
20. “É proibido falar com os animais”

destinada aos pais, apesar do nome. Os contos foram publicados tendo os leitores adultos como destinatários, ou como leitores implícitos.

Em alguns momentos daquelas histórias, o narrador faz referências a situações que uma criança nem sempre consegue compreender, o que leva-nos a inferir que naquelas partes dos textos o autor dirige-se ao mediador adulto – que terá contacto com o livro não apenas ao ler para a criança, mas também ao selecioná-lo no momento da compra. Segundo Peter Hunt, “[...] podemos dizer que os não adestrados em certos modos de pensar – convenientemente, crianças – não entendem a narrativa da mesma maneira que os leitores mais velhos.” (HUNT, 2010: 202) Dessa forma, ao saber que um adulto será o mediador da leitura, o autor incluiu nas narrativas ideias implícitas para que fossem decodificadas por um destinatário específico – o leitor adulto.

Como afirmamos anteriormente, houve tempos em que não existia uma literatura específica para as crianças. Elas compartilhavam as leituras com os adultos. Segundo Lucila Simões,

A literatura infantil nada mais é do que uma vestimenta, uma roupa infantil que os enunciadores adultos colocam na literatura para que possa ser lida e aceita como infantil pelos adultos-mediadores e pela própria criança, que, por sua vez, acaba assumindo a idealização da infância e a dicotomia mundo adulto X mundo infantil que a sociedade apresenta a ela em seu processo educativo. Tal vestimenta tem sido construída desde que a pedagogia propôs que se publicassem textos adequados a um mundo da criança, construído historicamente e ideologicamente. (SIMÕES, 2013: 221-222)

Segundo o professor Gregorin Filho (2009, 21), nos dias atuais as crianças continuam a ler as mesmas histórias que são lidas pelos adultos, como era comum ocorrer antigamente. A diferença é que agora os temas apresentam uma “roupa confeccionada através da história”, que faz com que a sociedade não perceba que crianças e adultos continuam a compartilhar os mesmos assuntos. Pode-se observar a veracidade dessa afirmação ao constatar que muitos livros são escritos em versões para adultos, jovens e crianças, com as adaptações adequadas para cada um desses

públicos. Ou por vezes o mesmo livro que agrada a leitores mais jovens torna-se conhecido como literatura destinada ao público adulto. A esse fenómeno é comum dar o nome de *crossover fiction*, conceito apresentado por Rachel Falconer (2009) e Sandra L. Beckett (2009), que afirma que é cada vez mais comum destinar livros a diferentes audiências. Segundo Maria Nikolajeva (2016: 57), a noção de textos ambivalentes refere-se àqueles que são destinados a dois tipos diferentes de leitores – nesse caso, o adulto e a criança. Esse conceito foi elaborado pela israelense Zohar Shavit. A ideia de texto ambivalente pode ser relacionada à de *crossover fiction*. Contudo, com o texto ambivalente, o escritor possui, já no momento da escrita, a intenção em destinar aquele texto a públicos diferentes. Enquanto a literatura *crossover* é descrita por Sandra L. Beckett (2009) como textos que cruzam as fronteiras após a sua publicação, independente da intenção do autor.

Nem sempre é vontade do escritor que um livro alcance determinado público. Contudo, não se pode fazer essa mesma afirmação em relação aos livros do *corpus*, pois eles apresentam características que José Eduardo Agualusa provavelmente utilizou de maneira intencional para atrair a atenção de leitores mais jovens, como o formato do livro, as ilustrações e os textos mais curtos. No entanto, em seu livro *A vida no céu* (2013), o autor deixou evidente no subtítulo (“romance para jovens e outros sonhadores”) que o livro destina-se a leitores de qualquer idade, embora tenha demonstrado que sua intenção inicial era destiná-lo apenas aos jovens (“Que bom isso, de um adulto querer ler. Mas eu realmente escrevi a pensar num público mais jovem. Mas se um adulto gostar fico feliz.”).⁵⁸ O pensamento de Agualusa corrobora o de Manuel António Pina, que declarou:

Escrevo, pois. Literatura (digamos assim...) Depois, um editor edita o que eu escrevi, e o que eu escrevi passa a existir como coisa concreta e singular, designadamente como livro, susceptível de ser usada do especial modo de uso que a leitura é, susceptível de ser lida. Por crianças e por não crianças. (PINA, 2000: 127)

⁵⁸ Conversa pessoal com José Eduardo Agualusa em 15/04/2015.

Um dos livros do *corpus* confirma nossa afirmação de que o autor escreveu os textos para dois (ou mais) leitores implícitos. Na contracapa de *O filho do vento* (2006), há uma indicação da intenção do autor/editor em destinar o livro a uma dupla audiência:

Na África a arte de contar estórias continua viva. Com a coleção Mama África pretendemos resgatar contos tradicionais africanos, recriados por alguns dos mais importantes escritores do continente, e ilustrados por nomes igualmente sonoros das artes plásticas. Livros, portanto, que juntam a arte à literatura, e a tradição à modernidade. Livros para as crianças, mas também para os seus pais.⁵⁹

Segundo Zohar Shavit, um escritor não deve ter em mente o público específico ao escrever um livro, principalmente quando se trata de um livro para crianças, pois

Escrever para crianças geralmente significa que o escritor se encontra limitado nas suas opções de manipulação do texto se pretender garantir a sua aceitação pelo sistema infantil. Um texto ambivalente oferece ao escritor para crianças um leque maior de opções de manipulação do que um texto univalente. (SHAVIT, 2003: 100)

Para a académica, os escritores devem escrever textos ambivalentes, para crianças e adultos simultaneamente, mas nem todos os leitores serão capazes de compreender os segredos do texto. A israelense afirma que

[...] o texto ambivalente tem dois leitores implícitos: um pseudodestinatário e um destinatário real. Não se espera que a criança, que é o leitor oficial do texto, realize o texto na sua totalidade, sendo muito mais uma desculpa para o texto do que o seu genuíno destinatário. (SHAVIT, 2003: 105)

⁵⁹ Contracapa do livro *O filho do vento* (AGUALUSA, 2006).

Por esse motivo, os textos são repletos de múltiplos significados, alguns até considerados, por alguns adultos, como inadequados para crianças. Contudo, algumas partes são escritas de forma a que apenas o leitor adulto descodifique suas tramas. Para isso, é necessário por vezes estabelecer relações intertextuais e possuir maturidade leitora suficiente – o que a criança leitora/ouvinte nem sempre possui – para que os códigos sejam corretamente interpretados. Ainda segundo a autora supracitada:

O que torna possível a atracção do texto ambivalente para dois grupos de leitores, do ponto de vista estrutural, é o facto de o texto ser composto por pelo menos dois modelos diferentes coexistentes – um mais estabelecido e o outro menos. O primeiro é o mais convencional e dirige-se ao leitor infantil; o outro, dirigindo-se ao leitor adulto, é menos estabelecido, mais sofisticado, e por vezes baseado na distorção e/ou adaptação e renovação do modelo mais estabelecido. (SHAVIT, 2003: 102)

Segundo Maria Madalena Teixeira da Silva (2008), existe uma literatura própria para o público adulto, que sente-se obrigado a lê-la, deixando de lado a LIJ. Contudo, essa produção literária conotada com o universo juvenil pode fazer com que alguns adultos que já estavam desinteressados pela leitura se interessem novamente por ela, redescobrimo o prazer pelos livros. Como já apresentamos no capítulo 1, a autora declara que é mais difícil a literatura juvenil afirmar-se como parte do sistema literário do que a literatura de potencial recepção infantil, pelo facto de a primeira se aproximar do que se classifica como “literatura de massas” (2007b), ideia igualmente partilhada, desde a década de 70, por João David Pinto-Correia (1973). Essa ideia também foi exposta em nossa dissertação de Mestrado. (PINHEIRO: 2015)

É comum que os livros sejam recomendados para crianças dentro de um grupo etário, normalmente dos 3 aos 5 anos, 6 aos 9 anos, e assim por diante. A separação é feita da mesma maneira que fazem com o vestuário, como se as capacidades leitoras pudessem ser enquadradas, assim como acontece com os corpos, em limites físicos.

Na maior parte das escolas da atualidade as crianças ainda são agrupadas de acordo com a idade, o que consideramos tratar-se de um desrespeito pelo ser humano como indivíduo e pela diferença entre o tempo de aprendizagem e aptidões, habilidades e gostos que cada criança possui. Com o mercado editorial não ocorre de maneira diferente. Os livros também são classificados por idades, afastando dessa maneira possíveis leitores, que se sentem coagidos a selecionar os livros indicados para a sua idade específica, escolhendo por vezes livros que não se adequam à maturidade leitora que possuem. Como questiona Azevedo:

Considerando a literatura, a motivação estética, o discurso ficcional, poético e não utilitário, faz sentido falar em livros dirigidos a determinadas faixas etárias? Seria válido dividir a complexa realidade humana, matéria prima da arte, em abstratos grupos de idade? É possível tratar a infância como uma massa homogênea de pessoas? (AZEVEDO, 1999: 5)

Afirmamos no capítulo 1 que os livros de potencial recepção infantil de José Eduardo Agualusa podem servir de estímulo para que o pequeno leitor torne-se, posteriormente, leitor dos livros do mesmo autor destinados ao público adulto. Com essa afirmação não temos intenção de considerar que a obra infantil do autor tenha como finalidade apenas servir de introdução à sua obra de potencial recepção adulta. Como afirma Antonio Mendoza Fillola:

Las obras de la Literatura Infantil y Juvenil [...] tienen valor y entidad en sí mismas, son entidades semióticas de categoría estética y su funcionalidad no es necesariamente la de servir de vía secundaria de acceso a la «gran literatura»; más bien hay que destacar y matizar que sirven para formar al individuo como lector, en todo su valor, precisamente porque en estas obras las cualidades semióticas de la (gran) literatura ya está en ellas. (FILLOLA, 2008: 2)

Para Maria Nikolajeva (2016: 56-57), a LIJ, com raras exceções, nunca é criada pelo mesmo grupo de pessoas a quem é dirigida, ou seja, o público infantil. Por esse motivo, a académica considera essa literatura mais complexa que a literatura de potencial recepção adulta, pois possui dois sistemas de código, um endereçado à criança e outro ao adulto. Na obra de José Eduardo Agualusa, encontramos características que evidenciam a complexidade de escrever um livro “para” crianças. Como exemplo, citamos o livro *A girafa que comia estrelas* (2005), que foi escrito um ano depois do que é considerado a *magnum opus* do autor, *O vendedor de passados* (2004). Sendo assim, é interessante destacar que o escritor, apenas após publicar o que é considerado um dos seus melhores livros de potencial recepção adulta, publicou mais da metade da sua obra destinada ao público infantil. Para Zohar Shavit,

Apenas dirigindo o texto tanto a crianças como a adultos e fingindo que ele é para crianças é que o escritor pode tornar possível a dupla aceitação do texto. Os adultos estão dispostos a aceitá-lo como um texto para crianças porque eles são capazes de o ler devido ao seu nível de “sofisticação” (“sofisticado” para as crianças, é claro). O seu “carimbo de aprovação”, por outro lado, parece abrir caminho para a aceitação do texto pelo sistema infantil (embora as crianças não realizem o texto na sua totalidade, e não seja sequer suposto que o consigam fazer, segundo os critérios adultos). (SHAVIT, 2003: 100-101)

A académica também afirma que

o texto ambivalente muitas vezes consegue ocupar de imediato uma posição no centro do sistema infantil canonizado, enquanto os textos univalentes baseados em modelos novos são geralmente rejeitados pelo centro do sistema e forçados a abrir caminho da periferia em direção ao centro num longo e penoso percurso. Raramente conseguem alcançar este objectivo. (SHAVIT, 2003: 101)

Os livros de potencial recepção adulta de José Eduardo Agualusa já recebem há alguns anos reconhecimento por parte do público e dos meios académico, crítico e editorial. Já

podem ser considerados, portanto, canônicos, ou ao menos encaminham-se para essa condição. Sendo os livros do *corpus* escritos por um autor reconhecido pelos meios autorizados para isso, consideramos que eles também podem fazer parte de uma literatura de excelência. Por esse e outros motivos, afirmamos que esses livros, desde o momento da escrita, foram destinados a dois leitores: o adulto e a criança. São, portanto, livros que possuem textos ambivalentes.

3.3 Realismo mágico na Literatura para a Infância e Juventude – Uma possível origem

“Vou anotando nas páginas do meu Milagrário Pessoal os factos extraordinários que me sucedem, ou de que sou involuntária testemunha, dia após dia. É um diário de prodígios. Os milagres acontecem a cada segundo.”

(José Eduardo Agualusa, *Milagrário Pessoal*, p. 15)

Desde tempos imemoriais que os animais são utilizados, e antropomorfizados, na literatura. Mais recentemente, e na literatura de língua portuguesa, podemos lembrar como maior exemplo o médico transmontano Miguel Torga e seus *Bichos* (1940). De acordo com Sara Reis da Silva, na obra de José Eduardo Agualusa,

[...] importa, ainda, salientar a recorrência não só de personagens infantis, mas também e com particular incidência (muito à semelhança da fabulística), de figuras animais, que, transformadas em seres antropomorfizados, interagem entre si, actuam e falam como e com os actantes humanos que convivem no espaço diegético. (SILVA, 2005: 3)

Os animais aparecem com frequência, principalmente, em grande parte dos livros de potencial recepção infantil. Algumas vezes estão sozinhos e em outras estão acompanhados por (ou acompanhando) as personagens humanas. Quase sempre essas personagens – animais ou humanas – compreendem umas às outras e até dialogam entre si, optando, como era de se esperar, pela utilização da linguagem humana. Para Tzvetan Todorov,

Há relatos que contêm elementos sobrenaturais sem que o leitor chegue a interrogar-se nunca sobre sua natureza, porque bem sabe que não deve tomá-los ao pé da letra. Se os animais falarem, não temos nenhuma dúvida:

sabemos que as palavras do texto devem ser tomadas em outro sentido, que denominamos alegórico. (TODOROV, 1981: 19)

Contudo, em algumas estórias dos livros que escolhemos para este trabalho as personagens humanas surpreendem-se ao perceberem que os animais falam. Podemos citar a surpresa do grão-vizir, no momento em que ele percebe que os seus camelos, após comerem os livros, passaram a falar, no conto “Sábios como camelos”, de *Estranhões & Bizarrocos*:

Já se preparavam para o levar preso, quando Aba, o camelo, se adiantou uns passos e pediu licença para falar:

– Não façais isso, meu senhor – disse Aba dirigindo-se ao grão-vizir – esse homem salvou-nos a vida.

O grão-vizir olhou para ele espantado:

– Meu Deus! O camelo fala!... (AGUALUSA, 2015b: 15-17)

E também o espanto do protagonista Vladimir, no conto “O caçador de borboletas”, do mesmo livro, quando percebe que a borboleta que ele havia caçado estava falando:

A borboleta agitou as asas muito levemente e ele ouviu a mesma voz que há instantes o encantara:

– Isso não é possível – era a borboleta que falava. – Sabes como surgiram as borboletas? Foi há muito, muito tempo, na Índia. Vivia então ali um homem sábio e bom, chamado Buda...

Vladimir esfregou os olhos:

– Meu Deus! Estou a sonhar? (AGUALUSA, 2015b: 45)

A surpresa diante da fala dos animais não é uma característica muito comum na LIJ. É usual os diálogos entre animas e humanos não causarem nenhum estranhamento no leitor ou mesmo nas outras personagens das narrativas, visto que aparecem com muita frequência na LIJ.

No entanto, em algumas das estórias de José Eduardo Agualusa não é possível estabelecer uma fronteira entre o mundo real e o alternativo, entre a ficção e a realidade. A essa característica é comum denominar realismo mágico ou real maravilhoso. Para Santos e Borges,

A noção de realismo presente nesses conceitos vem da ideia de que o ficcional dialoga com o real na sua forma de representar determinado objeto que já existe no cotidiano, mas ganha um trato próprio da linguagem literária, possibilitando um diálogo frutífero entre realidade e ficção. (SANTOS; BORGES, 2018: 21)

Não há um consenso entre os teóricos da literatura sobre as definições e as diferenças entre o realismo mágico e o real maravilhoso, tampouco sobre a classificação de obras de potencial recepção infantil como pertencentes ao realismo mágico, sendo mais comum que ele seja associado às obras de potencial recepção adulta. Apresentaremos aqui algumas definições sobre o realismo mágico e o real maravilhoso, para posteriormente situar os livros analisados na categoria que consideramos ser a mais apropriada em cada situação específica.

Kimberley Reynolds (2007: 20) afirma que o realismo mágico teve início na década de 1960 entre alguns escritores latino-americanos e ficou conhecido em um contexto exterior àquele com a publicação do livro *Cem anos de solidão* (1967), do escritor colombiano Gabriel García Marquez. A investigadora também afirma que, muito antes disso, os escritores de LIJ já estavam criando o que agora pode ser reconhecido como realismo mágico, como veremos adiante.

O realismo mágico surgiu, com esse nome, na primeira metade do século XX, como esclarece Isabel Araújo Branco:

A expressão «realismo mágico» surgiu primeiramente na Alemanha, introduzida pelo crítico de arte Franz Roh no seu livro de 1925, *Nach-Expressionismus, Magischer Realismus: Probleme der Neusten Europäischen Malerei* [Pós-Expressionismo, Realismo Mágico: Problemas da Pintura Europeia mais Recente], que o usou para definir um tipo de pintura que se diferenciava bastante dos seus predecessores expressionistas, em especial no que diz respeito à atenção aos pormenores e à representação dos aspectos místicos não-materiais da realidade. (BRANCO, 2008: 20)

A autora esclarece também, em uma citação longa, mas de fundamental importância para compreendermos a importância do realismo mágico e seu surgimento, como ele, que teve início nas Artes, migrou para a literatura na Europa:

A ideia de realismo mágico foi-se espalhando pela Europa e o escritor italiano Massimo Bontempelli, influenciado inicialmente pelo surrealismo, desenvolve o conceito de Roh. A revista bilingue que funda em 1926, *900.Novecento*, publica textos de realismo mágico e crítica, destacando-se uma visão da realidade marcada por qualidades misteriosas e fantásticas. [...] É neste contexto que surgem os nomes do cubano Alejo Carpentier e do venezuelano Arturo Uslar-Pietri. Ambos viveram na Europa e ambos foram fortemente influenciados pelos movimentos artísticos europeus das décadas de 1920 e 1930. (BRANCO, 2008: 21)

Podemos considerar que os livros infantis aqui analisados fazem parte, então, do realismo mágico? Para esclarecer essa questão, é necessário compreender também, ainda que por breves linhas, a diferença entre o realismo mágico e o maravilhoso. Para Tzvetan Todorov, “O maravilhoso implica estar imerso em um mundo cujas leis são totalmente diferentes das nossas; por tal motivo, os acontecimentos sobrenaturais que se produzem não são absolutamente inquietantes.” (TODOROV, 1981: 88) Enquanto o realismo mágico é “um texto em que a magia ocorre sem explicações dentro de um

mundo ficcional realista: o fenômeno sobrenatural é apresentado como algo coexistente, mesmo que inesperado, com a realidade, e assim o leitor é levado a aceitar a sua existência dentro da narrativa.” (SASSER, 2010, p. 182 apud CARNEIRO; RIBEIRO, 2013: 4)

Existe ainda uma diferença entre o fantástico e o maravilhoso, que Tzvetan Todorov apresenta em seu livro *Introdução à literatura fantástica* (1981). Pode-se considerar que o realismo mágico está mais próximo do maravilhoso. Enquanto o fantástico cria universos claramente alternativos à realidade, o maravilhoso faz acontecer o irreal na realidade apresentada ficcionalmente. Segundo Todorov (1981: 55) quando os acontecimentos sobrenaturais (ou que aparentam ser) podem ser explicados por leis naturais, são classificados como fantástico-estranhos. E quando tais acontecimentos não podem ser explicados, ou seja, são de facto sobrenaturais, são classificados como fantástico-maravilhosos.

Acreditamos que a literatura fantástica, de acordo com as definições de Tzvetan Todorov, não se aplica aos livros aqui analisados. Consideramos então que apenas três histórias do *corpus* pertencem ao realismo mágico (embora apareçam características daquele em outras): os contos “O sonhador” e “O caçador de borboletas”, de *Estranhões & Bizarrocos* e o livro *Nweti e o mar*. Nesse, quando a protagonista acorda após sonhar que estava a nadar e conta para o pai que a almofada cheira a mar, ele não acredita. No entanto, o pai aproxima-se da almofada e confirma que ela realmente cheira a mar, mas devido à impossibilidade de isso ocorrer, ele duvida de seu próprio sentido olfativo. De maneira semelhante, no conto “O sonhador” o pai de Carlos constata que o filho tem areia no cabelo ao acordar, mas aquele não consegue compreender a origem da areia e ignora a situação ocorrida. Carlos havia sonhado que estava na praia, e, portanto, sem invocar o realismo mágico não seria possível considerar que a areia do mundo onírico apareceu em seu cabelo no mundo real.

O realismo mágico é muito comum nos livros de José Eduardo Agualusa destinados ao público adulto e o escritor, que o define como a “utilização literária do maravilhoso inserido de forma natural no quotidiano.” (AGUALUSA, 2018: 149), é cada

vez mais reconhecido por esses livros que apresentam características que os aproximam desse género literário. Neles, encontramos muitas referências a escritores latino-americanos em cuja obra pode-se perceber a predominância do realismo mágico, como o colombiano Gabriel García Márquez e os argentinos Jorge Luis Borges e Julio Cortázar.

Ana Margarida Fonseca, autora que também se dedica à LIJ e à formação de mediadores de leitura, esclarece-nos sobre a relação do realismo mágico com os países de descolonização recente. A citação é importante, visto que o autor que nos interessa neste trabalho é também de um país que passou por esse processo há pouco tempo, assim como os países latino-americanos, e que ainda recebe muitas influências dos povos originais, cujas tradições espelham-se na literatura. Portanto, Fonseca esclarece-nos que:

Tratando-se de um resgate da cultura tradicional e da valorização de cosmovidências alheias à perspectiva racionalista do Ocidente, o realismo mágico é, pois, preferencialmente observado em espaços submetidos a uma colonização prolongada e onde a intersecção de modelos de mundo se fez sentir de forma intensa. (FONSECA, 2006: 20)

José Eduardo Agualusa afirma na crónica “Do realismo mágico ao autofágico”, em seu livro *O paraíso e outros infernos* (2018), que

Poucas perguntas irritam tanto um escritor latino-americano em viagem pela Europa do que aquelas que tentam avaliar o seu eventual pertencimento ou ligação ao chamado realismo mágico. Escritores africanos também não costumam escapar a tal pergunta. (AGUALUSA, 2018: 148)

É comum associar o realismo mágico à obra de escritores da América Latina, principalmente dos países de língua oficial castelhana, e nos últimos anos é notável a

sua presença também em algumas obras de escritores de origem africana. Pelo desabafo de José Eduardo Agualusa, podemos inferir que é cada vez mais comum essa associação e que não são todos os escritores que ficam satisfeitos com ela.

No entanto, em uma entrevista ao jornal espanhol *La Vanguardia*, quando o jornalista Víctor-M. Amela afirma que algumas situações que José Eduardo Agualusa viveu em sua infância e adolescência em Angola assemelham-se ao realismo mágico, o autor responde que “¡Sí! Mis lecturas juveniles eran el brasileño Jorge Amado y el colombiano García Márquez... y todos los del boom latinoamericano: hay algo africano en ese realismo mágico. Amado y Márquez... ¡son africanos transterrados! Angola vive ese surrealismo diario.”⁶⁰

O livro mais recente de José Eduardo Agualusa, *O terrorista elegante e outras histórias* (2019), escrito em coautoria com o escritor moçambicano Mia Couto, também apresenta muitas características do realismo mágico. Podemos citar como exemplo o protagonista da primeira estória, que também dá o título ao livro, e que compreende a linguagem dos pássaros.

Provavelmente por ser cada vez mais comum associar escritores de origem africana ao realismo mágico, José Eduardo Agualusa escreve muitas vezes, nos últimos livros, sobre esse género literário. Principalmente em seu último livro de crónicas, o já citado *O paraíso e outros infernos* (2018). Segundo o autor, o realismo mágico, ao contrário do que a maior parte dos investigadores afirma, pode ter suas origens na literatura brasileira, mais especificamente na Bahia:

Miguel Ángel Asturias lançou *Homens de Milho* em 1949. O romance, que mistura o universo sobrenatural e onírico dos maias e a realidade dos camponeses guatemaltecos, costuma ser considerado o fundador do género. O extraordinário *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, que tanto influenciou García Márquez, é de 1955. Ora, *Mar Morto*, de Jorge Amado, publicado pela primeira vez em 1936, já recorre à mitologia africana do Brasil para compor

⁶⁰ Visualizado em <https://www.lavanguardia.com/lacontra/20180827/451480479220/eres-lo-que-recuerdas-pero-casi-todo-es-medio-inventado.html>, em 28/08/2019, às 10h53.

personagens e justificar determinadas ações. Iemanjá é personagem do livro. (AGUALUSA, 2018: 149)

Nos livros de potencial recepção adulta de José Eduardo Agualusa encontramos muitas histórias pertencentes ao realismo mágico. Em *Estação das chuvas* (1996)⁶¹, o narrador conta sobre um pescador algarvio degradado para Angola que matava sereias, enterrava a parte de cima dos corpos em uma vala comum, salgava as caudas e “[...] vendia-as a fubeiros⁶² do interior, os quais as revendiam depois como se fossem de bacalhau.” (AGUALUSA, 2003: 38). Em *A Substância do amor e outras crônicas* (2000)⁶³, o autor conta que uma professora brasileira queria discutir com ele alguns aspectos do romance supracitado. Nada na crônica indica que o narrador está inventando. O leitor pode inferir que é um facto da vida do escritor que ele decidiu compartilhar. Com isso, a história ganha contornos de realidade, o que torna ainda mais cética a reação do leitor ao ler essa passagem:

Quando nos encontramos descobri que ela pretendia confirmar um episódio, narrado no livro, no qual um pescador mata sereias para comercializar o seu rabo como peixe seco. Ela estava escandalizada:

– Que horror! Acha que ainda fazem isso? (AGUALUSA, 2016: 111)

A primeira história é um claro exemplo do realismo mágico, já no segundo trecho podemos perceber a capacidade que essa abordagem literária possui para deixar o leitor em suspense diante da narrativa. Esse fica indeciso entre acreditar que uma professora pensou que a história da matança das sereias realmente ocorreu ou duvidar da veracidade da história narrada pelo autor na crônica.

⁶¹ A edição utilizada neste trabalho é de 2003.

⁶² Comerciantes do mato. (Nota do autor.)

⁶³ A edição utilizada neste trabalho é de 2016.

Nos livros de potencial recepção infantil de José Eduardo Agualusa encontramos estórias pertencentes ao realismo mágico, mas também à literatura maravilhosa com algumas características fabulísticas. Contudo, sabemos que não é comum relacionar o realismo mágico à LIJ, visto que algumas das suas características, como animais falantes, portais mágicos, máquinas do tempo, entre outras, são comuns nessa literatura desde o seu início, e, portanto, anterior ao aparecimento da definição do realismo mágico. Por esse motivo, concordamos com Kimberley Reynolds (2007: 20) quando ela afirma que na LIJ pode estar a verdadeira origem do realismo mágico, tendo esse cruzado a fronteira para a literatura de potencial recepção adulta. Deve-se estar atento à sutil diferença que marca o realismo mágico e o diferencia da literatura maravilhosa, e que pode ser percebida nos livros infantis de José Eduardo Agualusa.

Kimberley Reynolds (2007: 20) também afirma que não é incomum que a LIJ tenha dado origem ao realismo mágico, embora esse fator não seja oficialmente reconhecido, e segundo ela as afinidades entre os dois podem ser facilmente identificadas:

“At a primarily level, magic(al) realism, with its emphasis on transformation, corresponds closely to the conditions of childhood and adolescence, which are intrinsically about change, metamorphosis, and growth of body and mind. Magic(al) realism's requirement that readers accept the improbable – even what is held to be impossible – also mirrors the constant mental adjustments the young make as they undergo new experiences and encounter new ideas.”
(REYNOLDS, 2007: 20)

Após refletirmos sobre todas essas definições e conceitos sobre realismo mágico, maravilhoso e literatura fantástica, convocamos Maria Nikolajeva (2016), que esclarece-nos sobre o mundo da fantasia na LIJ. Contudo, a investigadora também coloca outra questão: a diferença existente entre contos de fadas e fantasia. De acordo com a acadêmica russa (2016: 122), os contos de fadas têm lugar em um mundo mágico, e o leitor reconhece que irá ingressar nesse mundo através de fórmulas mágicas que apresentam-se de maneira diversa em cada país. Na Rússia as estórias

começam com “Além dos três oceanos e das três montanhas”, na Suécia começam com a fórmula mágica “A oeste do sol, a leste da lua”. Brasil e Portugal compartilham a frase “Era uma vez” e “Once upon a time” é a escolha de alguns países de língua inglesa. Em Angola não é comum utilizar uma frase feita, mas sim fazer referência a um tempo muito antigo, em que o mundo atual como é conhecido ainda não existia.

Por outro lado, para Maria Nikolajeva (2016: 122-123) o fantástico não está localizado em um mundo paralelo exclusivo, mas possui um vínculo com o mundo real. Muitas vezes, para conseguir alcançar aquele mundo é necessário atravessar uma passagem. Essa aparece com diferentes nomes ao longo da história da LIJ: portal mágico, passagem, vórtice, espelho, entre outros, mas sempre com a mesma característica de transportar as personagens para outro lugar. Nesse mundo paralelo, as personagens muitas vezes entram em um tempo diferente daquele em que se encontram (que Nikolajeva denomina “secondary chronotope”). Contudo, não iremos dissertar sobre esse conceito pois ele nos distanciaria do objetivo principal deste trabalho e deste subcapítulo, que é identificar características do realismo mágico nas obras aqui analisadas, e perceber se as mesmas aparecem também nos livros de potencial recepção adulta de José Eduardo Agualusa.

É comum utilizar o termo *nonsense* para fazer referência ao absurdo na LIJ. De acordo com Filomena Vasconcelos,

Na sua definição mais consensual, porque essencialmente abrangente e vaga, o discurso *nonsense*, traduzido à letra por “não-sentido”, é aquele que se opõe ao sentido estabelecido e aceite normalmente como a “verdade” institucional de um determinado código político e moral de valores, dentro de uma dada cultura. É nestes parâmetros que, em regra, as sociedades estabelecem as fronteiras entre o juízo e a demência, o discurso da razão e o da desrazão, do verdadeiro e do falso. (VASCONCELOS, 1998: 39)

Tal termo é aceito e amplamente divulgado devido ao sucesso (ainda atual) de *As Aventuras de Alice no País das Maravilhas* (1865), de Lewis Carroll. O realismo mágico,

contudo, parente próximo do *nonsense*, não tem a mesma aceitação quando se trata da LIJ.

Ainda nessa linha, Kimberley Reynolds (2007: 46) afirma que a palavra *nonsense*, que pode ser traduzida para “absurdo”, indica que algo não tem sentido, é tolo ou não possui importância, sendo também, algumas vezes, algo imprudente. Contudo, embora o *nonsense* possa parecer tolo e sem sentido, é uma forma complexa de escrita e somente escritores de excelência conseguem adaptá-lo à sua escrita com qualidade. Ora, o realismo mágico por vezes também parece tolo e sem sentido, e grandes escritores, como os já citados Gabriel García Marquez, Jorge Luis Borges e Jorge Amado utilizaram-no com perfeição em seus livros, assim como José Eduardo Agualusa.

Zohar Shavit, ao falar de *As Aventuras de Alice no País das Maravilhas* (1865), afirma que

De facto, Alice manipula os vários campos de referência de modo a obscurecer as diferenças entre fantasia e realidade. Esta manipulação torna possível que os mesmos elementos apareçam primeiro num sonho (ou algo que pode ser explicado, pelo menos em parte, como um sonho) e imediatamente a seguir sejam sonhados como se tivessem acontecido na realidade. (SHAVIT, 2003: 120)

Podemos estabelecer uma comparação entre o famoso livro e o conto “O sonhador” e *Nweti e o mar* (2011), visto que é também através do sonho que nessas histórias o narrador manipula e confunde o leitor, que não consegue distinguir o mundo real do mundo onírico. Podemos também dizer que o *nonsense* partilha algumas características com o realismo mágico, visto que os dois se pautam por situações absurdas dentro do que é considerado aparentemente normal.

Nessas duas histórias, as narrativas são construídas tendo como base os sonhos dos protagonistas, causando propositadamente nos leitores uma confusão e

estranhamento e fazendo com que eles permaneçam em dúvida e não consigam diferenciar o mundo real do onírico. Esse último sempre teve presença marcante na LIJ. Uma das histórias mais conhecidas em que o mundo onírico aparece é a supracitada *As Aventuras de Alice no País das Maravilhas* (1865). Nela, o leitor toma conhecimento, mas apenas na última página, de que toda a aventura narrada pode ter sido apenas um sonho da protagonista:

Alice soltou um gritinho, meio de medo, meio de zanga, e tentou arredá-los, e acabou por achar-se adormecida à beira-rio, com a cabeça no colo da irmã [...].

– Acorda, minha querida Alice! – disse a irmã. – Meu Deus, fartaste-te de dormir!

– Oh, tive um sonho tão esquisito! – exclamou Alice. (CARROLL, 2000: 141-142)

A revelação na última página esclarecendo que tudo não passou de um sonho assemelha-se a uma traição para com o leitor, que cultivou a expectativa de que realmente a protagonista estava em um mundo alternativo.

Portanto, nas três histórias selecionadas do *corpus* – mas principalmente nas duas que abordam a temática dos sonhos –, o realismo mágico está mais presente que nos outros livros analisados neste trabalho. É evidente que nas outras narrativas, principalmente em *Estranhões & Bizarrocos* (2000), há a presença de animais falantes que interagem com outras personagens, animais ou humanas. Contudo, naquelas histórias deve-se destacar o estranhamento das personagens diante dos acontecimentos inusitados e que apresentam características maravilhosas, enquanto nas outras essas situações são aceitas e até vistas com normalidade. Nessas, as histórias assemelham-se mais às fábulas, enquanto naquelas os protagonistas transitam entre dois mundos – aparentemente o mundo real e o mundo onírico, ou o mundo maravilhoso. Mas, no decorrer das duas narrativas, que são semelhantes, há uma interseção entre esses mundos, causando uma confusão que leva o leitor a não

conseguir diferenciar o mundo real do maravilhoso. A fronteira entre sonho e realidade é quase imperceptível nas duas estórias.

Todavia, em alguns dos livros mais conhecidos da LIJ, o mundo paralelo nem sempre faz parte apenas de um sonho, mas ele realmente existe. C.S. Lewis, em suas *Crônicas de Nárnia* (1950), deixa evidente que o mundo de Nárnia existe para além da imaginação (ou do guarda-roupa); J.K. Rowling (2015) não deixa dúvidas que a Escola de Magia e Feitiçaria, por mais que os *muggles*⁶⁴ tentem negar sua existência, está lá a apenas um portal de distância, basta atravessar a barreira da Plataforma 9 $\frac{3}{4}$ e pegar o Expresso para Hogwarts. Nos livros do *corpus* também existe a presença desse elemento que transporta as personagens para um mundo paralelo. No conto “O país dos contrários”, de *Estranhões & Bizarrocos* (2000), o gato Felini atravessa um rio para chegar ao País dos Contrários – “Se cruzares o rio – disse-lhe o pássaro –, entras no País dos Contrários.” (AGUALUSA, 2015b: 39), um lugar onde “[...] os ponteiros dos relógios giram para a esquerda, os animais nascem velhos e morrem bebês e toda a gente fala do fim para o princípio.” (AGUALUSA, 2015b: 39) Essas passagens funcionam como barreiras entre os dois mundos. Muitas vezes o tempo também é diferente entre eles, como na estória de Ransom Riggs, *O lar da Senhora Peregrine para Crianças Peculiares* (2017), em que as personagens podem viajar pelo tempo, em todas as direções. A diferença entre as estórias citadas, que apresentam as passagens mágicas, e o conto “O sonhador” e *Nweti e o mar*, é que nessas existe o estranhamento e não existem portais para além dos sonhos.

“O sonhador” apresenta muitas semelhanças com a estória de *Nweti e o mar* (2011), tendo sido publicado onze anos antes desse. No conto, o protagonista Carlos aceita as situações estranhas que acontecem e que não possuem explicações lógicas apenas porque ele sabe que está a sonhar e ele “[...] sabia que nos sonhos tudo pode acontecer e por isso não disse nada.” (AGUALUSA, 2015b: 55) Já no conto “O caçador de borboletas”, também de *Estranhões & Bizarrocos*, o protagonista Vladimir, ao ouvir uma borboleta falar, surpreende-se, esfrega os olhos e se questiona se aquilo está

⁶⁴ As pessoas não-mágicas na série de livros *Harry Potter*.

mesmo a acontecer ou se ele está a sonhar. Para o espanto de Vladimir, a borboleta responde que “Isto não tem importância.” (AGUALUSA, 2015b: 45), o que deixa evidente a intenção do autor em confundir o leitor na tênue separação entre realidade e fantasia dentro da narrativa. A atitude de Vladimir evidencia uma característica comum nessas estórias, que é associar o que parece ser impossível aos fenômenos extraordinários e maravilhosos. Se algo parece impossível, então não deve estar a acontecer realmente, portanto, só pode fazer parte de um sonho. No conto “Sábios como camelos”, que citamos no começo deste subcapítulo, apesar de ocorrer a surpresa do grão-vizir com a fala do camelo, a fantasia já estava presente no conto e, portanto, foi aceita pelo leitor. Na narrativa, é natural que os camelos, que estão perdidos no deserto, alimentem-se de livros para sobreviver.

José Eduardo Agualusa, ao ser apresentado à ideia de que a LIJ pode ser considerada como pertencente ao realismo mágico, concordou, lembrando o que já afirmamos aqui: na história da literatura outros livros, também considerados realismo mágico (embora alguns utilizem o nome *nonsense*, segundo ele), fizeram sucesso com as crianças, e citou *As Aventuras de Alice no País das Maravilhas* (1865), de Lewis Carroll.⁶⁵

Segundo Fátima Albuquerque,

Tendo levado algum tempo a definir as suas preferências narrativas [José Eduardo Agualusa] fez algumas incursões pelo romance histórico, pelo romance documental e pelo romance de realidade, acabando por se dedicar ao realismo mágico, tingindo o mundo circundante de toques de pitoresco, de insólito e de estranho. Sobretudo os seus contos vão dando voz a uma matriz de literatura fantástica em que a presença do indefinido, do ambíguo e frequentemente do inexplicável coabita com o real pacificamente, nunca o alterando mas também não se dissipando. (ALBUQUERQUE, 2003: 109)

⁶⁵ Conversa pessoal com José Eduardo Agualusa em Óbidos, em 18/10/2019.

Essas características, encontradas na obra do autor destinada aos leitores adultos, também estão presentes na obra de potencial recepção infantil. Esse facto levou-nos a refletir se elas passaram a estar mais presentes na obra destinada àquele público após o autor começar a publicar também para crianças ou se já apareciam antes. Portanto, ao analisar toda a obra de José Eduardo Agualusa, percebemos que os livros com essas características já existiam antes de 2000, ano em que o autor publicou seu primeiro livro para os leitores mais jovens. Contudo, é possível observar um notável aumento de sua presença na obra adulta em livros que foram publicados nos mesmos anos que os livros de potencial recepção infantil.

O realismo mágico, portanto, é comumente relacionado à literatura de potencial recepção adulta, contudo, como afirmou Kimberley Reynolds (2007: 20) a LIJ já apresentava características do realismo mágico muito antes dele aparecer com esse nome e ser relacionado às obras destinadas àquele público. Após esses dois passeios pela literatura angolana e pela LIJ, que parecem costumeiros na abordagem de cada árvore ou cada espécie ali encontrada, com paradas para apreciar o realismo mágico, desembarcamos finalmente nos cinco livros selecionados para este trabalho, que serão apresentados e analisados a partir de agora.

4. HISTÓRIAS E ESTÓRIAS

“A literatura é a maneira que um verdadeiro mentiroso tem para se fazer aceitar socialmente.”

(José Eduardo Agualusa, *O vendedor de passados*, p. 75)

Após dois longos passeios, mas necessários, pelos caminhos da literatura angolana e da LIJ, desembarcamos nas histórias e estórias que mais nos interessam neste trabalho. Até este momento, apresentamos algumas passagens dos livros analisados e apresentamos sucintamente o assunto abordado em cada um deles. Agora, abordaremos de maneira aprofundada cada estória, buscando apoio, sempre que necessário, nos teóricos mencionados nos capítulos anteriores.

Durante a nossa investigação, constatamos que existem características presentes nos livros infantis de José Eduardo Agualusa que se repetem na obra de potencial recepção adulta do autor. Neste capítulo, identificaremos quais são, apontando-as e comparando-as, sempre que parecer necessário. Apontaremos também as estórias dos livros infantis que aparecem repetidas nos livros de potencial recepção adulta. Para isso, apresentaremos brevemente cada livro do autor.

José Eduardo Agualusa publicou seu primeiro livro, *A conjura*, em 1989. Esse romance apresenta a estória de uma revolta que teve lugar em Angola em finais do século XIX. Um ano depois o autor publicou *D. Nicolau Água-Rosada e outras histórias verdadeiras e inverossímeis*, que pode ser considerado o romance de estreia do autor no realismo mágico, conceito que abordamos no capítulo 3. Em 1991, Agualusa publicou seu único livro de poesia (até 30/04/2020), *Coração dos Bosques*, para logo em seguida retomar o realismo mágico com *A Feira dos Assombrados* (1992). Em 1993 foi a vez de *Lisboa Africana*, um livro documental, escrito em parceria com outros dois autores (Fernando Semedo e Elza Rocha).

Após essa sequência de cinco livros publicados em cinco anos, o autor esperou três anos para publicar *Estação das chuvas* (1996), romance em que há a mistura entre

factos reais e imaginados, entre personagens reais e fictícias, e que conta a estória dos acontecimentos que levaram à independência de Angola e os conflitos que surgiram a seguir. A partir de então, o autor não abandonou mais essa temática, tendo-a retomado em diversos outros romances e contos. Em 1997, José Eduardo Agualusa publica *Nação Crioula*, livro que estabelece uma relação intertextual com *A correspondência de Fradique Mendes* (1900), de Eça de Queiroz. O autor narra a estória de Fradique Mendes que Eça de Queiroz “esqueceu” de contar. Dois anos depois, vem à luz o livro de contos *Fronteiras Perdidas*.⁶⁶ Em 2000, o autor publicou três livros: um romance ambientado na parte mais portuguesa da Índia (*Um estranho em Goa*), um livro de crônicas (*A substância do amor e outras crônicas*) e um de potencial recepção infantil (*Estranhões & Bizarrocos*). Aquele ano consagrou José Eduardo Agualusa como um escritor capaz de percorrer diferentes caminhos literários. Dois anos depois foram publicados *O homem que parecia um domingo* e *O ano em que Zumbi tomou o Rio*. Nesse romance, o autor mostra a vida conturbada do Rio de Janeiro e a política corrupta da cidade.

Em 2003 o autor publicou outro livro de contos, *Catálogo de sombras*, e em 2004 foi publicada aquela que é considerada uma das suas melhores estórias, *O vendedor de passados*, romance adaptado para o cinema. No ano seguinte José Eduardo Agualusa publicou mais um livro infantil, *A girafa que comia estrelas*, e um livro de contos, *Manual prático de levitação*. Em 2006 o autor publicou *O filho do vento*, mas apenas no Brasil, e *Passageiros em trânsito*, outro livro de contos. Em 2007 surgiu *As mulheres do meu pai*, romance que transporta o leitor para uma viagem pelo sul da África. O guia de viagens *Na rota das especiarias* é de 2008, enquanto *Barroco Tropical*, uma estória com muitas características do realismo mágico, é de 2009. Em

⁶⁶ No livro *Fronteiras Perdidas* (1999), encontramos no conto “Não há mais lugar de origem” a explicação para a expressão que dá nome ao livro: “– Quando eu era criança – contou-me ela –, os meninos, na escola, chamavam-me Fronteiras Perdidas, porque em certos dias eu parecia mulata, e noutros acordava com cara de branca.” (AGUALUSA, 1999: 67). O mesmo conto aparece em *Manual Prático de Levitação* (2005) e *Catálogo de Luzes* (2013). Em *Teoria Geral do Esquecimento* (2012), livro publicado 13 anos após *Fronteiras Perdidas*, encontramos uma explicação mais esclarecedora: “Era um adolescente de olhos muito verdes, uma cabeleira indómita, apanhada num rabo-de-cavalo. Uma dessas figuras a que, em Angola, é costume chamar fronteiras perdidas, porque à luz do sol parecem brancos, e na penumbra se revelam, afinal, amulados – de onde se conclui que, por vezes, as pessoas se conhecem melhor longe da luz.” (AGUALUSA, 2012d: 179).

2010 José Eduardo Agualusa publica *Milagrário Pessoal*, um romance sobre a linguagem dos pássaros, e *Um pai em nascimento*, crônicas que o autor escreveu durante a gestação e após o nascimento do seu primeiro filho. Em 2011 surgem mais dois livros de contos: *A educação sentimental dos pássaros* e *O lugar do morto*. Esse tem uma característica que até então não havia aparecido na obra do autor. Ele brinca com a escrita de autores que já morreram, e escreve como se fosse um médium e estivesse psicografando os textos dos espíritos desses escritores.⁶⁷ No mesmo ano surge também *Nweti e o mar*. Em 2012 o autor publica três livros: *A Rainha dos Estapafúrdios*, *Fui para Sul* (livro que dialoga com *As mulheres do meu pai*) e *Teoria Geral do Esquecimento*, livro que apresenta a estória de uma sobrevivente de um abuso sexual e de uma guerra, e que decide isolar-se do mundo. Em 2013 é publicado *A vida no céu*, um romance com características distópicas, e *Catálogo de luzes*, coletânea dos melhores contos do autor, segundo o próprio.

Em 2014 José Eduardo Agualusa volta às suas origens no mundo da escrita, lembrando o romance histórico com que iniciou sua vida pública literária em 1989, e publica *A Rainha Ginga*, que narra a história da formação de Angola. Em 2015 surge mais um livro de contos, *O livro dos camaleões*, em que é notável a pertença desses contos ao realismo mágico. *A sociedade dos sonhadores involuntários* surge em 2017 com uma crítica evidente ao governo até então ditatorial de Angola, que já tinha o mesmo presidente há 38 anos, e, mais uma vez, o realismo mágico. No ano seguinte o autor publica outro livro de crônicas, alternadas com entradas de diários. Persiste nesse livro a crítica ao governo angolano, mesmo após a saída do antigo presidente. Em 2019 o autor publicou, em parceria com o escritor moçambicano Mia Couto, *O terrorista elegante e outras histórias*, que foi inicialmente publicado no Brasil e depois em Portugal. O realismo mágico é a marca principal também desse último livro.

José Eduardo Agualusa publica livros, portanto, desde 1989, mas apenas no ano 2000 publicou um livro destinado aos leitores mais jovens. Isso porque também ele, naquele momento, se tornou pai. Seus filhos mais velhos, hoje com 23 e 16 anos,

⁶⁷ Lugar do morto é também como se chama o lugar do passageiro que vai ao lado do motorista no carro. Podemos inferir que o autor pega boleia na obra desses escritores.

provavelmente não se interessam mais por livros infantis e talvez esse facto leve o autor a suspender essa escrita com destinatário modelo ou específico.⁶⁸ Nesses livros, o autor faz referências que crianças nem sempre conseguem compreender, o que leva-nos a inferir que em alguns momentos ele dirige-se diretamente ao leitor adulto. O autor não apenas publicou os livros a pensar nos filhos, como deu o nome deles para algumas personagens. Em *Nweti e o Mar* (2011), seus filhos não dão nome a nenhuma personagem, e sim a cara: o livro é composto por fotografias de autoria do próprio José Eduardo Agualusa e sua filha do meio aparece em quase todas as páginas.⁶⁹ No conto “O sonhador”, de *Estranhões & Bizarrocos* (2000), o protagonista chama-se Carlos – como seu filho mais velho – e a estória é muito semelhante à que se passa em *Nweti e o mar* (2011). Quando seu filho chegou à adolescência, o autor publicou *A vida no céu* (2013). Nesse livro, o protagonista, assim como em “O sonhador”, tem o nome do seu filho e a bebé que é encontrada sozinha em uma embarcação e representa a esperança no futuro tem o nome de sua filha – Vera Regina. Ao ser questionado em 2016 se “está escrevendo ou planeando mais um livro infantil ou juvenil”, o autor fez a seguinte declaração: “Não, para crianças não. Mas no primeiro semestre, provavelmente em Abril, lançarei um novo romance.”⁷⁰ A resposta do autor corrobora a ideia acima de que alguns autores consagrados escrevem para o público infantil quando seus filhos são crianças, mas interrompem essa produção após o crescimento dos mesmos. Se esse raciocínio estiver correto, podemos esperar que o autor mude a ideia que tinha em 2016 e escreva mais algum livro infantil nos próximos anos, pois em maio de 2018 nasceu sua terceira filha.⁷¹

No primeiro capítulo deste trabalho, colocamos a hipótese de acompanhar o percurso de um leitor imaginário – criança – que terá o primeiro contacto com a obra de

⁶⁸ Em conversa pessoal com José Eduardo Agualusa, em 19/10/2019, em Óbidos, o autor disse que seus filhos mais velhos tinham 22 e 15 anos.

⁶⁹ Em conversa pessoal com José Eduardo Agualusa, em 08/09/2019, no Porto, o autor confirmou que a menina das fotografias de *Nweti e o mar* (2011) é sua filha do meio, Vera Regina.

⁷⁰ Conversa pessoal com José Eduardo Agualusa em 26/10/2016. O novo romance que o autor refere-se é *A Sociedade dos Sonhadores Involuntários*, publicado em 2017.

⁷¹ Ao ser questionado em uma conversa pessoal, em 08/09/2019, no Porto, se escreveu os livros infantis especificamente para os seus filhos, o autor confirmou. Ao ser confrontado com a ideia de que agora que tem uma filha bebé, ele poderá escrever mais um livro infantil em breve, o autor concordou, e disse que isso é bem possível.

José Eduardo Agualusa antes do letramento. Para que esse percurso seja bem aproveitado pelo nosso leitor que cresce ao ler as obras de Agualusa – em todos os sentidos interpretativos possíveis –, apresentamos também a ideia de que seria necessário seguir uma ordem de leitura proposta por nós, a saber: *Estranhões & Bizarrocos*, *A girafa que comia estrelas*, *A Rainha dos Estapafúrdios*, *Nweti e o mar* e *O filho do vento*.

Pode parecer contraditório iniciar a leitura por *Estranhões & Bizarrocos*, visto que esse é o maior entre os cinco livros e é composto por dez contos. No entanto, para além do subtítulo sugerir que o livro contém histórias para serem lidas por um adulto no momento da criança dormir, as narrativas são curtas e parecem ter sido propositadamente escritas para serem narradas por um contador de histórias para os pequenos ouvintes. Portanto, são histórias atrativas para a criança que ainda não sabe ler. No livro são abordados temas fraturantes, contudo o uso de eufemismos impede que as crianças mais novas percebam o significado que se encontra em segundo plano, o que não fere a sensibilidade daquelas. Indicamos *A girafa que comia estrelas* como o segundo livro pois essa história apresenta características semelhantes às do primeiro da lista, mas alonga-se por mais páginas que cada um dos dez contos daquele, devido à presença de mais ilustrações. O formato do livro proporciona a leitura individual feita pela criança de maneira autónoma. O facto do livro ser recomendado para o primeiro ciclo do ensino básico nas escolas portuguesas influenciou a nossa escolha.

Em terceiro lugar sugerimos *A Rainha dos Estapafúrdios*, pois a história apresenta um vocabulário mais complexo e aborda a questão da rejeição, nem sempre com o recurso a eufemismos. Em quarto lugar optamos por indicar *Nweti e o mar* pois, para além da história ser ilustrada por fotografias em vez de desenhos, ela apresenta características do realismo mágico, o que a aproxima mais da obra de potencial receção adulta do autor. Para o último lugar sugerimos *O filho do vento*. Suas ilustrações são obras do artista plástico angolano António Ole e são de difícil interpretação para os leitores mais jovens. A narrativa, sobre uma lenda de um dos povos originais de Angola, apresenta uma construção mais complexa para um leitor

iniciante e mostra o amadurecimento de Kuan-Kuan, o Filho do Vento, que atinge o ápice através da relação sexual. Todavia, tudo é apresentado através de eufemismos.

De fundamental importância para este capítulo, para além dos textos, são os elementos paratextuais. Antes, vamos recordar a reflexão de Alice sobre o assunto: “[...] espreitara uma ou duas vezes para o livro que a irmã lia, mas não tinha gravuras nem diálogos. “E de que serve um livro”, pensou Alice, “se não tem gravuras nem diálogos?” (CARROLL, 2000: 9) Os livros que selecionamos para este trabalho seriam, certamente, aprovados por Alice. Quatro, entre os cinco livros, apresentam ilustrações muito coloridas e um – *Nweti e o mar* (2011) –, é acompanhado, como já mencionamos, por fotografias da autoria de José Eduardo Agualusa. Carmen Bravo-Villasante já afirmava que

Devem ter-se em especial atenção os elementos orais e visuais na gênese do livro infantil. Se o folclore deriva do oral, e é literatura falada que acompanha os jogos e os movimentos das crianças, a imagem acompanha o texto literário e muitas vezes é factor decisivo para o êxito do livro. (BRAVO-VILLASANTE, 1977: 36)

Era comum encontrar nos livros infantis de antigamente ilustrações que apenas repetiam o que já estava narrado na estória. Nos dias atuais, a ilustração não apenas complementa o texto, mas vai além dele. Segundo Fátima Albuquerque,

[...] a ilustração que se inseria nos textos infantis até há uns trinta anos, [...] normalmente nada acrescentava ao texto escrito, agora vão surgindo obras literárias como *Estranhões & Bizarros* em que se dá uma verdadeira fusão entre o pictórico e o verbal. Assim se cria uma intertextualidade artística que assenta num mundo de imagens que falam ao leitor/receptor em dois planos distintos: num primeiro, através da representação visual do escrito; num segundo, através de um domínio imaterial da imagem que complexamente se vai formando na nossa mente. (ALBUQUERQUE, 2003: 122)

Pode-se dizer atualmente que o ilustrador é coautor dos livros. Contudo, ainda existem algumas controvérsias sobre esse tema. Elvira Vigna afirma que é

um gesto abusivo em relação ao criador do texto literário e que deve também ser considerado como o único autor do livro quando este livro vier definido como sendo um livro de literatura. O ilustrador aí, um companheiro atrasado, vindo após a criação do texto literário, e chamado a partir de uma exigência do mercado, deve procurar atrapalhar o menos possível. (VIGNA, 2001: 198)

Não concordamos com a autora supracitada e tampouco com Bruno Bettelheim quando ele afirma que “As ilustrações distraem em vez de contribuir. [...] A estória ilustrada perde muito conteúdo de significado pessoal que poderia trazer para a criança que aplicasse apenas suas próprias associações visuais a ela, em vez das do ilustrador.” (BETTELHEIM, 1976: 63) É certo que *A Psicanálise dos contos de fadas* foi publicado em 1976. De lá para cá, as ilustrações dos livros infantis evoluíram de maneira a complementarem o texto. É cada vez mais natural considerar o ilustrador como coautor do livro. Contudo, Juan Cervera, uma referência no campo destes estudos, em 2003, também considera que o ilustrador não é autor do livro:

[...] ¿hay que considerar al ilustrador como autor o coautor del libro para niños? Sin entrar en los libros de viñetas o los que sólo tienen imágenes, hay que reconocer que la ilustración es muy importante en los libros para niños. Es más, hay libros en los que la ilustración precede al texto, aunque el proceso suele ser inverso. [...] Por muchos que sean los méritos que la ilustración añada al libro, lo que produce el ilustrador no es literatura, sino imagen. (CERVERA, 2003: 20)

Alguns dos livros do *corpus* apresentam ilustrações mais ligadas ao universo infantil, como *Estranhões & Bizarrocos* (2000) e *A girafa que comia estrelas* (2005). Outros, como *O filho do vento* (2006), apresentam traços menos definidos, figuras que não estão relacionadas ao texto de maneira direta e, por esse motivo, como já

mencionamos, são mais complexos para a interpretação da criança leitora. As ilustrações de *O filho do vento* são de difícil interpretação inclusive para um leitor mais velho. No entanto, todas elas são um complemento do texto, muitas inclusive antecipam a narrativa e outras ainda vão além daquela.

Os livros infantis, nos dias de hoje, tornaram-se um excelente negócio comercial. Existem livros que são semelhantes a verdadeiros brinquedos, livros que são inspirados nos desenhos animados preferidos da criança, livros que emitem sons, que possuem diferentes texturas e também são interativos, cada vez mais elaborados para despertar o interesse do pequeno leitor e para serem vendidos, deixando para segundo plano a qualidade literária. Como afirma Cláudia Sousa Pereira, “Não tenhamos ilusões de que, na sociedade contemporânea, quando falamos de livros para crianças, tal como de jogos e brinquedos, estaremos sempre a falar de produtos feitos para se venderem muito.” (PEREIRA, 2017b: 66) Os livros analisados neste trabalho não emitem sons e tampouco são interativos. Mas possuem qualidade literária, acabamento cuidado e ilustrações que são verdadeiras obras de arte, e que podem despertar também o interesse da criança e do adulto. Contudo, como afirma Gema Lluç

Como vemos, los Paratextos intentaran atrapar al lector, fidelizarlo a una colección, establecer el primer contrato de lectura, dar información previa sobre la narración y ayudar a la lectura del texto. Y esta importancia que ganan los paratextos establece un nueva diferencia respecto a la literatura de adultos. (LLUCH, 2003: 6)

Entre os cinco livros, quatro possuem formato pequeno. Desses quatro, três apresentam capa dura. Esse formato é ideal para ser manuseado pelas crianças mais novas. Eles também não possuem paginação, ao contrário de *Estranhões & Bizarrocos* (2000). Esse, para além de ter um formato grande, apresenta folhas delicadas, com recortes, que podem estragar se forem manuseadas bruscamente. O que é mais um motivo que confirma nossa ideia de que esse é, principalmente mas não só, um livro para ser lido por adultos para as crianças.

Antes de iniciarmos um passeio pelas páginas mais coloridas dos livros do *corpus*, vamos lembrar quais são os elementos que serão aqui analisados. A citação é elucidativa quanto às nomenclaturas utilizadas para definir todas as partes de um livro:

Os paratextos editoriais correspondem a um conjunto de produções verbais ou não verbais que apresentam e reforçam o texto. São paratextos os diferentes elementos gráficos constitutivos de um livro, como, por exemplo, a capa e a contracapa, a lombada, as orelhas, as guardas, a página de rosto, a tipografia; o nome de autor; o índice; o título e os subtítulos; a instância prefacial; entre outros. (MATTOS; RIBEIRO; VIANNA, 2016: 350)

Dentre os elementos citados, a capa dos livros é o principal, pois é a responsável por criar uma expectativa no leitor. Nela, ele toma conhecimento do que o espera nas páginas seguintes. Apresentaremos adiante esses elementos ao analisar cada livro separadamente.

Para Cláudia Sofia de Sousa Mota,

Hoje a leitura, tanto para crianças como para adultos, torna-se cada vez mais multimodal, multissensorial e hipertextual, sendo este um assunto em debate. Lemos, ao mesmo tempo, palavras, imagens e sons e fazemo-lo com todos os sentidos, saltando de texto para texto e de suporte para suporte sem qualquer problema. [...] Torna-se ainda, em muitos casos, menos aprofundada, tal é a nossa incapacidade para absorver a informação em catadupa que nos chega a todo o instante.” (MOTA, 2013: 30)

Neste mundo de leituras menos aprofundadas, encontramos nos livros de José Eduardo Agualusa um caminho inverso, em que leitores – sejam eles adultos, jovens ou crianças – reservam um momento para usufruir o prazer de ler. Seus livros possuem ilustrações que não perturbam a fluência da leitura, pois as imagens interagem com o texto formando um conjunto. Texto e imagem complementam-se.

Cabe aqui colocarmos uma questão antes de iniciarmos a análise dos livros: o que esses textos possuem em comum, para além de terem sido escritos pelo mesmo autor e possuírem o mesmo público destinatário? Entre outras semelhanças que apresentaremos mais à frente, eles possuem uma audiência infantil, características da oralidade e um narrador onisciente que, à semelhança de um contador de estórias, antecipa-se à provável pergunta do leitor/ouvinte. Possuem também características que os aproximam do realismo mágico e também da obra do autor de potencial recepção adulta.

4.1 O ciclo inquebrável de *Estranhões & Bizarrocos*

Aqui começa o percurso do nosso leitor imaginário, que pode ter início antes do processo do letramento, ou até mesmo antes do nascimento (visto que muitas mães e pais cultivam o hábito de ler em voz alta para o bebê quando este ainda se encontra na barriga), se considerarmos que a intenção do autor – a qual podemos inferir com o subtítulo “estórias para adormecer anjos” – é fazer desse um livro para ser contado aos mais novos. É claro que nada impede que um leitor mais velho inicie a sua leitura dos livros de José Eduardo Agualusa já em sua vida adulta, ou que um leitor deixe para ler por último a obra de potencial recepção infantil do autor – quem escreve estas linhas iniciou o percurso nessa última após os 30 anos.

Estranhões & Bizarrocos (2000) é um livro com dez contos, a saber: “Estranhões, Bizarrocos e outros seres sem exemplo”; “Sábios como camelos”; “A menina de peluche”; “O peixinho que descobriu o mar”; “O primeiro pirilampo do mundo”; “O país dos contrários”; “O caçador de borboletas”; “O pai que se tornou mãe”; “O sonhador” e “A menina que queria ser maçã”. Optamos neste trabalho por analisar cada conto separadamente e refletir sobre as características semelhantes que eles possuem e que fazem com que pertençam a um conjunto.

Esse livro foi o primeiro de potencial recepção infantil a ser publicado pelo autor, no ano 2000, e é dedicado ao seu filho mais velho (que na época, aos três anos, provavelmente ainda não sabia ler). José Eduardo Agualusa deixa evidente com o subtítulo que *Estranhões & Bizarrocos* não é uma leitura direcionada apenas às crianças, mas também aos leitores/mediadores adultos. O subtítulo “[estórias para adormecer anjos]” sugere que esses contos devem ser lidos por alguém e para alguém: por um adulto mediador, preferencialmente no momento de dormir, para uma criança ouvinte. A palavra “anjos” é utilizada muitas vezes como símbolo da inocência e por isso é aqui uma substituta da palavra “criança”, como aponta Sara Reis da Silva,

No subtítulo, também de efeito surpreendente, a referência a anjos origina, desde logo, uma leitura que remete também para o gênero maravilhoso, fazendo-nos, ainda, aproximar metaforicamente estas figuras das próprias crianças e das ideias de Bem, de pureza e de inocência. Além disso, o substantivo «estórias» anuncia o conteúdo narrativo / ficcional e plural da coletânea, um conjunto de textos que contam acontecimentos imaginados e intemporais. (SILVA, 2005: 2)

Os dez contos presentes nesse livro apresentam um padrão nas ilustrações de autoria de Henrique Cayatte. Cada um possui duas páginas ilustradas, na maior parte das vezes ocupando a página inteira (Figura 2). Contudo, com o recurso a recortes no centro da folha que separa as duas ilustrações, podemos observá-las de outra perspectiva, tendo assim, em cada estória, a possibilidade de interpretar quatro ilustrações diferentes (Figura 3). Resumindo, cada conto apresenta duas páginas ilustradas e uma folha com recorte centralizado, localizada entre elas. Esses recortes apresentam formas diferentes em cada conto e condicionam a interpretação do leitor, visto terem a função de focalizar partes específicas da ilustração, captando assim a atenção daquele para detalhes que sem os recortes não teriam a devida consideração.

Na capa do livro, a ilustração remete-nos ao conto “Sábios como camelos” (Figura 1). O homem que se encontra de costas é o grão-vizir, o mesmo que aparece na página 16, mas com cores diferentes. O fundo em preto e azul-escuro, retratando o céu, transmite a ideia do período da noite, um ambiente propício para a leitura momentos antes de adormecer. A escolha do grão-vizir e do camelo para a capa não parece ter sido aleatória, pois remete o leitor às narrativas d’ *As mil e uma noites*, também elas pertencentes à tradição oral e também uma coletânea de estórias com origem na oralidade e narradas pela protagonista em voz alta para um ouvinte. A contracapa, orelhas e guardas do livro não apresentam ilustrações, sendo todos esses elementos predominantemente na cor branca. A contracapa apresenta a sinopse do livro em letras pretas e a logomarca da editora ao lado do código de barras. Nas orelhas encontramos a biografia do escritor e do ilustrador. A daquele é apresentada primeiro, na orelha da capa, evidenciando a sua importância na autoria do livro, quando comparado ao ilustrador. As guardas são na cor branca, sem ilustrações.

Logo com o título, podemos inferir que o livro aborda a temática das diferenças em suas diversas formas, e que na atualidade aparecem principalmente com os nomes de preconceito, racismo, rejeição, entre outros. O vocábulo “estranho” é definido como estrangeiro, desconhecido, esquisito, pessoas alheias à família. Enquanto “bizarroco” tem origem no vocábulo “bizarro”, que é aquilo que denota excentricidade, invulgaridade, mas também que se destaca pela postura, distinção, elegância. A investigadora Sara Reis da Silva definiu com perfeição a escolha das palavras para o título em uma nota de rodapé que citamos aqui no corpo do texto:

O processo de formação dos vocábulos “estranhões” e “bizarrocos”, uma estratégia marcada pela novidade, baseia-se na junção do sufixo aumentativo “-ões” a “estranho”, no primeiro caso, e da “aglutinação” das palavras “bizarro” (aqui com o sentido de esquisito novo ou excêntrico) e “bicharoco”. Além disso, através deste processo, parece o autor ter impresso a estes vocábulos um sentido próximo da antítese, se pensarmos que “Estranhões” poderá sugerir uma certa imponência, grandeza e surpresa, associadas ao sentido original do adjetivo (estranho enquanto sinónimo de esquisito ou misterioso), ao passo que “bizarrocos” parece indiciar uma estatura reduzida e, até mesmo, uma relação de afectividade. No caso do lexema «bizarroco», este parece situar-se, ainda (se pensarmos na relação de paronímia entre este e o vocábulo “bicharoco” ou, até mesmo “dorminhoco”), num registo familiar e informal. Comum aos dois vocábulos e à sua associação parece estar uma clara intencionalidade lúdica, uma opção estilística que cria, à partida, aos olhos do leitor infantil (ou até, adulto, se tivermos em conta a possibilidade de uma primeira recepção textual por parte deste e enquanto mediador), um conjunto de expectativas relativamente ao universo textual com que deparará. (SILVA, 2005: 775)

O que é estranho, portanto, nem sempre é aceito pela sociedade como normal. O *bullying* é um assunto cada vez mais recorrente na literatura, seja para proteger a criança e ensiná-la a defender-se, seja como um escape e desabafo por parte de quem já foi vítima. Contudo, como essas narrativas tratam principalmente de animais, é possível também identificar esse tipo de preconceito como rejeição, algo muito comum na natureza. Podemos notar a rejeição e também a presença de alguns temas fraturantes com mais destaque nos contos “O País dos Contrários”, “O pai que se

tornou mãe” e “A menina que queria ser maçã”. No primeiro e no último destacam-se também a rejeição, principalmente em “O País dos Contrários”; já em “O pai que se tornou mãe” e “A menina que queria ser maçã” a morte aparece narrada de forma natural e através de eufemismos.

Para além desses temas, existem outros elementos que relacionam os dez textos, fazendo com que eles pertençam harmoniosamente ao mesmo conjunto. As histórias apresentam características humorísticas, fabulísticas e elementos maravilhosos. A temática da amizade percorre também toda a coletânea, que apresenta um sentido moralizante de autoajuda e cooperação. Os animais aparecem em oito dos dez contos. Apenas nos dois últimos eles estão ausentes. A fantasia percorre o livro desde o primeiro até o último conto, assumindo semelhanças com a oralidade. O primeiro conto está associado ao nascimento: Jácome dá vida às suas criações em sua oficina, enquanto o último está associado à morte, o que evidencia a semelhança ao ciclo da vida.

Fátima Albuquerque, em um artigo sobre o livro aqui analisado, afirma que

[...] a particularidade deste tipo de texto deve-se à sua proximidade do maravilhoso, sobretudo porque o narrador raramente se encontra numa posição de incerteza, já que os acontecimentos extraordinários que ele narra, não parecem surpreendê-lo, relatando-os com alguma indiferença. (ALBUQUERQUE, 2003: 120)

Assim como afirmamos anteriormente, é possível identificar características do realismo mágico na obra de potencial recepção infantil de José Eduardo Agualusa. Nesse livro, essas características estão mais presentes que nos outros. O realismo mágico está presente no conto “O sonhador” e “O caçador de borboletas”. Encontramos elementos em outros contos que também os aproximam desse gênero literário. Contudo, tais elementos não fazem com que todo o conto possa ser considerado como pertencente a ele.

O narrador estabelece um diálogo com o leitor, de forma que a estória é mais bem apreciada quando contada em voz alta, devido às marcas da oralidade que estão presentes na narrativa. Elas aparecem principalmente com o uso de marcadores específicos, como no momento em que, ao concordar com a atitude do protagonista, o narrador afirma, em monólogo interior cúmplice com o leitor/ouvinte, que “Sim, eles tinham razão.” (AGUALUSA, 2015b: 8); ou ao iniciar um dos contos, com a frase “Há muitos anos viveu” (AGUALUSA, 2015b: 14); ou ainda ao concluir outro, em que o narrador diz que “Pode ser.” (AGUALUSA, 2015b: 18), emitindo sua opinião. Dessa forma, o ouvinte não esquece que há ali a presença de mais alguém, o contador da estória, que marca seu lugar através dessas características da oralidade.

Para além de contar a estória, o narrador auxilia na interpretação de palavras ou situações que ele sabe que provavelmente são desconhecidas pelos pequenos leitores/ouvintes, apresentando respostas – ainda que algumas vezes fictícias, como a explicação para a luz dos pirilampos⁷² e a gravidez do cavalo-marinho macho.⁷³ Para elucidar as possíveis dúvidas do pequeno leitor, aquele interrompe com frequência a estória, o que também aproxima a narrativa das estórias tradicionais que eram contadas em voz alta.

Ainda segundo Fátima Albuquerque, em *Estranhões & Bizarros* (2000)

[...] em nenhum dos contos nos parece ser possível falar de ironia como finalidade narrativa, talvez devido ao facto de que nunca é esquecida a presença de um leitor infantil, para quem esta categoria literária permanece como verdadeiramente impenetrável. (ALBUQUERQUE, 2003: 114)

Contudo, José Eduardo Agualusa, ao escrever esse livro, estava consciente que ele chegaria aos ouvidos de outro público, e não apenas do infantil, e provavelmente por esse motivo essa característica esteja presente nas obras analisadas. Portanto, desde

⁷² “O primeiro pirilampo do mundo”, p. 32.

⁷³ “O pai que se tornou mãe”, p. 48.

o momento da criação, esses contos foram pensados para dois leitores: o adulto e a criança. O livro é composto de dez textos ambivalentes, que serão apresentados a seguir, com fortes marcas da oralidade – o que o aproxima da literatura angolana e também da LIJ.

4.1.1 “Estranhões, Bizarros e outros seres sem exemplo”

O primeiro conto de *Estranhões & Bizarros* (2000), para além de introduzir as estórias, serviu de inspiração para o nome do livro. Nele, é apresentada a vida de Jácome, um homem inventor de coisas impossíveis, como “tinta invisível, formigas mecânicas, pássaros a vapor, sapatos voadores, aparelhos de produzir espirros.” (AGUALUSA, 2015b: 8)

Jácome trabalhava muito, e, portanto “Não se podia dizer que não fosse trabalhador – Jácome trabalhava o dia inteiro.” (AGUALUSA, 2015b: 8), mas apesar de todo o esforço, seus amigos adultos consideravam-no uma pessoa inútil e debochavam dele, pois “nada do que ele inventava parecia ter utilidade.” (AGUALUSA, 2015b: 8), e diziam: “o que tu fazes são inutilidades. Inventa alguma coisa que preste.” (AGUALUSA, 2015b: 8). Não contentes em criticá-lo, tentavam utilizar o talento de Jácome para a satisfação de interesses próprios, solicitando que ele inventasse coisas como “couves com sabor a chocolate. Máquinas de fazer sol. Peúgas à prova de buracos.” (AGUALUSA, 2015b: 8) – solicitações que refletem os incómodos e as preocupações aparentemente fúteis dos adultos.

Jácome era, portanto, incompreendido. Como consequência do seu jeito diferente, as outras pessoas começaram a afastar-se dele: “É maluquinho”, comentavam, “não faz mal a ninguém, mas é assim meio maluquinho.” (AGUALUSA, 2015b: 8) Como Jácome não adaptou-se aos amigos e à sociedade em que vivia, foi

excluído por todos e um dia “acordou e percebeu que já não tinha amigos.” (AGUALUSA, 2015b: 8) Ele tinha a companhia dos pássaros a vapor e das formigas mecânicas, mas esses não se assemelhavam a pessoas, e, portanto, ele ainda sentia-se sozinho no mundo. Por esse motivo, decidiu inventar alguns animais diferentes para lhe fazerem companhia: “Um mundo inteiramente novo começou a nascer na sua oficina: eram lagartixas com todas as cores do arco-íris, camelos de cinco bossas, camaleões cantores, de pele luminosa, gatos que pareciam anjos, com pequenas asas de seda plantadas no meio das costas.” (AGUALUSA, 2015b: 8)

Em princípio, quase todos os animais inventados por Jácome eram parecidos com animais vulgares, o que não causava tanto estranhamento nas outras pessoas, mas “Um dia inventou um animal que não se assemelhava a mais nenhum.” (AGUALUSA, 2015b: 8) e “No dia seguinte criou um segundo, igualmente estranho [...]” (AGUALUSA, 2015b: 8) Jácome chamou o primeiro animal de Estranhão e o segundo de Bizarroco. Após sentir-se bem sucedido com essas criações, inventou tantos outros bichos igualmente excêntricos que foi impossível escondê-los das outras pessoas, pois eles “não cabiam na oficina e espalhavam-se pelo quintal, pelo pátio, e até pelo passeio em frente.” (AGUALUSA, 2015b: 8) Dessa forma, os vizinhos descobriram o que ele andava a fazer e o denunciaram à polícia. A alegação daqueles confirmava o medo que os adultos sentem por tudo o que é diferente: “– Aquele homem – acusaram –, inventou um mundo. E o mundo dele está a engolir o nosso.” (AGUALUSA, 2015b: 9) Segundo eles, os estranhões e os bizarrocos assustavam as crianças e, por esse motivo, “estas coisas não podem existir.” (AGUALUSA, 2015b: 9)

O narrador, contudo, afirma que aquilo “Não era verdade. As crianças não se assustavam com os bizarrocos e nem sequer com os estranhões.” (AGUALUSA, 2015b: 9) Ao utilizar a expressão “não era verdade”, o narrador posiciona-se ao lado do pequeno leitor/ouvinte e deixa evidente que os adultos não consultaram as crianças para saber o que elas realmente sentiam, desejavam ou pensavam em relação às invenções de Jácome. Para elas, que aprendem algo novo todos os dias, as invenções não eram assustadoras: “Elas nunca tinham visto nada assim, mas todos os dias

descobriam coisas novas, que nunca tinham visto antes, e por isso achavam os estranhões e os bizarros muito naturais e gostavam deles.” (AGUALUSA, 2015b: 9) Contudo, ao crescerem, as crianças são aos poucos lapidadas e corrompidas pelos adultos, que exigem que elas enquadrem-se nos moldes impostos, para não serem punidas como Jácome, que após a denúncia foi parar na prisão, “Numa tarde de chuva, muitíssimo triste [...]” (AGUALUSA, 2015b: 9) Enquanto estava preso, ele resumiu em uma frase o comportamento dos adultos: “[...] as pessoas grandes têm medo de tudo o que é novo.” (AGUALUSA, 2015b: 9)

Essas crianças, pelo contrário, parecem gostar das novidades e das diferenças. Por esse motivo, elas organizaram manifestações para que Jácome fosse libertado. Ele foi aclamado como o inventor do impossível: “Viam-se meninos às costas dos estranhões. Viam-se bizarros aos gritos, segurando cartazes [...]. Os adultos não sabiam o que fazer diante das manifestações. Era uma revolução.” (AGUALUSA, 2015b: 9-11) Finalmente, a polícia decidiu libertar Jácome. Porém, nessa altura ele já havia escapado da cadeia com a sua mais nova invenção: um aparelho atravessador de paredes, a única utilidade inventada por Jácome. A última cena da narrativa mostra que Jácome possui imaginação suficiente para inventar o que quiser – seja útil ou inútil –, mas só faz o que lhe apetece, assim como desejam fazer as crianças. Quando foi necessário, ele soube exatamente o que fazer.

Já no início da narrativa há de imediato a identificação do leitor/ouvinte criança com o protagonista Jácome, embora fique subentendido tratar-se de um adulto, visto ele morar sozinho. Essa identificação ocorre porque quase toda criança deseja, assim como ele, inventar coisas impossíveis. Para a investigadora Fátima Albuquerque,

Indiscutivelmente, toda a obra se organiza à volta desse primeiro conto – o do inventor de coisas impossíveis, de «estranhões, bizarros e outros seres sem exemplo» que surge, antes de mais nada, como uma alegoria da própria arte, já que o inventor apresentado na história «inventou um mundo», que não tem finalidade prática [...]. (ALBUQUERQUE, 2003: 117)

Pode-se também associar Jácome, o inventor do impossível, aos escritores de estórias infantis – trata-se, portanto, de uma autorreferência – que inventam mundos totalmente novos, e que por vezes parecem impossíveis, mas com um exercício de imaginação podem tornar-se parte da realidade, ainda que uma realidade mágica.

É interessante destacar que no dia que Jácome foi preso, era uma tarde triste de chuva, e ao ser solto pode-se perceber na ilustração da página 10 que o dia estava com um céu azul claro, sem nuvens no céu. A tristeza é normalmente associada aos dias escuros e chuvosos, enquanto a alegria é associada aos dias ensolarados. A criança faz essa associação com facilidade.

A exigência dos adultos para que Jácome inventasse coisas úteis pode ser comparada à exigência para que as crianças escolham uma profissão útil quando forem grandes. É sempre solicitado a essas que sigam uma carreira de sucesso e, apenas posteriormente, dediquem-se ao que gostam, e ainda assim como uma atividade paralela, apenas por diversão. O prazer deve ser transformado em *hobby*. Jácome, ao contrário da maior parte dos adultos, dedicou-se ao que gostava e foi punido por essa escolha. Contudo, ao final ele é redimido e fica subentendido que ele pode continuar a dedicar-se à sua paixão. E aqui é possível fazer uma ponte ao último conto desse livro, “A menina que queria ser maçã”. Nele, a protagonista Joanhinha tem que responder, já no primeiro dia de escola, que profissão deseja ter quando for grande. Ali, ainda no primeiro dia de aula, as crianças mostram suas verdadeiras pretensões, sem a interferência dos adultos, e declaram que querem ser “Astronauta. Piloto de Fórmula 1. Cantora. Futebolista. Barbie (há muitas meninas que querem ser a Barbie). Médica. Modelo. Atriz.” (AGUALUSA, 2015b: 58-59)

O narrador utiliza o neologismo “inutensílio” para dar ênfase à falta de utilidade das invenções de Jácome. Se o leitor procurar a palavra no dicionário, não encontrará. Ao juntar o prefixo “in” ao vocábulo “utensílio”, que significa “Qualquer objeto que facilite a vida diária; utilidade”⁷⁴, surge a palavra que define os objetos criados por Jácome, que “eram só engenhosos disparates: água em pó, pregos de papel, comprimidos para

⁷⁴ Visualizado em <https://www.dicio.com.br/utensilio/>, em 04/09/2019, às 10h58.

adormecer caracóis.” (AGUALUSA, 2015b: 8). Ou, se criarmos uma definição semelhante à de “utensílio”, temos “Qualquer objeto que não facilite a vida diária; inutilidade”. Portanto, o narrador deixa evidente que os adultos desprezavam o trabalho de Jácome, ainda que arte. Se não tinha utilidade prática, então não merecia ser valorizado.

Pode-se comparar o trabalho do protagonista com vários setores da sociedade, principalmente o artístico, que ainda não é valorizado em muitos países ou não recebe o mesmo investimento financeiro que áreas “práticas” como a tecnológica, por exemplo. Basta ler os editais para bolsas de investigação, onde a área de Humanas nem sempre é contemplada com a mesma quantidade de vagas que as outras áreas.⁷⁵ Ou observar as atitudes tomadas pelo atual governo do Brasil, que cortou do orçamento o dinheiro para o investimento em cinema.⁷⁶

Uma das maneiras de desvalorizar a criação de Jácome é através da escolha das palavras. Quando os adultos falam dos seres inventados, referem-se a eles como “coisas”, pois dessa maneira impessoalizam ainda mais as suas invenções, tornando-os meros objetos e descaracterizando-os. Essa desqualificação no discurso demonstra que eles não possuíam outro argumento, e, ainda com o discurso, poderiam convencer as crianças que aqueles seres não deveriam ser considerados como naturais.

Jácome era uma pessoa diferente das outras e a sociedade não está acostumada a aceitar as diferenças, deixando de lado quem não se adapta. Ele é como a criança que, para sentir-se incluída, precisa adaptar-se às regras impostas pelo grupo a que faz (ou quer fazer) parte. Quando ela não consegue adaptar-se, inventa um mundo novo, com amigos imaginários, estórias fantásticas e muita criatividade, mas tudo na imaginação. Jácome, contudo, transpôs o mundo que havia criado em sua imaginação para a realidade. Ele fechava-se muitas vezes em sua oficina para exercer

⁷⁵ Visualizado em https://www.fct.pt/apoios/bolsas/concursos/docs/Bolsas2019_Resultados_por_Painel.pdf, em 20/01/2020, às 09h39.

⁷⁶ Visualizado em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/09/em-ofensiva-contra-ancine-bolsonaro-corta-43-de-fundo-do-audiovisual.shtml>, em 20/01/2020, às 09h36.

o ato de criação. Podemos considerar que aquela, na estória, representa a imaginação da criança.

A quem não se adapta, não basta a exclusão da sociedade ou grupo a que pertence. Muitas vezes, essas pessoas também são punidas por contrariarem o que é tido por comum, por desrespeitarem as regras. Jácome foi punido ao ser enviado para a prisão. As crianças são punidas de diversas maneiras, que podem ser a exclusão dos grupos tidos como normais, castigos, ou remédios receitados para que fiquem como os outros, dóceis, e aceitem as regras impostas.⁷⁷

A rejeição para com quem é diferente, portanto, é a temática principal dessa estória. É exigido de Jácome que ele se adapte à sociedade. O período da infância é visto como aquele em que a criança pode ser criativa, falar sozinha, ter amigos imaginários. Todavia, conforme aquela cresce, é informada que não pode apresentar esses comportamentos, associados à loucura quando apresentados por uma pessoa adulta. A criança é podada aos poucos até adequar-se dentro do que a sociedade aceita como normalidade. Jácome já era adulto e ainda não havia se adequado. Ele vivia como uma criança, e, por isso, teve o apoio daquelas quando foi necessário. Sua inocência associada ao universo infantil é retratada no momento em que não compreende o motivo pelo qual foi preso: “Nos primeiros dias Jácome deixou-se ficar estendido na sua cela, a pensar, tentando perceber por que é que fora parar ali.” (AGUALUSA, 2015b: 9)

Nesse conto, existe a presença de animais inventados, alguns que se assemelham a animais da realidade e outros não, mas independente da semelhança ou diferença, desde o início a interação entre humanos e animais é apresentada como natural e, portanto, possui verosimilhança interna. Para Tzvetan Todorov, em alguns contos para a infância “os acontecimentos sobrenaturais não provocam nele [leitor] surpresa alguma: nem o sonho que dura cem anos, nem o lobo que fala, nem os dons

⁷⁷ “A criança, desde muito pequena, tem contato com regras recebidas dos adultos sobre coisas que pode ou não fazer e, quando há a transgressão de uma regra, é comum que o adulto utilize punições para que a ordem seja restabelecida. Como essas punições podem ser justas ou injustas, a criança vivencia situações envolvendo a justiça.” (GOMES; CHAKUR, 2007: 22)

mágicos das fadas [...]” (TODOROV, 1981: 30) Quando um dos pássaros a vapor pousa na janela da prisão e fala com Jácome, a situação não causa estranhamento no leitor. Mesmo quando os adultos ficam incomodados com a criação de seres estranhos, esse facto não é apresentado como algo absurdo. É, portanto, aceite dentro da narrativa. Por esse motivo, essa estória assemelha-se mais às fábulas e aos contos de fadas, embora o conteúdo moralizante não esteja evidente no final, como ocorre com aquelas.

É importante destacar a presença de lagartixas e de camaleões, que aparecem com frequência na obra de potencial recepção adulta do autor. Um dos livros – *O vendedor de passados* (2004) – tem uma osga como narradora, e em outro há um camaleão no título – *O livro dos camaleões* (2015). No conto aqui analisado, Jácome inventou “lagartixas com todas as cores do arco-íris” e “camaleões cantores” (AGUALUSA, 2015b: 8)

É comum encontrar também nos outros livros de José Eduardo Agualusa pessoas que são presas sem terem motivos para isso. Em muitas vezes existe uma conspiração para que ocorra o encarceramento. Como exemplo, citamos dois dos mais recentes livros: em *A sociedade dos sonhadores involuntários* (AGUALUSA, 2017: 194) é apresentada a prisão de um grupo sem que o mesmo tenha sido condenado, e em *O terrorista elegante e outras histórias* (AGUALUSA, 2019: 14), Charles Poitier Bentinho é preso por suspeita de terrorismo, também sem provas.

Passando para as páginas mais coloridas, a primeira ilustração apresenta o pássaro a vapor inventado por Jácome, no momento em que aquele foi visitá-lo na prisão. O pássaro aparece atrás das grades, embora esteja livre. Tal facto acontece porque a perspectiva do leitor é a mesma de Jácome, que encontra-se dentro da cela. Portanto, existe uma grade entre ele e o pássaro, que dessa forma aparenta estar preso. Na página 12 podemos ver através do recorte quadrado uma parte do pássaro a vapor, dessa vez sem a perspectiva de um prisioneiro, pois nos limites do quadrado não é possível perceber as grades da cela. O recorte em forma de quadrado representa a prisão e suas grades, mas também representa a tentativa da sociedade para

“enquadrar” Jácome em seus padrões, se considerarmos que o vocábulo “enquadrar” possui diversos significados. Dois deles adequam-se ao conto: “Pôr na prisão” e “Impor disciplina”.⁷⁸ Através do recorte na página 11, pode-se ver o relógio que aparece na ilustração da página 13. Ao visualizar essa, é possível perceber que trata-se de um relógio de pulso, ao lado de três molas, um botão de camisa e um lençol, que foram os objetos utilizados por Jácome para inventar o aparelho atravessador de paredes que o libertou da prisão. No texto, contudo, o narrador não menciona o número de molas: “A partir de um relógio de pulso, de um botão de camisa, de algumas molas da cama e de um lençol [...]” (AGUALUSA, 2015b: 11) A definição da quantidade foi, portanto, criação do ilustrador Henrique Cayatte. Para Fátima Albuquerque,

[...] se a imagem não substitui o texto escrito, também o texto escrito não consegue substituir as potencialidades da imagem, sobretudo devido à suas capacidades inerentes de enriquecer o verbal e mesmo de evocar outros mundos para os quais a linguagem pode apresentar-se como insuficiente. (ALBUQUERQUE, 2003: 122)

Percebemos, portanto, que no conto aqui analisado as crianças não se assustam com os seres inventados por Jácome. Pelo contrário, os “seres sem exemplo” até parecem agradáveis aos olhos dos mais novos. Para Ana Margarida Ramos,

Como cada vez parece ser mais difícil assustar os homens, até porque a realidade tende a ultrapassar a ficção, assistimos a uma reelaboração constante das tipologias do monstruoso que, apesar das reciclagens e adaptações sucessivas, mantêm, no essencial, as suas características. (RAMOS, 2005: 175-176)

A relação com a obra de potencial recepção adulta do autor não é tão marcante nesse conto, para além da presença das lagartixas e dos camaleões e de traços específicos

⁷⁸ Visualizado em <https://dicionario.priberam.org/enquadrar>, em 20/01/2020, às 12h12.

da escrita que, naturalmente, são encontrados. Esse conto, portanto, não apenas introduz, mas representa todo o livro em questão. Não foi uma coincidência sua escolha para o primeiro lugar e tampouco o empréstimo do seu nome para o título do livro. Ele representa o nascimento, quando Jácome dá vida aos estranhões, aos bizarros e também aos outros seres sem exemplo em sua oficina. Está, portanto, iniciando a coletânea.

4.1.2 “Sábios como camelos”

O segundo conto de *Estranhões & Bizarros* (2000) remete-nos às histórias de Sherazade e *As mil e uma noites*. Principalmente por conterem elementos como o camelo e o deserto, e outros que apresentaremos adiante.

No conto é narrada a história de um grão-vizir que gostava muito de ler e sempre que viajava “levava consigo quatrocentos camelos, carregados de livros, e treinados para caminhar em ordem alfabética.” (AGUALUSA, 2015b: 14) – uma verdadeira biblioteca ambulante. Quando o grão-vizir queria ler algum livro “mandava parar a caravana e ia de camelo em camelo, não descansando antes de encontrar o título certo.” (AGUALUSA, 2015b: 14) Um dia, após uma tempestade de areia no deserto, os camelos separaram-se do grão-vizir.

Esse pensou que havia perdido todos os seus livros e lamentou-se ao imaginar como seria a vida a partir daquele momento sem nenhum livro para ler. No entanto, os camelos tinham se separado do grão-vizir, mas não uns dos outros, e “havia sido arrastados pela tempestade de areia até uma região remota do deserto.” (AGUALUSA, 2015b: 14-15) Eles estavam reunidos e protegidos pelo jovem pastor, encarregado de cuidar daqueles. Nos primeiros dias, o pastor tentou encontrar o grão-vizir ou “uma referência qualquer, um sinal, que os voltasse a colocar no caminho certo. [...] Por toda

a parte era só areia, areia, e o ar seco e quente.” (AGUALUSA, 2015b: 15) Ao fim de quinze dias, para que não morressem de fome, o pastor deu-lhes os livros para comer, respeitando a ordem alfabética. A cada dia comiam os livros que um deles carregava. Após trezentos e noventa e oito dias, quando comeram os livros de Zuzá, o último camelo, eles foram encontrados pelas tropas do grão-vizir. Esse, em vez de ficar agradecido pelos camelos estarem vivos, condenou o jovem pastor: “– Eras tu o responsável pelos livros – disse –, assim, por cada livro destruído passarás um dia na prisão.” (AGUALUSA, 2015b: 15)

Quando o jovem pastor encaminhava-se para a cadeia, Aba, o primeiro camelo, pediu licença para falar: “– Não façais isso, meu senhor – disse Aba dirigindo-se ao grão-vizir – esse homem salvou-nos a vida.” (AGUALUSA, 2015b: 15) Todos ficaram muito surpresos com essa atitude inesperada do camelo: “O grão-vizir olhou para ele espantado: / – Meu Deus! O camelo fala!...” (AGUALUSA, 2015b: 17). Aba, mostrando superioridade, ficou “divertido com o incrédulo silêncio dos homens” (AGUALUSA, 2015b: 17), e explicou que ao comerem os livros, e, portanto, graças ao jovem guardador de camelos, eles “havia adquirido não apenas a capacidade de falar, mas também o conhecimento que estava em cada livro. Lentamente enumerou de A a Z os títulos que ele, Aba, sabia de cor. Cada camelo conhecia de memória quatrocentos títulos.” (AGUALUSA, 2015b: 17) O nome do camelo é uma referência à aba dos livros, que encontra-se (a primeira) logo no início, e, portanto, dá nome ao primeiro camelo.

Aba então pede para que o grão-vizir solte o jovem pastor e, em troca, cada vez que ele quiser ouvir uma estória, um dos camelos irá até ao palácio para contá-las. À semelhança de Sherazade, todas as tardes um camelo deslocava-se ao quarto do grão-vizir para contar-lhe uma estória. Esse fica tão entretido que desiste de prender o jovem pastor – da mesma forma que o marido de Sherazade, que abandonou seu plano assassino: “He is so entertained that he finally abandons his murderous plans.” (CARPENTER; PRICHARD, 1999: 27)

Por abordar a importância das histórias orais, transmitidas entre gerações, esse conto aparece como um dos mais importantes da coletânea. Um facto que comprova

nossa afirmação é a capa, que retrata o grão-vizir e o camelo, destacando o segundo conto. Esse, com a boca aberta, está provavelmente contando histórias para aquele durante a noite – o que é possível notar devido a predominância das cores preta e azul-escura e de um céu estrelado.

O narrador começa a história sem fazer uma referência exata sobre a época em que ela ocorreu: “Há muitos anos viveu na Pérsia [...]” (AGUALUSA, 2015b: 14) Esse recurso narrativo é semelhante aos que são utilizados pelos contadores de histórias orais e está presente quase sempre nos contos que os pais narram para os filhos no momento de dormir. O local, como é possível perceber, é apresentado: a Pérsia. Embora o leitor criança provavelmente não saiba onde ficava tal lugar, ao tomar conhecimento que no conto há camelos, deserto e um grão-vizir – que o narrador prontifica-se a esclarecer que era o “nome dado naquela época aos chefes dos governos” (AGUALUSA, 2015b: 14) – ele associará a história às que são contadas sobre o Norte de África e o Médio Oriente. Ao descrever a tempestade, o narrador utiliza imagens que podem levar o leitor a estabelecer intertextualidades com outras histórias que envolvem o deserto:

Subitamente o céu escureceu, e um vento áspero começou a soprar de leste, cada vez mais forte. As dunas moviam-se como se estivessem vivas. O vento, carregado de areia, magoava a pele. [...] A areia entrava pela roupa, enfiava-se pelos cabelos, e as pessoas tinham de tapar os olhos para não ficarem cegas. (AGUALUSA, 2015b: 14)

Tanto o leitor adulto quanto o leitor/ouvinte criança pode estabelecer essas relações intertextuais, cada um de acordo com a maturidade leitora que possui. A criança, embora normalmente com menos conhecimento literário que os adultos, também será capaz, visto muitas histórias para o universo infantil conterem esses elementos, como a adaptação da “História de Aladim e da Lâmpada Mágica”, d’ *As mil e uma noites*, para o filme da Disney de nome *Aladdin*, de 1992 e recentemente lançado em uma nova versão (2019).

Ao referir-se ao pastor, o narrador utiliza a palavra “jovem”. É importante destacar a escolha dessa palavra, pois ela comove mais do que se em seu lugar existisse um velho pastor. Esse, ao ser condenado a passar o resto da vida na prisão, não causaria grande impacto no leitor, pois provavelmente já não viveria muito. Por outro lado, tudo indica que o jovem pastor ainda terá uma longa vida pela frente. Ele demonstra sua preocupação ao afirmar que “Cento e sessenta mil dias são quatrocentos e quarenta e quatro anos. Muito antes disso morreria de velhice na cadeia.” (AGUALUSA, 2015b: 15) É importante também ser um jovem, e não um velho pastor, pois demonstra que nem sempre as boas ideias surgem da experiência e da velhice, podendo, também, surgir de mentes mais novas, como a das crianças.

O guardador de camelos não é apresentado logo no início da narrativa, demonstrando o seu papel secundário na comitiva do grão-vizir. Aquele só aparece no momento em que a tempestade de areia acaba, quando é desvendado ao leitor que os camelos estão vivos, pois foram “conduzidos por um jovem pastor” (AGUALUSA, 2015b: 14) e, portanto, os livros do grão-vizir ainda estão a salvo. Mesmo nesse momento, o guardador de camelos não ganha destaque, sendo apresentado apenas como a pessoa que conduziu os camelos, e não quem os salvou.

De acordo com Celso Sisto Silva,

A simbologia do camelo, também como representante legítimo e imediato do deserto [...], tem na fé islâmica um sentido poético. Dizem que, quando a carga está para ser removida, o camelo ajoelha-se, inclina-se para o lado e a carga desliza. Os islâmicos dizem que é Deus dizendo para que deixemos a carga pesada rolar até Ele. (SILVA, 2013: 10)

O pastor, assim como fazem os camelos, desembarçou-se da carga da maneira que conseguiu. Criativamente, para salvar os animais, deu-lhes os livros para que os comessem. Todavia, o narrador não esclarece como o jovem pastor sobreviveu trezentos e noventa e oito dias no deserto sem água e sem comida, apenas tendo os

livros como alimento. É possível também notar que os camelos são apresentados como animais evoluídos, pois para além de conhecerem diversas histórias, são bem educados quando se dirigem às pessoas: “Já se preparavam para o levar preso quando Aba, o camelo, se adiantou uns passos e pediu licença para falar.” (AGUALUSA, 2015b: 15)

Os camelos estão presentes em diversas narrativas, principalmente no Norte de África e no Médio Oriente. Eles também marcam presença em livros religiosos – muitos oriundos daqueles locais. Aparecem diversas vezes no Novo Testamento da Bíblia Cristã, sendo a passagem mais conhecida sobre o camelo e o buraco da agulha (Mt 19:24).⁷⁹ Sua presença também é notada no Antigo Testamento e, conseqüentemente, no Tanakh judaico, base para aquele. No Sagrado Alcorão, os camelos são citados em diversas passagens (6:144; 7:40; 7:73).

É possível estabelecer uma relação entre os livros e os alimentos. Os livros, ao servirem de alimento no sentido denotativo, transmitem sabedoria aos camelos. Comer os livros possui esse simbolismo relacionado ao ato de adquirir conhecimento. Muitas vezes utilizamos a palavra devorar, ao fazer referência a uma leitura feita de maneira rápida, por ser agradável. Portanto, o livro era tão bom que o devoramos, e não apenas lemos. No dicionário a palavra “devorar” possui diversos significados, incluindo “Comer muito com rapidez e avidamente”, “Destruir (não deixando restos)”, “Conquistar, absorver” e “Ler avidamente”.⁸⁰ Portanto, ao devorar os livros no sentido denotativo, os camelos absorveram todo o seu conteúdo: “Os livros deram-nos a nós, camelos, a ciência da fala.” (AGUALUSA, 2015b: 17)

Segundo a investigadora Ana Costa de Oliveira,

Ao longo do curso da história ocidental, notamos o quanto preterimos nossa imanente oralidade em virtude do status adquirido pela escrita que lhe foi, em grande parte, atribuído por causa do pressuposto, seguido cegamente por muitos historiadores, de que as fontes documentais seriam as mais confiáveis. (OLIVEIRA, 2008: 2)

⁷⁹ Visualizado em <https://www.bibliaonline.com.br/acf/mt/19>, em 21/01/2020, às 10h51.

⁸⁰ Visualizado em <https://dicionario.priberam.org/devorar>, em 06/04/2020, às 12h23.

O grão-vizir demonstra também confiar mais nas fontes documentais, pois ao escolher a pena do guardador de camelos, aquele o condena a passar um dia na prisão por cada livro destruído, mostrando a importância desses para a sociedade. Contudo, ao perceber que os camelos agora possuíam a “ciência da fala” e que sempre que ele desejar, contarão histórias no palácio, o grão-vizir desiste de condenar o pastor. Com isso, percebe-se que o conto trata da importância da oralidade e da transmissão das histórias. É certo que muitas foram transformadas em livros, mas, como em *Estranhões & Bizarros* (2000), são ainda para serem narradas em voz alta.

Os camelos, portanto, adquiriram a “ciência da fala”. Mas a surpresa do grão-vizir ao constatar que Aba, o camelo, falava, causa admiração também no leitor. Isso porque essa surpresa diante da fala dos animais não é comum nas histórias infantis, ainda mais nesse conto em que já havia sido estabelecida a presença de elementos maravilhosos – e, portanto, aceita pelo leitor – no momento em que os camelos sobreviveram alimentando-se de livros, para além de não existir nenhuma menção ao motivo da sobrevivência do pastor sem água e comida. Mesmo assim, a sobrevivência não causa estranhamento, visto que nos contos maravilhosos tudo pode acontecer. Por esse motivo, a surpresa é um fator incomum nessas histórias infantis, em que os animais normalmente interagem com as personagens humanas e sua fala não apresenta nenhum sinal estranho. Portanto, embora a fala do camelo, não esperada, seja apresentada como algo diferente, ela é aceita pelo leitor e pelas personagens logo após o pequeno instante de surpresa.

Na obra de potencial recepção adulta de José Eduardo Agualusa existe uma história semelhante, em que são apresentadas cabras que comem livros. Ela aparece no livro *Fronteiras Perdidas* (1999), no conto “A noite em que prenderam o Pai Natal”.⁸¹ Ao descrever a deterioração da cidade de Luanda após a independência de Angola, o narrador apresenta a invasão da natureza no espaço urbano: “Uma espécie de cansaço

⁸¹ O conto também aparece no livro *Catálogo de Luzes* (2013) e no *Manual prático de levitação* (2005), publicado no Brasil, com uma pequena diferença no título – “A noite em que prenderam Papai Noel”.

desceu por sobre as casas e a cidade começou a morrer. África – vamos chamar-lhe assim – voltou a apoderar-se do que fora seu.” (AGUALUSA, 1999: 113) Nessa naturalização do ambiente urbano, os animais invadiram os espaços públicos e privados, inclusive as bibliotecas: “Gerações de cabras cresceram a comer bibliotecas, cabras eruditas, especializadas em literatura francesa, umas, outras em finanças ou arquitectura.” (AGUALUSA, 1999: 113) Nesse conto, não há a necessidade das cabras pedirem licença para falar e explicarem que ao comerem os livros adquiriram a “ciência da fala”, mas tal situação está subentendida quando o narrador cita que elas são eruditas.

O ilustrador tem a oportunidade de ler a estória antes dos futuros leitores. É, portanto, o primeiro leitor daquela. Sua interpretação muitas vezes conduz o leitor a interpretar o texto da mesma maneira que ele. É o que ocorre com as ilustrações desse conto. Na página 16 há um camelo em primeiro plano e outro mais atrás, formando uma fila (Figura 2). O narrador esclarece que “cáfila [...] é como se chama uma fila de camelos”. (AGUALUSA, 2015b: 14) O grão-vizir está parado em frente ao primeiro camelo, indeciso sobre qual livro escolher. Os camelos não estão carregando os livros em malas ou sacos apoiados em suas costas. De acordo com a sugestão de Henrique Cayatte, eles aparecem como verdadeiras bibliotecas ambulantes. Na lateral dos seus corpos há três buracos com prateleiras onde se encontram os livros. O narrador estabelece um jogo de palavras com a expressão “biblioteca sobre rodas”, que faz referência aos automóveis que transportam livros de uma cidade para a outra, muito utilizados em Portugal na segunda metade do século XX, e que foram popularizados pelas bibliotecas itinerantes da Fundação Calouste Gulbenkian. Todavia, nesse conto o narrador refere-se a “uma verdadeira biblioteca sobre patas”, pois os livros são transportados pelos camelos. O ilustrador sugere sua interpretação ao leitor, onde os camelos não apenas transportam sobre eles os livros, mas carregam-nos dentro de si. A ilustração, portanto, pode referir-se ao momento posterior aos camelos comerem os livros, pois dessa forma esses estariam de facto dentro daqueles.

Através do recorte retangular da página 18 pode-se ver um camelo com livros (Figura 3). É o mesmo camelo que está em segundo plano na página 16. No recorte da página 17, é possível ver a cara sorridente do grão-vizir. Na página 19, vemos não só a cara, mas ele deitado em sua cama. Atrás há uma janela aberta e um camelo está com a cabeça dentro do quarto. Ele tem a boca aberta, pois está a contar estórias para o grão-vizir. Na página 16, o grão-vizir e os dois camelos encontram-se no deserto. Na página 19, a manta que cobre aquele, enquanto está deitado em sua cama ouvindo um dos camelos contar estórias, é exatamente da cor das areias do deserto, sugerindo que esse, no momento da estória narrada, não deixa de ser o local principal das estórias vividas. A escolha do formato do recorte não parece ter sido aleatória: tem exatamente o formato de uma prateleira de estante, ideal para guardar livros.

Esse conto continua a fantasia iniciada pelo primeiro, afirmando a relação entre o conjunto. Nele, assim como no anterior, confirma-se a intenção narrativa das estórias e a semelhança com os contos da oralidade. Em “Sábios como camelos” ainda mais, pois é possível notar a semelhança com as famosas estórias narradas por Sherazade n’*As mil e uma noites*, e também com Rudyard Kipling e suas *Histórias Assim* (1994), em que animais também são protagonistas. Ao explicar o significado de grão-vizir e de cáfila, o narrador mostra-se presente, o que confirma mais uma vez a característica da oralidade no conto, e nossa sugestão de que essas são estórias para serem narradas. E, portanto, confirma o motivo pelo qual o livro foi escolhido para ser o primeiro no percurso do nosso leitor imaginário.

4.1.3 “A menina de peluche”

A terceira estória de *Estranhões & Bizarrocos* é sobre uma menina chamada Manuela que detestava bichinhos de peluche, fossem eles ursinhos, palhaços ou raposas, embora tivesse uma coleção enorme deles. Suas amigas adoravam seus

peluches e “iam de propósito a casa dela para ver a coleção.” (AGUALUSA, 2015b: 20) Quando fazia aniversário, os amigos davam-lhe ainda mais brinquedos como aqueles, pois julgavam que Manuela apreciava.

A maior parte da coleção havia pertencido à mãe de Manuela, que não se preocupou em saber se a filha gostava dela ou não, tentando inculcar na menina um hábito que era seu. Como não podia rejeitar as prendas recebidas, pois é considerado falta de educação, e provavelmente não conseguia convencer a mãe que não compartilhava o mesmo gosto com ela, Manuela vingava-se como podia nos brinquedos: “Colocava-os de castigo, virados para a parede, dias inteiros. Não lhes fazia festas nem dormia com eles.” (AGUALUSA, 2015b: 20)

No dia em que fez oito anos, Manuela ganhou como prenda de aniversário uma raposa de peluche, mas aquela não era “uma raposa qualquer – era uma bruxinha, vestida de preto, com um chapéu bicudo na cabeça, e uma enorme vassoura, que a raposa, como fazem todas as bruxas, utilizava para voar.” (AGUALUSA, 2015b: 20). Por esse motivo, a menina ficou ainda mais revoltada com a sua coleção, pois ela queria ganhar “Barbies, loiras ou morenas, não importava, desde que fossem lindas como as atrizes e modelos da televisão.” (AGUALUSA, 2015b: 20), e não raposas de peluche.

Assim que a festa acabou, Manuela castigou o brinquedo como nunca havia feito com nenhum outro: colocou a bruxinha para passar a noite na gaiola dos periquitos com a intenção de maltratá-la, descontando nela sua revolta por receber de prendas tantos peluches: “– Vais ficar presa – disse-lhe –, até te cair o pelo todo.” (AGUALUSA, 2015b: 21) O castigo imposto por Manuela à bruxinha tinha como intenção descaracterizá-la, fazendo com que seus pelos caíssem e, dessa forma, ela ficasse com a aparência oposta do que se espera de um peluche. Os pelos, contudo, não caíram, e na manhã seguinte a bruxa foi encontrada pela mãe de Manuela “dentro da gaiola, com o chapéu bicado pelos periquitos [...]” (AGUALUSA, 2015b: 21)

Afinal, a raposa, que era mesmo uma bruxa com poderes mágicos, e que ficou muito zangada, transformou Manuela em uma boneca de peluche. Manuela não podia

mover-se, mas sentia que os outros peluches riam dela: “Via, à sua volta, o quarto cheio de bonecos – o urso astronauta, um outro de pijama, o cachorro malabarista, os gatos vestidos de palhaço –, e parecia-lhe que todos se estavam a rir do estado dela.” (AGUALUSA, 2015b: 21)

No mesmo dia, apareceu uma menina pobre à porta de sua casa. O narrador descreve a menina de forma que o leitor sinta compaixão por ela, e não pela protagonista: “Era uma menina pobre, pedindo alguma coisa para comer, porque não tinha quem cuidasse dela e estava cheia de fome.” (AGUALUSA, 2015b: 21) A mãe de Manuela, além de fazer uma sopa para a menina, resolveu doar-lhe um peluche. Entre tantos brinquedos, ela escolheu um desconhecido: a boneca, que na verdade era sua filha transformada pelos poderes mágicos da raposa-bruxa. A mãe “Entrou no quarto e viu a filha estendida no chão mas não foi capaz de a reconhecer.” (AGUALUSA, 2015b: 21) Levou então a filha transformada em boneca até a porta para doar à menina pobre. Nesse momento, Manuela, aflita, “começou a chorar, e nessa altura desfez-se o feitiço.” (AGUALUSA, 2015b: 23)

A mãe, após a situação constrangedora, retorna ao quarto da filha e escolhe a bruxa para doar. A menina pobre, naquela mesma noite, descobriu que a raposa-bruxa era capaz de fazer magia e poderia realizar todos os seus desejos. O leitor pode inferir que ela conseguiu família, casa e alguma estabilidade financeira. Teve, portanto, um final feliz. Ao contrário de Manuela, que além de ter aprendido a olhar de outra forma para os peluches (o narrador não esclarece se ela passou a gostar deles ou não), foi punida por perder a chance de ter todos os seus desejos realizados.

O narrador não explica se a mãe de Manuela impôs a coleção à filha ou não. Todavia, podemos inferir, com a leitura atenta de duas passagens da estória, que tal facto realmente ocorreu. No começo, quando o narrador afirma que “A maior parte daqueles bichos havia pertencido à mãe de Manuela que depois os oferecera à filha.” (AGUALUSA, 2015b: 20), e mais para a frente, quando a mãe de Manuela fica muito zangada por ter encontrado a bruxa de peluche na gaiola dos periquitos e declara: “– Isto não se faz – disse à filha –, se não queres os teus bonecos vou então oferecê-los a

quem goste deles.” (AGUALUSA, 2015b: 21) Contudo, Manuela não queria os bonecos e mesmo assim eles continuavam ali, pois a mãe ameaçava mas não os oferecia a ninguém, o que confirma que a coleção era uma imposição sua.

A filha não recusa, “porque a mãe lhe tinha ensinado que se devia agradecer sempre uma prenda [...] mesmo não gostando dela.” (AGUALUSA, 2015b: 20), mas despreza seus brinquedos, castigando-os, descontando neles toda a raiva que não pode descontar na mãe, por ter imposto sua coleção. Como a criança que pratica o *bullying*, ela castiga enquanto os brinquedos não podem se defender. Mas no momento em que fica na mesma posição que eles, não pode fazer nada e sente “que todos se estavam a rir do estado dela.” (AGUALUSA, 2015b: 21) Manuela, contudo, é punida por essa atitude. Por um momento torna-se um deles e aprende a tratá-los bem. Mas sua mãe também recebe uma punição, o que faz o leitor/ouvinte criança perceber que os adultos também podem ser castigados. A mãe passa pelo constrangimento de parecer louca ao quase doar a própria filha para uma menina pobre, pensando que estava a doar um brinquedo: “A mãe não compreendeu o que se tinha passado – por que é que, em vez de uma boneca de peluche, tinha, de repente, a filha chorando nos seus braços: “Meu Deus!”, pensou, “estou a ficar maluca.” (AGUALUSA, 2015b: 23)

Nesse momento, destaca-se outra passagem que evidencia que a coleção é imposta à filha pela mãe. Ao selecionar um boneco de peluche para doar, essa não escolhe nenhum dos que pertence a sua antiga coleção, demonstrando o seu apego a ela, e sim um peluche que desconhecia, e que naquele momento ela ainda não sabia que tratava-se da própria filha. Ao perceber que havia se enganado e que não tinha uma boneca em seu colo, ela retorna ao quarto para escolher outra e, mais uma vez, não pega nenhum peluche da coleção que fora sua, e sim a bruxa que já estava danificada, pois os periquitos haviam bicado seu chapéu.

Esse objeto foi bicado quando a bruxa passou a noite na gaiola. Pode-se inferir que ela conseguiu manter-se inteira através de poderes mágicos, tendo apenas um de seus acessórios destruído. No dia seguinte, assim que a mãe de Manuela tirou-a da gaiola, a bruxa manifestou-se sem que aquela percebesse, apenas em frente à criança.

Nessa passagem, pode-se perceber a magia como algo que pertence principalmente ao mundo infantil.

Para iniciar a atividade mágica, são necessárias palavras igualmente mágicas. Nas estórias tradicionais, é comum o uso de palavras e fórmulas, normalmente repetitivas, para que uma situação maravilhosa aconteça. Nesse conto não ocorre diferente. Com palavras mágicas e uma poeira de estrelas atirada ao rosto de Manuela, a raposa-bruxa a transforma em brinquedo. As palavras mágicas formam uma rima, dando um tom poético ao momento: “– Abou-dabi-dabruxe, ua-ga-dou-gou-dá-guche, eu te transformo em bonequinha de peluche.” (AGUALUSA, 2015b: 21)

Assim como para iniciar a atividade mágica é preciso um ritual, o feitiço também não se desfaz apenas com a vontade do enfeitado. No conto, somente o verdadeiro arrependimento, ou aflição, de Manuela faz com que o feitiço termine. No colo da mãe, a menina chora e suas lágrimas desfazem a magia. Nessa parte, é possível notar esses dois pontos fundamentais para a passagem do mundo normal para o mundo maravilhoso: para iniciar há o uso de palavras mágicas, e para desfazer o feitiço há o sentimento de desespero e um possível arrependimento, que fazem com que as lágrimas apareçam e dessa forma a menina consiga voltar ao seu estado normal.

Ao descrever o que ocorre com a menina pobre, no penúltimo parágrafo, o narrador utiliza recursos característicos das finalizações das estórias tradicionais, semelhantes à conhecida expressão “felizes para sempre”: “Nessa mesma noite descobriu que a raposinha lhe podia realizar todos os desejos, e a sua vida nunca mais foi a mesma.” (AGUALUSA, 2015b: 24) Contudo, no último parágrafo, o narrador muda a maneira de narrar para falar de Manuela. O leitor, que provavelmente espera um final semelhante ao da menina pobre, tem suas expectativas desfeitas já no início do parágrafo ao deparar-se com a expressão “Quanto a Manuela” (AGUALUSA, 2015b: 24). O narrador não esclarece se a menina ficou feliz ou não, mas sim que ocorreu algum tipo de mudança em sua vida, aprendeu a empatia: “Quanto a Manuela, bem, Manuela passou a olhar de outra forma para os seus bichos de peluche. Afinal, durante alguns minutos, ela tinha sido igual a eles.” (AGUALUSA, 2015b: 24)

O elemento maravilhoso está presente nessa estória, relacionado principalmente aos contos de fadas. Manuela surpreende-se ao descobrir que a raposa era de facto uma bruxa com poderes mágicos, mas tal situação não causa comentários ou grandes surpresas ao final, quando ela volta à sua forma de menina. Manuela não reflete sobre a situação, que foi, portanto, aceita dentro da narrativa. Ela compreende que momentos mágicos acontecem. Ao contrário da mãe de Manuela que, mesmo diante de um acontecimento maravilhoso, não o reconheceu, julgando estar maluca. Para o adulto é mais difícil acreditar no maravilhoso, que pertence, na maior parte das vezes, ao mundo infantil.

Essa estória possui um final moralizante, que a aproxima também das fábulas, e uma personagem muito presente naquelas: a raposa. Esse é um animal conhecido nas estórias por ser matreiro, enganador, esperto. A raposa aparece em estórias da oralidade de diversos países, inclusive Portugal. O conto reúne, portanto, duas personagens conhecidas como as vilãs das estórias infantis em uma só. Transforma a malvada bruxa e a raposa matreira em um único elemento: o peluche raposa-bruxa. Todavia, o narrador desconstrói a maldade e esperteza que caracteriza essas personagens nas estórias tradicionais. A raposa-bruxa transforma Manuela em peluche e sua fala apresenta, sim, um tom de crueldade: “– Menina má! Hás de arrepender-te do que fizeste.” Mas ela só o faz porque havia sido maltratada por Manuela. Essa também apresenta uma maneira cruel ao falar, quando diz para a bruxa: “– Vais ficar presa [...] até te cair o pelo todo.” (AGUALUSA, 2015b: 21) A raposa-bruxa não é a vilã que castiga sem motivo, mas sim a justiceira que pretende ensinar uma lição de moral.

Portanto, à semelhança das tendências observadas nas estórias atuais, não é possível estabelecer quem é o vilão e quem é o mocinho nesse conto. As personagens apresentam características diversas, e, principalmente, humanas. Debatem-se entre o certo e o errado, entre o bem e o mal. Essa é uma característica que aproxima a narrativa da obra de potencial recepção adulta do autor, onde dificilmente encontramos uma personagem boa que esteja livre de sentimentos ruins, e vice-versa.

Nas ilustrações também não há nada que sugira ao leitor quem é o vilão. Manuela não é retratada, o que leva-nos a inferir que ela não possui tanta importância como os peluches e a raposa-bruxa. Podemos ver na página 22 uma parte da coleção de peluches. Entre os bonecos grandes, há um bem pequeno, que é o único que pode ser observado na página 24, através do recorte em forma de estrela. Essa é normalmente associada às varinhas de condão das fadas, que costumam possuir uma nas pontas. No conto, elas também aparecem no momento maravilhoso em que a bruxa enfeitiça Manuela. Antes de dizer as palavras mágicas, ela “lançou-lhe ao rosto uma poeira de estrelas”. (AGUALUSA, 2015b: 21) Na página 23, através do recorte, vemos o que parece ser uma parte de um pássaro e seu bico preso em uma gaiola, e logo associamos a imagem à gaiola dos periquitos. Na página 25, porém, percebemos que o que parece ser o bico de um pássaro é a cauda da raposa-bruxa, que está montada na vassoura dentro da gaiola. Aquela aparece de costas, não sendo possível visualizar seu rosto, apenas as orelhas debaixo do chapéu, que ainda não havia sido bicado pelos periquitos. Os peluches, contudo, são retratados de frente. Não estavam, portanto, a ser castigados por Manuela, que “Colocava-os de castigo, virados para a parede, dias inteiros.” (AGUALUSA, 2015b: 20)

“A menina de peluche”, com suas palavras mágicas e poeira de estrelas, continua a sequência de contos maravilhosos de *Estranhões & Bizarrocos*, aumentando suas características ao adicionar uma personagem conhecida desse gênero literário, a bruxa. Confirma também sua proximidade com as histórias tradicionais da oralidade ao apresentar a raposa, uma das personagens mais famosas daquelas. Portanto, é possível afirmar, após a leitura de “A menina de peluche”, que até esse conto, as características que aproximam o livro do maravilhoso e da oralidade aumentam a cada página.

4.1.4 “O peixinho que descobriu o mar”

A quarta estória é sobre um peixinho que vivia em um aquário desde que nasceu, mas que tinha como maior sonho conhecer o mar, pois não se conformava que seu mundo se resumisse “a um pouco de água entre quatro paredes de vidro. Isso, alguma areia, algas, pedras de diversos tamanhos, a miniatura em madeira de uma caravela naufragada. [...] E trinta e sete outros peixinhos, quase todos irmãos de Cristóbal, ou primos, tios, parentes próximos.” (AGUALUSA, 2015b: 26)

Cristóbal era diferente dos outros peixes. Esses conformavam-se com a vida que levavam no aquário e, embora alguns até acreditassem que o mar não era apenas uma lenda – do contrário não ensinariam aos mais novos que os peixes mais antigos haviam conhecido o mar –, não faziam nada para mudar a situação em que viviam. Cristóbal, por outro lado, estava inconformado. Interrogava a todos sobre o mar. Os peixes mais velhos “falavam do Mar como quem fala de um sonho.” (AGUALUSA, 2015b: 26) O mar é apresentado quase sempre com letra maiúscula nesse conto e é considerado como uma “água imensa, onde tinham nascido os primeiros peixes, [...]” (AGUALUSA, 2015b: 26), e, portanto, como o berço da criação.

No aquário vivia também uma velha tartaruga chamada Alice. Por ser a mais velha do local, os peixes acreditavam em tudo o que ela dizia. Quando Cristóbal pergunta a Alice sobre o mar, ela responde, com uma careta para debochar do peixinho: “– Disparate: o Mar não existe! Não existe nada para além daquelas quatro paredes de vidro. O universo inteiro somos nós.” (AGUALUSA, 2015b: 26)

Cristóbal ouviu o que Alice tinha a dizer, mas não acreditou e “foi-se embora pensativo. Sempre que ouvia falar no mar o aquário parecia-lhe mais pequeno.” (AGUALUSA, 2015b: 26) Ele continuou com a vontade de descobrir o que estaria para além do aquário, com a esperança de que o mar realmente existisse, pois “Não achava possível que os peixes, seus avós, tendo vivido sempre dentro de um aquário, tivessem conseguido inventar uma coisa tão grande como o Mar.” (AGUALUSA, 2015b: 26) Os

outros peixes, contudo, estavam conformados com a vida que levavam e consideravam absurda a persistência de Cristóbal em querer desvendar os mistérios existentes para além do aquário. O leitor adulto que compartilha com Cristóbal a vontade de conhecer um pouco mais do mundo, identificar-se-á com essa passagem do texto, mas também o leitor/ouvinte criança, pertencente ao mundo infantil, que tem como uma de suas características desbravar o desconhecido todos os dias:

Ele queria saltar as paredes de vidro e ir à procura do Mar. Os outros peixinhos não compreendiam a angústia de Cristóbal:

– Não estás bem aqui? – perguntavam-lhe –, não tens aqui tudo o que precisas?

Cristóbal olhava para eles, aflito, incapaz de explicar aquela vontade de partir que sentia crescer, todos os dias, dentro do seu coração e o empurrava contra as paredes do aquário, tentando espreitar, para além delas, um outro mundo. O que via, porém, eram os seus próprios olhos refletidos no vidro gelado.” (AGUALUSA, 2015b: 27)

Cristóbal vivia inconformado, querendo conhecer esse outro mundo, mas não recebia apoio de ninguém. Ele buscava a informação com os outros habitantes do aquário e recebia a resposta, mas não aceitava, pois para ele não fazia sentido. Quando tentava olhar através das paredes do aquário, via apenas os seus olhos refletidos, o que indica que a resposta que buscava estava dentro dele.

Contudo, embora Cristóbal fosse diferente, ele importava-se com a opinião dos outros peixes, pois esperou uma manhã em que todos ainda estavam a dormir para sair do aquário. Estar acordado bem cedo, no momento em que todos ainda dormiam, indica a inquietação pela qual o peixinho passava, que até tirava-lhe o sono. Ele, todavia, não teve coragem suficiente para enfrentar os outros e sair enquanto todos estavam a ver: “Uma manhã, muito cedo, ainda todos os peixes dormiam, Cristóbal encheu-se de coragem, tomou balanço, e saltou.” (AGUALUSA, 2015b: 27) Ele saltou e logo percebeu que o mundo continuava a existir para além do aquário. Mas ele também

percebeu que daquele lado era seco – “tão seco quanto a pedra onde Alice costumava descansar.” (AGUALUSA, 2015b: 27) – e que ele provavelmente morreria sem água, pois “Estava estendido num chão de madeira e não conseguia respirar. Foi então que viu o gato.” (AGUALUSA, 2015b: 27)

O leitor/ouvinte que nesse momento já está aflito por Cristóbal estar fora da água, fica ainda mais ao perceber que um gato aproxima-se. Cristóbal, ao contrário do leitor, não está preocupado, pois “Ele não sabia o que era um gato. Nunca tinha visto nenhum.” (AGUALUSA, 2015b: 27), e, no seu desespero, pede ajuda a ele. O gato, que na verdade “não era um gato, era uma gata, e por sinal lindíssima” (AGUALUSA, 2015b: 27), sabia o que era um peixe e afirma a Cristóbal que irá comê-lo. A gata Verónica preparava-se para comer o peixinho, quando esse falou da sua vontade de conhecer o mar. A gata sente pena e decide ajudar Cristóbal. Verónica vai à procura de Nicolau, um albatroz – que, aliás, também gosta de comer peixes. A gata pede para que ele carregue Cristóbal até o mar. Em princípio Nicolau não aceita, mas ao conhecer o peixinho ele muda de ideia, coloca Cristóbal dentro do enorme bico, com muita água para que ele não morra, e leva-o.

Quando já sobrevoavam o mar, Nicolau avisa a Cristóbal. Esse espregueia e fica mudo de espanto, pois “Havia muitíssimo mais água ali do que dentro do seu aquário, muito, muito mais, muito mais do que ele alguma vez se tinha atrevido a imaginar.” (AGUALUSA, 2015b: 30) A repetição da palavra “muito” transmite ao leitor a dimensão do espanto do peixinho. Cristóbal então teve seu sonho realizado e foi finalmente “mergulhar nas águas livres do Mar.” (AGUALUSA, 2015b: 30), e Verónica nunca mais comeu peixe, virou vegetariana.

Com esse final, a narrativa ganha um tom de comicidade, para além do sentido moralizante: deve-se valorizar a amizade, e também nunca desistir dos sonhos, mesmo que pareçam impossíveis. Cristóbal foi ajudado por quem era considerado seu inimigo natural, após passar a vida à espera da ajuda dos amigos e familiares, que não veio. Ao indicar que os outros peixes são “quase todos irmãos de Cristóbal, ou primos, tios,

parentes próximos.” (AGUALUSA, 2015b: 26), o narrador antropomorfiza o peixinho, aproximando-o assim do mundo do leitor.

A tartaruga do aquário chama-se Alice. A alusão à conhecida personagem do País das Maravilhas é evidente. O narrador não esclarece se a tartaruga sempre viveu no aquário, mas o leitor pode imaginar que não, visto que algumas tartarugas podem viver mais de cem anos e essa já era muito velha – “Havia ainda uma velha tartaruga, chamada Alice, que já vivia no aquário quando os avós dos avós de Cristóbal nasceram.” (AGUALUSA, 2015b: 26). Alice era considerada pelos peixes como a mais sábia do aquário e por isso eles acreditavam no que ela dizia. Aqui, a velhice associada à sabedoria remete-nos aos contadores de estórias da tradição dos povos originais de Angola, que eram, na maior parte das vezes, os mais velhos, e, portanto, os que possuíam mais experiência.

Todavia, ao fazer uma associação à outra Alice, vale recordar que as personagens do País das Maravilhas e do Outro Lado do Espelho questionam diversas vezes a sua sabedoria – “– Eu não sei de nenhum que sorrisse – tornou Alice delicadamente, muito satisfeita por ter iniciado uma conversa. / – Tu não sabes muita coisa, é o que é – disse a Duquesa.” (CARROLL, 2000: 67) –, e mesmo o narrador apresenta Alice como alguém que dá respostas que nem sempre correspondem à realidade e como uma menina que não gostava de estar errada, e, por isso, algumas vezes inventava as respostas – “(Alice não fazia a mínima ideia do que era a Latitude nem a Longitude, mas achava que eram palavras pomposas para se dizer.)” (CARROLL, 2000: 11)

No conto, o narrador afirma que os peixes acreditavam “que Alice vivia no aquário desde a criação do Universo e ela deixava que eles acreditassem naquilo.” (AGUALUSA, 2015b: 26) Ao utilizar a expressão “e ela deixava”, o narrador indica sutilmente que Alice poderia saber que tinha nascido em outro lugar e havia sido levada para aquele aquário ou que não lembrava de sua origem, contudo, ela deixava que os peixes pensassem de forma diferente. Alice também responde, de maneira resoluta, que o Mar não existe, afirmando que “Não existe nada para além daquelas quatro

paredes de vidro.” (AGUALUSA, 2015b: 26) O leitor, que sabe que existe vida além do aquário, passa a questionar a sabedoria da tartaruga. Por um momento pode-se pensar que, talvez, dentro da estória, realmente só exista o aquário. Contudo, o título antecipa ao leitor que Cristóbal conseguirá encontrar o Mar. Portanto, a tartaruga, assim como a menina Alice, inventou a estória para não admitir que não sabia a resposta. A tartaruga pode ser comparada ao escritor, que também é um inventor de estórias.

Os nomes das quatro personagens da narrativa possuem importância e não podemos descuidar da sua análise. Alice, como vimos, é uma referência ao livro *As aventuras de Alice no País das Maravilhas* (1865). O nome do albatroz remete-nos a São Nicolau, que por vezes é confundido com o Pai Natal. Aquele supostamente realizou milagres, enquanto esse, também supostamente, traz prendas para as crianças bem comportadas na noite de Natal. Ao longo da história, o santo foi associado às prendas que as crianças ganhavam em seu dia, e, posteriormente, as prendas passaram a ser entregues no Natal, trazidas pelo Pai Natal. O albatroz, por sua vez, deu a Cristóbal a maior prenda que ele poderia desejar. Para além disso, na lenda o Pai Natal consegue dar a volta ao mundo em uma noite. Essa circumnavegação leva-nos ao protagonista do conto aqui analisado.

O nome Cristóbal é uma referência ao navegador genovês Cristóvão Colombo, que desbravou os mares. Assim como o peixinho acreditava que havia algo mais para além das paredes de vidro, o navegador acreditava que existiam terras para além do Oceano Atlântico, mas quase ninguém o levou a sério, até ele conseguir provar que estava certo e desembarcar em uma terra – já habitada, e, portanto, encontrada, e não descoberta – que hoje é conhecida por América. Quanto à gata, na simbologia cristã, Verónica é quem, ao limpar o rosto de Jesus durante seu caminho até o calvário, auxilia-o a chegar onde era necessário. Assim como a gata, que auxiliou Cristóbal a conhecer o mar.

Por ter apenas personagens animais e conteúdos moralizantes, para além de um tom de comicidade, essa narrativa aproxima-se das fábulas. Não se pode falar em

realismo mágico nesse conto, embora aconteçam situações que não ocorrem na realidade, pois essas possuem verosimilhança dentro da narrativa.

Para além desses fatores, a maneira como a estória é narrada não é tão semelhante aos contos da tradição oral, como acontece com os três contos anteriores. Ainda assim é possível identificar uma característica que remete à oralidade, pois a sabedoria relacionada à personagem mais velha é semelhante aos costumes dos povos originais de Angola e outros, em que os mais velhos eram os sábios e os conselheiros dos grupos. Inclusive, é comum encontrar nos livros de potencial recepção adulta de José Eduardo Agualusa referências aos pais ou a outro adulto como “aquele mais velho”.

Nesse conto, o recorte das ilustrações apresenta a forma circular, que pode apresentar diversos simbolismos. Primeiro, podemos associá-la a um aquário, visto que é comum existirem aquários com formas arredondadas, embora o narrador deixe evidente que o do conto apresenta a forma quadrada ou retangular, quando afirma que “O mundo dele resumia-se a um pouco de água entre quatro paredes de vidro.” (AGUALUSA, 2015b: 26)

Na página 28, pode-se ver a gata Verónica a olhar para baixo. O leitor tem a perspectiva do peixe que está caído no chão (e, portanto, não aparece na imagem) enquanto a gata olha para ele (e conseqüentemente para o leitor). Suas garras recebem destaque, sendo ilustradas para fora. Ela está se preparando para atacar o peixe. Há alguns vegetais no meio da página que não parecem fazer sentido, pois estão sobre a barriga de Verónica. A não ser que o leitor decida acreditar que a comida encontra-se em seu estômago, mesmo que para isso fosse necessário ela estar na parte de dentro, e conseqüentemente não poderia ser vista. No entanto, é um conto pertencente ao mundo maravilhoso, e nesse mundo tudo pode acontecer, inclusive nas ilustrações.

Contudo, ao chegar na página 30 e ver através do recorte circular, o leitor compreende que esses vegetais – alface, cenoura, feijão-verde e alho-francês – estão

em um prato. Parte do pelo preto de Verónica transforma-se na borda daquele, ao ser visualizado pelo recorte. Aqui, a forma circular ganha outro significado, servindo para centralizar a comida e indicar que ela está dentro do prato. São apenas vegetais, pois a gata virou vegetariana após conhecer Cristóbal.

Através do recorte na página 29 é possível ver alguns peixes. O leitor pode imaginar que um deles é Cristóbal. Todavia, na página 31, ao visualizar a ilustração completa, o leitor percebe que trata-se do aquário. No fundo daquele encontra-se a tartaruga Alice, uma alga e a miniatura da caravela naufragada. No alto, a nadar na mesma direção, há trinta e sete peixes. Portanto, Cristóbal já havia partido, pois no aquário existiam “trinta e sete outros peixinhos” (AGUALUSA, 2015b: 26), além de Cristóbal. O facto de estarem todos a nadar na mesma direção mostra que eles aceitavam tudo sem contestar, ao contrário de Cristóbal, que naquela altura já havia fugido do aquário.

À semelhança das fábulas, todas as personagens são animais que dialogam entre si, o que não causa nenhum estranhamento no leitor. Esse conto adequa-se à coletânea, pois seu protagonista é diferente, como Jácome do primeiro conto, mas principalmente por seu tom de comicidade. As atitudes que são esperadas de determinados animais não ocorrem, e esses transgridem as leis da natureza em prol da amizade. As situações maravilhosas mantêm-se nessa narrativa, que apresenta poucas características da oralidade, quando comparada às anteriores. Contudo, o conto faz referências a estórias que um leitor/ouvinte criança, com menos maturidade que os adultos, dificilmente conseguirá compreender. Esse conto é agradável ao leitor criança, e possui um segundo plano narrativo, decodificado principalmente pelos leitores mais velhos. O conto também remete o leitor ao conhecido filme dos estúdios Disney e Pixar, *À procura de Nemo* (2003) – portanto, posterior à primeira publicação de *Estranhões & Bizarrocos* (2000). No filme, Nemo vai parar em um aquário e escapa de lá. Em outro momento da aventura, seu pai Marlin e a personagem de pouca memória – Dory – são carregados por um pelicano dentro de seu bico, da mesma forma que o albatroz Nicolau carrega Cristóbal.

À semelhança também dos contos de fadas, como afirma Vladimir Propp (2006), essa estória inicia-se com um desejo do protagonista, que luta para realizá-lo, passa por diversas dificuldades, encontra-se à beira da morte, e tem sua redenção, ao conseguir ter seu desejo realizado. O conto apresenta, portanto, um final feliz.

4.1.5 “O primeiro pirilampo do mundo”

Esse conto é uma narrativa sobre duas lendas: a do surgimento dos pirilampos e a da descoberta do fogo. Ele é contado por um narrador que assemelha-se muito aos contadores das estórias orais da tradição angolana.

Segundo esse narrador/contador, o Rei das Moscas mandou um dos seus guerreiros à procura do fogo, pois esse ainda não era conhecido naquele reino. O guerreiro encontrou o fogo, mas não conseguiu levá-lo, pois se queimou ao aproximar-se dele: “O fogo mordeu-me as asas”, disse ao Rei, “tentei trazê-lo mas não consegui. Ele é mais forte do que eu.” (AGUALUSA, 2015b: 32) Então o Rei das Moscas enviou seu próprio filho, o Príncipe das Moscas, “conhecido em todo o reino pela sua coragem, bondade e inteligência.” (AGUALUSA, 2015b: 32)

Todavia, antes de encontrar o fogo, o Príncipe das Moscas pousou em uma árvore para descansar e nesse momento “viu uma borboleta, linda como um arco-íris, presa numa enorme teia de aranha.” (AGUALUSA, 2015b: 33) A borboleta implorou por ajuda. O Príncipe das Moscas, em princípio, pensou em fugir ao ouvir a voz assustadora da aranha, que “Era tão feia que muitos bichos morriam de susto só de a ver. O dia parecia mais escuro em volta dela.” (AGUALUSA, 2015b: 33), e admitiu que pela primeira vez na vida sentiu medo de alguma coisa. Contudo, naquele momento ele já estava apaixonado pela borboleta, que era “tão linda, e tão triste e desamparada que

o seu coração se encheu ao mesmo tempo de amor e de revolta.” (AGUALUSA, 2015b: 33), e decidiu utilizar a inteligência, uma das suas três qualidades, para salvá-la.

O Príncipe das Moscas conseguiu enganar a aranha, fazer com que ela ficasse presa em sua própria teia e salvar a borboleta. Para isso, utilizou-se de uma artimanha: fingiu duvidar da capacidade da aranha, para que assim ela ficasse ofendida e tentasse provar que ele estava enganado. Após o logro, o Príncipe das Moscas “aproximou-se, já sem medo, e cortou os fios que prendiam a borboleta.” (AGUALUSA, 2015b: 35) Essa, em agradecimento, ofereceu qualquer coisa que ele desejasse. Ele falou da difícil missão dada pelo seu pai, que era encontrar o fogo e levá-lo para o seu reino.

A borboleta, demonstrando ter mais conhecimento sobre o fogo do que o Príncipe das Moscas, explicou que era impossível pegá-lo com as mãos, mas que ela possuía uma bolsa especial, que era herança de família, “feita de um material transparente, e tão forte que o fogo não o consegue destruir.” (AGUALUSA, 2015b: 36) O Príncipe retornou ao seu reino acompanhado pela borboleta e com o fogo dentro da bolsa. Casaram-se e tiveram muitos filhos: os pirilampos, “que nós vemos ainda, por vezes, iluminando as noites com as suas estranhas bolsas de lume.” (AGUALUSA, 2015b: 36)

O narrador começa a estória utilizando o vocábulo “Antigamente”. Devido ao uso dessa palavra, podemos perceber desde o início da narrativa que trata-se de uma estória à semelhança daquelas que fazem parte da tradição oral. Ao iniciar a leitura, percebemos que o narrador, em princípio, não está a falar de um tempo tão antigo quanto a palavra “Antigamente” sugere, mas sim que refere-se a algo que ocorreu há mais ou menos vinte ou trinta anos, quando ainda “era fácil encontrar pirilampos, sobretudo nas noites de verão, mesmo numa grande cidade.” (AGUALUSA, 2015b: 32) Contudo, os pequenos leitores têm, certamente, menos de dez anos. Para eles, vinte ou trinta anos atrás trata-se de uma época antiga.

Posteriormente, ao contar a lenda do surgimento dos pirilampos, o narrador refere-se mais uma vez a antigamente, mas agora a referência é ao tempo em que

“Deus ainda não tinha terminado de fazer o mundo.” (AGUALUSA, 2015b: 32) E ainda mais uma vez (a terceira) ele informa que a estória ocorre em um tempo antigo, ao afirmar entre parênteses – o que confirma que ele quer mesmo ressaltar a importância – que “(não havia sequer homens sobre a terra)”. (AGUALUSA, 2015b: 32)

Para além dessas referências, ou por causa delas, a estória aparenta ter duas introduções e apresentar uma narrativa dentro da outra. A “primeira introdução” encontra-se no primeiro parágrafo: “Antigamente era fácil encontrar pirilampos [...]” (AGUALUSA, 2015b: 32), enquanto a segunda localiza-se no terceiro parágrafo: “Há muito, muito tempo, quando Deus ainda não tinha terminado de fazer o mundo [...]” (AGUALUSA, 2015b: 32) Ao transpor a narrativa para a oralidade, a primeira introdução encaixa-se na parte em que o contador apresenta-se e fala um pouco para a plateia sobre a estória que está por vir. A segunda introdução é a parte em que o contador inicia a estória para os ouvintes.

Quando o primeiro guerreiro retorna com as asas chamuscadas e informa que foi mordido pelo fogo, o leitor compreende o total desconhecimento que eles possuíam daquele, pois pensavam que poderia tratar-se de algum tipo de animal capaz de morder. Era, portanto, um tempo tão antigo que o conhecimento sobre as coisas estava ainda no início. Contudo, existia a borboleta, que já sabia um pouco mais sobre a natureza do fogo.

Essa, ao auxiliar o Príncipe das Moscas a cumprir o seu objetivo, afirma que dará a ele uma bolsa transparente que herdou da avó e que é “tão forte que o fogo não o consegue destruir.” (AGUALUSA, 2015b: 36) A bolsa representa a importância da família e das tradições transmitidas pelos povos originais angolanos através de suas estórias, de geração em geração, e sempre dentro da família ou do grupo a que pertencem. As estórias, assim como a bolsa, são tão fortes que não podem ser destruídas, nem mesmo pelo tempo, nem mesmo pela escrita, desde que sejam transmitidas de um para o outro. No caso daquelas, através da oralidade.

Consideramos que o longo parágrafo explicativo na introdução do conto é necessário, pois muitos leitores crianças – principalmente aqueles que vivem em cidades grandes e não estão acostumados a ter contacto diário com a natureza – precisam compreender o que são pirilampos, pois nos dias atuais eles “quase desapareceram das grandes cidades por causa da poluição.” (AGUALUSA, 2015b: 32) Após a explicação, o narrador dialoga com o leitor, perguntando se eles sabem de onde vieram os pirilampos. Ao supor que obterá uma resposta negativa, o narrador esclarece que a estória será sobre o surgimento daqueles. O autor reinventa a história da criação dos pirilampos ao dar uma explicação alternativa ao fenómeno natural. O mesmo ocorre no conto “O pai que se tornou mãe”.

Para iniciar essa explicação, é feita uma pergunta ao leitor: “Mas de onde vieram eles, os pirilampos?” (AGUALUSA, 2015b: 32) Esse recurso aproxima o conto da oralidade. O narrador responde à própria pergunta, como se tivesse diante de si uma plateia à espera da solução. Ao responder que “Essa é a história que vos quero contar.” (AGUALUSA, 2015b: 32), ele dialoga com o leitor/ouvinte novamente, agora de maneira ainda mais presencial. Ao apresentar explicações para alguns fenómenos da natureza que, por vezes, até o leitor/mediador adulto desconhece, confirma-se a ideia de que o autor escreveu o texto com a intenção de fazê-lo ambivalente, com um segundo plano textual muitas vezes descodificado apenas – ou principalmente – pelos leitores adultos. Nessa estória, o narrador ensina-nos que “[...] as aranhas tecem as suas teias com dois tipos de fios, uns pegajosos, que prendem as vítimas, e outros simples, por onde elas podem andar sem perigo.” (AGUALUSA, 2015b: 33) Esse recurso explicativo também aproxima o conto da oralidade, para além de ser a adaptação de uma lenda dos povos originais de Angola, o que faz com que ele pertença também a essa categoria. Dentro da coletânea, esse é o conto que mais está relacionado com a literatura angolana de origem oral.

A narrativa apresenta características fabulísticas, com animais falantes e um final que nos ensina sobre a importância de valorizar a tradição. À semelhança de alguns contos maravilhosos (PROPP, 2006), nessa estória o herói sai de casa com um objetivo

e com a promessa de que retornará com ele cumprido, vive uma aventura, corre risco de morte, sobrevive, salva a borboleta, que o ajuda a solucionar o problema do seu reino e, portanto, cumpre sua palavra ao retornar a casa. O protagonista não escolheu sair de casa. Foi-lhe atribuída uma missão que ele, como filho do Rei das Moscas, não poderia recusar. Para Wilson e Short, essa missão faz parte da transformação forçada do protagonista para a vida adulta: “The children in postmodern plot structures do make their way — they have no choice. This is not an attempt at being an adult; it is a forced march toward adulthood.” (WILSON; SHORT, 2012:138)

Em *Nação Crioula* (1997), livro pertencente à obra do autor destinada ao público adulto, encontramos uma estória semelhante à do conto aqui analisado, mas com um final que não seria considerado feliz pelo leitor criança:

O rei das borboletas [...] enviou certo dia um emissário para descobrir a natureza do fogo. O emissário voltou tempos depois dizendo que encontrara o fogo, uma matéria volátil e enfurecida, que tivera medo e não se atrevera a avançar mais. Partiu então um segundo emissário, e este regressou exausto, meio louco, com as asas chamuscadas, mas ainda dessa vez o rei não ficou satisfeito e ordenou ao próprio filho que fosse e só regressasse depois de descobrir o que era realmente o fogo. Ele foi e nunca mais voltou. O rei ficou satisfeito — o seu filho, sim, tinha descoberto a verdadeira natureza do fogo. (AGUALUSA, 2001: 77-78)

A versão da lenda da descoberta do fogo em *Nação Crioula* (1997) é muito semelhante à do conto aqui analisado. No livro, ela é contada por uma personagem, que a utiliza como forma de responder a uma pergunta, e, portanto, com uma intenção moralizante. Em “O primeiro pirilampo do mundo” o autor recontou a mesma lenda para crianças, adaptando o final para que a estória agradasse aos leitores mais jovens (e também aos adultos mediadores da leitura). A adaptação de estórias para o público infantil, retirando elementos que poderiam chocar os pequenos leitores ou utilizando eufemismos para suavizar conteúdos considerados impróprios para os mais novos, é comum desde que a LIJ consolidou-se como tal. A israelense Zohar Shavit (2003)

afirma que alguns textos sofriam tantas alterações que a estória final não se assemelhava muito à que a originou. Os Irmãos Grimm, após a primeira publicação dos *Contos da Infância e do Lar* (1812), perceberam a necessidade de publicar adaptações para o público infantil, e Lewis Carroll escreveu três versões de *Alice*, uma delas – *Nursery Alice* – destinada exclusivamente aos mais novos. Na obra de José Eduardo Agualusa também é comum encontrarmos estórias que se repetem, assim como personagens que migram de um livro para o outro.

As ilustrações desse conto retratam o período noturno. O recorte em forma de estrela também faz referência a ele. A narrativa não esclarece se a estória ocorre de manhã ou à noite. Contudo, sabemos que a luz dos pirilampos só consegue ser apreciada na sua totalidade no escuro. Por isso, provavelmente Henrique Cayatte optou por ilustrar as situações e personagens à noite. Na página 34, o escuro também representa o medo que todos sentiam quando aproximavam-se da aranha e da sua teia, visto essa estar retratada, pois “O dia parecia mais escuro em volta dela.” (AGUALUSA, 2015b: 33) As estrelas também aparecem após a libertação da borboleta, que “sacudiu as asas, feliz, finalmente livre. Todas as vezes que sacudia as asas, o ar, à volta dela, ficava cheio de estrelas.” (AGUALUSA, 2015b: 35) Em outro livro do *corpus*, *O filho do vento* (2006), há uma cena semelhante em que o protagonista sacode “nervosamente as largas asas e algumas estrelas, que haviam ficado presas nelas, soltaram-se no ar morno da manhã nascente como se fossem leves vaga-lumes.” (AGUALUSA, 2006: s/p)

Pode-se ver na página 34 a enorme teia-de-aranha com uma borboleta colorida presa. De longe, o Príncipe das Moscas, pousado no ramo de uma árvore, apenas observa a cena, como se não fizesse parte da mesma. Na página 36, ao observar parte da ilustração da página 34 pelo recorte em forma de estrela, é possível ver um pequeno fogo. No entanto, ele passa despercebido em uma primeira leitura da página 34. É necessário retornar a ela para perceber que no conjunto, o que parece fogo é, nessa página, a parte do ramo de uma árvore. Ao observar pelo recorte na página 35, vemos o que parece ser um fósforo, embora torto. Na página 37 encontram-se várias figuras

semelhantes, que são os pirilampos ainda na fase de larvas, quando eles utilizam sua luz para se defender de predadores. Portanto, pode-se afirmar que não é apenas o autor que utiliza recursos explicativos, mas também o ilustrador faz uso deles para se expressar. Tais recursos podem ser interpretados também como instrutivos, o que, mais uma vez, aproxima essa estória das fábulas – para além dos outros elementos que apresentamos anteriormente e que levaram-nos a considerar essa semelhança.

Esse conto é o quinto da coletânea, que, portanto, encaminha-se para a segunda parte. Nele encontramos mais marcadas as características fabulísticas e as estórias de tradições orais dos povos originais de Angola. Contudo, após a sua análise não é possível afirmar que o maravilhoso aumenta a cada conto, visto que essas características estão mais presentes nos três primeiros contos de *Estranhões & Bizarrocos*.

4.1.6 “O País dos Contrários”

O gato Felini, a julgar pelo nome, poderia ser um típico felino, mas não é o que ocorre nesse conto. Ao iniciar a estória, o leitor é alertado para esse facto: “Chama-se Felini e, acreditem, não se parece com nenhum outro [gato].” (AGUALUSA, 2015b: 38) Felini apaixonou-se quando ainda era adolescente. O narrador, para destacar a juventude do protagonista, afirma que “mal se viam os bigodes, quando se apaixonou.” (AGUALUSA, 2015b: 38) Felini, que era ambicioso, apaixonou-se por uma vaca chamada Graciosa, que, em um jogo de palavras, o narrador afirma que “pastava os seus dias, isto é, passava os seus dias, no terreiro em frente à aldeia, com as outras vacas.” (AGUALUSA, 2015b: 38)

Felini contou para a sua mãe, que contou para as amigas, que “o seu filho – o pobrezinho! –, estava apaixonado por uma vaca.” (AGUALUSA, 2015b: 38) Em pouco

tempo os outros gatos começaram a fazer troça dele. Em uma passagem com cariz sexual implícito, elaborado para ser decodificado pelo leitor/mediador adulto, é possível perceber o deboche dos outros gatos para com ele: “A novidade espalhou-se pela vizinhança. Os gatos grandes davam-lhe palmadas nas costas: ‘tens mais boca que barriga’, diziam. Os colegas troçavam dele.” (AGUALUSA, 2015b: 38)

Contudo, Felini não se importava com a implicância dos outros gatos, e sim com a indiferença de Graciosa. Nessa parte, o narrador cita os olhos mansos da vaca, uma expressão popularmente conhecida para fazer referência aos bovinos, e que no conto é transformada em elogio: “Felini sentava-se à noite em frente do estábulo onde dormia Graciosa e compunha canções para a lua, canções tristíssimas, que falavam dos olhos mansos do seu amor, e do seu pelo macio, e do seu caminhar pelo pasto húmido ao amanhecer.” (AGUALUSA, 2015b: 38) Mas, apesar de tudo, a indiferença de Graciosa persistia.

A mãe de Felini explicou-lhe que esse amor era impossível, pois ele deveria apaixonar-se por alguém semelhante a ele: “como queres que uma vaca se interesse por ti? As vacas gostam de animais grandes, como elas, de bois. Os gatos gostam de gatas.” (AGUALUSA, 2015b: 38) Por esse motivo, Felini decidiu transformar-se em um boi para que, dessa forma, a vaca olhasse para ele. O gato ficou do tamanho de um boi, mas Graciosa, em vez de se apaixonar, ficou muito assustada ao vê-lo. Felini então decidiu ir embora por sentir-se excluído.

Certo dia, ele chegou ao País dos Contrários, um lugar onde o rio corria de baixo para cima, os pássaros voavam de costas, os elefantes eram do tamanho das formigas e todos falavam de trás para frente. Felini sentia necessidade de integrar-se. Lá ele foi acolhido por quem também era diferente e apaixonou-se novamente por uma vaca, mas dessa vez ela era “tão pequena que não lhe chegava aos calcanhares.” (AGUALUSA, 2015b: 42)

À semelhança das fábulas, é possível encontrar ensinamentos nessa narrativa. Durante a leitura, o narrador faz o leitor/ouvinte perceber que nem sempre conseguimos

o que queremos e precisamos aceitar essas situações, e ensina-nos, portanto, a resiliência e a persistência. Felini transforma-se em um ser completamente diferente do que a sua natureza exige apenas para conquistar a vaca Graciosa. Contudo, seu esforço não é reconhecido.

Quando sua mãe explica que os gatos devem apaixonar-se por animais como eles – as gatas –, podemos fazer uma alusão às dificuldades que a sociedade impõe aos relacionamentos. Ao transpor a estória para a realidade, é possível comparar a impossibilidade de realização amorosa entre o gato Felini e a vaca aos relacionamentos entre brancos e negros, que eram proibidos por lei em muitos locais, como África do Sul e Estados Unidos da América, ou às situações em que pessoas das classes mais altas evitam relacionar-se com pessoas mais pobres, ou ainda em algumas religiões em que as pessoas normalmente casam apenas com outras que seguem o mesmo culto, e também com o sistema de castas ainda em voga na Índia. Felini sofre preconceito por não ser igual aos outros, por amar quem é diferente.

Essa estória é, portanto e principalmente, sobre a aceitação das diferenças e a resistência ao preconceito. O protagonista, no início, sofre deboches por parte dos outros gatos devido ao seu gosto excêntrico, depois ele é rejeitado pela vaca por causa da sua aparência estranha. Ele sofre preconceito primeiro por parte do próprio grupo ao qual pertence, depois por parte dos outros membros da sociedade à sua volta, onde todos “o olhavam como se fosse um monstro.” (AGUALUSA, 2015b: 41), da mesma maneira que ocorreu com Jácome, o inventor do impossível. Felini só consegue ser aceito em um lugar onde todos, assim como ele, são diferentes de alguma maneira.

Para Regina Chamlian, “Aqualusa, em “O País dos Contrários”, investe contra o conservadorismo da sociedade, que desrespeita a alteridade e trabalha a favor do enquadramento e da normatização do amor.” (CHAMLIAN, 2008: 6) No decorrer dessa estória é possível perceber a rejeição sofrida pelo protagonista, comum na natureza entre os animais, mas ainda assim uma forma de agressão. O agressor, contudo, nunca trabalha sozinho. No conto, o grupo de gatos reúne-se para fazer troça de Felini após a novidade espalhar-se pela vizinhança. Que, aliás, foi espalhada pela sua própria mãe.

No momento da agressão máxima sofrida por Felini, é possível sentir, pela perspectiva do protagonista, a rejeição para com quem é diferente:

Todos o olhavam com horror. Os gatos já não o aceitavam – ele deixara de ser um gato. As vacas fugiam ao vê-lo. Felini, tristíssimo, decidiu então partir para outro país. O mundo era imenso. Em algum lado encontraria quem o aceitasse sem estranheza. (AGUALUSA, 2015b: 39)

Ao contrário do peixinho Cristóbal, do conto 4, Felini não tinha o sonho de partir. Ele sentiu-se obrigado a isso. A rejeição sofrida foi tão violenta que foi necessária a partida em busca de outro lugar e de outro sentido para a sua existência. A partida aparece também nos contos de fadas, em que muitas vezes o protagonista vai para um lugar distante e retorna após a transformação. Nesses, entre a partida e a chegada no outro lugar, o protagonista enfrenta dificuldades. Com Felini não foi diferente, pois ele “Andou durante muitos dias. Atravessou desertos. Perdeu-se no labirinto de florestas intermináveis. Escalou montanhas geladas, respirou o ar perigoso dos pântanos [...]” (AGUALUSA, 2015b: 39) Nas narrativas atuais, segundo Wilson e Short,

The children don't return to the same home, if they return home at all. The child protagonist constructs a new home because of an absence of home at the beginning or because the home is untenable. The postmodern metaplot signals that childhood is not an idyllic time. Home may be safe at one time but the safety disappears. Children in these stories can't go home again because their home isn't where they want to dwell. Home isn't a place of refuge or comfort. (WILSON; SHORT, 2012: 134)

Felini não retorna para casa, pois encontra-se realizado no País dos Contrários, onde “decorridas algumas semanas já se sentia tão à vontade [...] como na sua própria aldeia.” (AGUALUSA, 2015b: 42) Todavia, ao contrário dos contos de fadas, em que a transformação ocorre após a partida, nesse conto ela se passa antes, no momento em que o protagonista decide tornar-se um boi.

Nessa narrativa aparece um elemento comum em estórias com características maravilhosas: o portal mágico, capaz de transportar as personagens para um mundo ou um tempo diferente do usual. No conto, o rio representa a passagem que leva Felini e o pássaro para o País dos Contrários. Não se trata de um rio comum, pois é necessário que ele apresente alguma característica diferente para que possa ser identificado como portal mágico. Nesse caso, trata-se de “um rio cujas águas corriam pela montanha acima, e não a descer, em direção ao mar, como estamos acostumados a ver.” (AGUALUSA, 2015b: 39) O pássaro confirma a função mágica do rio, ao afirmar que “Se cruzares o rio [...] entras no País dos Contrários. Ali tudo se passa ao contrário [...].” (AGUALUSA, 2015b: 39)

O nome do lugar (e também do título) remete-nos a outro país diferente: o País das Maravilhas. À semelhança desse, no País dos Contrários os animais também falam, assim como a Lebre de Março e o Coelho naquele, e as criaturas são diferentes das que existem no mundo real. No País das Maravilhas é possível ver cartas que são soldados, reis e rainhas, um porco-bebé e um gato que sorri e fala; enquanto no País dos Contrários os elefantes e as vacas são do tamanho das formigas, os gatos do tamanho de bois e todos entendem-se na língua específica daquela localidade, falada de trás para a frente.

Para as ilustrações desse conto, foram escolhidas poucas cores, mas que sobressaem devido ao contraste. Existe a predominância do verde e do azul, retratando o pasto a céu aberto, e do preto e branco, nos animais. Na página 40 podemos ver Felini já transformado em gato boi. O corpo e a cabeça com chifres lembram o de um boi, enquanto o rabo, os bigodes e os olhos são de gato. Ao longe, pastando, está uma vaca, provavelmente Graciosa. No entanto, a imagem sugere ao leitor/observador duas possíveis interpretações: a vaca pode ser Graciosa, que, vista de longe, parece estar pequena; mas também pode ser a vaca do País dos Contrários, que era de facto pequena.

Na página 42, é possível ver através do recorte em forma de semi-círculo um coração vermelho que provavelmente não é percebido na primeira vez que se analisa a

página 40, ainda que seja um leitor/ouvinte atento. Com o destaque dado pelo recorte, retornamos à página 40 e observamos que o coração está sobre o pelo de Felini, como uma tatuagem, indicando que ele está apaixonado. Ao observar através do recorte na página 41 está uma vaca, que a princípio pode ser Graciosa. Contudo, ao olhar para a ilustração completa na página 43, o leitor percebe que não é Graciosa, e sim a outra vaca pela qual Felini também se apaixona, já no País dos Contrários. Pode-se ver a vaca por entre os chifres de Felini e constatar que ela realmente é “tão pequena que não lhe chegava aos calcanhares.” (AGUALUSA, 2015b: 42) A forma do recorte – um semi-círculo – faz lembrar, naturalmente, um círculo. Todavia, incompleto, pois faltou continuar o traço para que ele fosse um daquele. Assim como a jornada de Felini. É comum encontrar nas estórias de potencial recepção infantil a jornada completa, em que o protagonista sai de casa, vive as aventuras e retorna para casa amadurecido. Felini, contudo, vive apenas meia jornada. Sai de casa e não retorna. Assim é o semi-círculo, também apenas a metade daquela forma.

Para além de encontrarmos semelhanças com *As Aventuras de Alice no País das Maravilhas* (1865), é possível também identificar traços em comum com a obra de potencial recepção adulta de José Eduardo Agualusa. No conto “O assalto”, do livro *A substância do amor e outras crónicas* (2000)⁸², o narrador fala de um gato que é grande como um boi: “(Uma noite sonhei que um gato, grande como um boi, me segredava um verso.)” (AGUALUSA, 2016: 23). Se observarmos atentamente as datas, é possível identificar que *A substância do amor e outras crónicas* (2000) e *Estranhões & Bizarros* (2000) foram publicados no mesmo ano. O autor, portanto, provavelmente inspirou-se em uma estória para compor a outra. Não foi possível identificar se a primeira foi a versão “para” os adultos ou a estória de “O País dos Contrários”, mas o facto de terem sido publicadas ambas no ano 2000 comprova nossa afirmação de que após começar a publicar para os leitores mais novos, começaram a aparecer mais características maravilhosas na obra de potencial recepção adulta do autor. No conto “O assalto”, contudo, existe a presença do realismo mágico, enquanto não é possível

⁸² O conto também aparece nos livros *Manual Prático de Levitação* (2005) e *Catálogo de Luzes* (2013).

classificar o conto aqui analisado nesse gênero literário. Todavia, ele aparece no conto seguinte da coletânea, que será apresentado agora.

4.1.7 “O caçador de borboletas”

Esse conto narra a estória de Vladimir, mais um menino diferente, este da maior parte dos que existem nos dias atuais, pois entre as várias prendas que ganhou no Natal, preferiu o equipamento para caçar borboletas a livros, discos e jogos de computador. Vladimir ficou surpreso ao perceber que os insetos também podem ser colecionados “como quem coleciona selos, conchas ou postais, talvez até trocar exemplares repetidos com os amigos.” (AGUALUSA, 2015b: 44)

O protagonista, ansioso por estrear o equipamento, foi caçar atrás de sua casa e já havia guardado cinco borboletas no frasco de vidro quando encontrou a borboleta mais linda que já vira. Nesse momento, para que o leitor compreenda a dimensão da beleza da borboleta, o narrador utiliza a sinestesia ao definir a voz daquela como “voz de algodão doce – uma voz tão doce e tão macia que ele julgou que sonhava.” (AGUALUSA, 2015b: 44) Vladimir prendeu a borboleta no frasco de vidro e, ainda encantado, exclamou: “– Agora és minha – disse-lhe –, toda a tua beleza me pertence.” (AGUALUSA, 2015b: 45)

Nesse momento, a borboleta começa a falar sobre a impossibilidade de Vladimir ser seu dono e conta a estória de como a sua espécie surgiu. É interessante observar a reação de Vladimir, que ficou surpreso ao descobrir que aquela falava. Com isso, pode-se concluir que momentos antes de caçá-la, quando “ouviu alguém cantar numa voz de algodão doce” (AGUALUSA, 2015b: 44), o menino não havia associado a voz à borboleta.

Essa, por sua vez, conta para Vladimir que as borboletas foram criadas a partir das flores e que possuem “uma beleza para ser voada.” (AGUALUSA, 2015b: 45) A

borboleta argumenta até conseguir convencer o menino. Ele contra-argumenta, alegando que é um caçador de borboletas e é quem as imortaliza, ao matá-las e conservá-las espetadas no mural da sua coleção. A borboleta então exemplifica com as estrelas, para que Vladimir compreenda a relação entre beleza e liberdade: “Escolhe uma [estrela] quando a noite chegar. Será tua. Mas deixa-a guardada na noite. É ali o lugar dela.” (AGUALUSA, 2015b: 46)

Vladimir concorda em soltar a borboleta, mas impõe uma condição: que ela seja dele. Naquele momento, ele ainda estava com o sentimento de posse. Ele não fazia questão de expor a borboleta, contanto que acreditasse ser o seu dono. A borboleta, percebendo que era a única hipótese de continuar a viver, fala: “– Já sou tua – disse –, e tu já és meu. Sabes? Eu coleciono caçadores de borboletas.” (AGUALUSA, 2015b: 46) Vladimir, que a partir daquele momento mudou seu pensamento sobre colecionar borboletas, conta para o pai sobre a ótima caçada que fez, pois deixou fugir a borboleta mais linda do mundo.

O conto fala sobre a possessividade e sobre o que não pode ser privado de liberdade. Vladimir deseja ter a borboleta e prendê-la para admirar toda a sua beleza. Contudo, ao matá-la, ele destruirá também parte da exuberância do animal. A borboleta, que além de ser bela possui a capacidade de falar, só poderia ser exibida em seu total esplendor se continuasse viva. O discurso de liberdade da borboleta foi tão importante que Vladimir, que “Já tinha apanhado cinco borboletas, que guardara dentro do frasco de vidro [...]” (AGUALUSA, 2015b: 44), decidiu soltar não apenas a que falava, mas todas, pois ao chegar a casa mostrou ao pai “com orgulho o frasco vazio.” (AGUALUSA, 2015b: 46) Encontramos semelhanças entre essa estória e o conto *O veado florido*, de António Torrado (2015). Neste, ao ser privado de liberdade, o veado perde também sua característica principal, que são as flores nas hastes.

Não podemos ignorar que a fala da borboleta, por mais que seja comum em narrativas infantis, causa estranhamento em Vladimir. Por esse motivo, consideramos que essa situação pode ser descrita como realismo mágico. A receção do menino não é natural, em princípio, o que evidencia que a situação está mais próxima desse gênero

literário. Em uma primeira leitura pode-se pensar que Vladimir ouviu a voz da borboleta e considerou como algo natural. Contudo, no momento em que escuta “alguém cantar numa voz de algodão doce” (AGUALUSA, 2015b; 44), ele ainda não havia percebido que era a voz da borboleta. Apenas quando essa é capturada e fala diretamente com ele, respondendo a uma afirmação do rapaz, é que Vladimir percebe que ela fala, e mostra surpresa e estranhamento diante da situação: “Vladimir esfregou os olhos: / – Meu Deus! Estou a sonhar?” (AGUALUSA, 2015b: 45) Ao afirmar que “Isso não tem importância.” (AGUALUSA, 2015b: 45), a borboleta transporta a dúvida para o leitor: estará Vladimir a sonhar ou a borboleta realmente fala? Será uma situação de realismo mágico ou apenas um sonho? Nas outras duas histórias do *corpus* em que o realismo mágico está presente, ele também aparece acompanhado de situações oníricas.

Vladimir, ao avistar a borboleta, “Sentiu o que deve sentir em momentos assim todo o caçador [...]” (AGUALUSA, 2015b: 44) Pode-se inferir com o uso das palavras “o que deve sentir” que o narrador não tem conhecimento do que sentem todos os caçadores. Todavia, ao lembrar que por trás do narrador está o autor, podemos comparar a afirmação com o que José Eduardo Agualusa escreveu em uma crônica intitulada “A morte de Cecil”, no livro *O Paraíso e Outros Infernos* (2018), de potencial recepção adulta. O autor afirma que nunca gostou de caçar, e, portanto, desconhece o que sente todo caçador quando avista uma presa interessante:

[...] odiava a caçada. Corria à frente dos caçadores, aos gritos, tentando afugentar os animais. Disparava a minha arma para o ar. Chorava abraçado às gazelas agonizantes. Fazia tanto alarido, tanto drama, que o meu pai, envergonhado, deixou de insistir para que o acompanhasse. (AGUALUSA, 2018: 100)

O nome do protagonista desse conto é uma clara referência a Vladimir Nabokov, que, além de escritor, era caçador – ou, antes, colecionador – de borboletas. Em 1945, Nabokov desenvolveu uma teoria sobre a evolução de um tipo específico de borboletas azuis, mas sua opinião não foi considerada pelos especialistas da época. Ainda criança,

em São Petersburgo, ele já mostrava interesse pelas borboletas. Quando adolescente, participava de expedições de caça e, após a captura, descrevia-as minuciosamente. O mesmo poderia ter ocorrido com o protagonista do conto aqui analisado se a borboleta não tivesse explicado a ele sobre a importância da liberdade. Já o outro Vladimir – o Nabokov –, provavelmente não foi interpelado por nenhuma borboleta multicolorida e, talvez por isso, especializou-se na caça a essa espécie e tornou-se curador de lepidópteros no Museu de Zoologia Comparada de Harvard. Apenas muitos anos após a morte do escritor, sua teoria – ignorada em 1945 – foi comprovada por um grupo de cientistas (VILA et al, 2011), que decidiu investigar e fazer o sequenciamento genético das *Polyommatus* azuis, as borboletas de Nabokov.⁸³

Nesse conto, não há duas ilustrações de página inteira como ocorre nos outros apresentados anteriormente. A primeira ilustração, na página 44, é exatamente do tamanho do recorte da folha seguinte, servindo apenas como moldura para aquela. Esse recorte – retangular – possui o formato das etiquetas coladas nos frascos de vidro para identificar o seu conteúdo. No caso dessa narrativa, uma etiqueta que serviria para identificar os insetos já caçados por Vladimir. Dessa forma, a imagem que podemos ver através do recorte na página 46 tem exatamente o mesmo formato quando aparece na página 44. Nela, é apresentado ao leitor uma parte do equipamento para caçar borboletas que Vladimir ganhou no Natal: os alfinetes coloridos, o algodão, o éter e a caixa de madeira. Apenas a rede e o frasco de vidro não aparecem na ilustração. No recorte da página 45, é possível ver a parte de um vidro com uma etiqueta, onde pode-se ler “BO”, o que leva o leitor a imaginar que aquele é o vidro com a borboleta presa logo após ser caçada. Contudo, ao chegar na página 47, o leitor percebe que o vidro na verdade encontra-se vazio e aberto. Ao lado dele está pousada a rede. Por cima do vidro, há sete linhas que indicam que algo acabou de movimentar-se em direção ao céu. Pode-se deduzir com isso que momentos antes a borboleta foi solta por Vladimir, assim também como as outras já caçadas por ele.

⁸³ Visualizado em <https://royalsocietypublishing.org/doi/pdf/10.1098/rspb.2010.2213>, em 02/06/2020, às 11h12.

A borboleta narra uma lenda sobre a criação da sua espécie. Segundo ela, “Buda [...] colheu uma mão cheia de flores e lançou-as ao vento e disse: voem! E foi assim que surgiram as primeiras borboletas.” (AGUALUSA, 2015b: 45) Existem semelhanças com outra narrativa de formação de elementos da natureza, encontrada em *O filho do vento* (2006). Nesse, a lenda narrada é a do surgimento das estrelas: “certa noite, era muito escuro, uma menina afundou os dedos na cinza ainda quente de uma fogueira e atirou-a ao céu. Foi assim que se formaram as estrelas.” (AGUALUSA, 2006: s/p) Essa relação torna-se ainda mais importante quando a borboleta cita as estrelas entre as “coisas que não se podem guardar: [...] não podes guardar a luz do luar, ou a brisa perfumada de um pomar de macieiras. Não podes guardar as estrelas dentro de uma caixa.” (AGUALUSA, 2015b: 46), e afirma que as estrelas, embora não possam ser guardadas, podem ser colecionadas. Basta escolher “uma quando a noite chegar. Será tua. Mas deixa-a guardada na noite. É ali o lugar dela.” (AGUALUSA, 2015b: 46) As borboletas e as estrelas, portanto, para além de terem sido criadas quando alguém recolheu outros elementos da natureza e atirou-os para o ar, possuem a semelhança de não poderem ser guardadas.

Para além de semelhanças com o livro citado, pode-se relacionar também esse conto a outro da coletânea. Em “O primeiro pirilampo do mundo”, é a borboleta que, ao auxiliar o Príncipe das Moscas, contribui para o surgimento dos pirilampos. Percebe-se dessa forma que os contos de *Estranhões & Bizarros* (2000) estão interligados, seja pela semelhança ou pela continuidade possível ao se estabelecer relações entre eles.

4.1.8 “O pai que se tornou mãe”

Essa estória começa quando o narrador afirma que todos sabem o óbvio, que as fêmeas carregam os filhos na barriga durante a gestação, mas que poucas pessoas conhecem a exceção a essa regra: o cavalo-marinho macho possui o papel de gerar os

filhos na barriga entre os da sua espécie. O leitor é alertado, ainda no começo, que a estória não terá um final feliz.

No início do conto, o narrador esclarece que a estória ocorreu quando “os Homens ainda não falavam.” (AGUALUSA, 2015b: 48), e, portanto, podemos inferir tratar-se de um tempo muito antigo. Naquela época, existia no mar um casal de cavalos-marinhos chamados Mário e Maria. Em um jogo de palavras com o nome da espécie, o casal tratava-se pelas alcunhas de Márinho e Mariaminha. No decorrer da narrativa há várias referências a animais marinhos e aos hábitos desses. Contudo, não é a explicação do que realmente ocorre que é transmitida ao leitor, e sim uma fictícia, mas que possui verosimilhança interna.

Após a apresentação do meio em que o casal vivia e do companheirismo e amor existente entre os dois, o narrador anuncia que Maria ficou doente de uma hora para a outra, e tratava-se de uma doença rara, o que tornava a situação ainda mais complicada: Maria estava a desaparecer aos poucos, “tornava-se menos existente – desaparecia.” (AGUALUSA, 2015b: 49) Maria decidiu então passar os filhotes que carregava em sua barriga para a de Mário. E a seguir, desapareceu.

Após um longo tempo de luto, Mário começou a sentir-se feliz sem compreender o motivo. O narrador, em tom de cumplicidade com o leitor, conta que o motivo da felicidade de Mário eram os filhos que estavam a crescer dentro dele. Um dia, sua barriga se abriu e saltaram de dentro dela seus filhos: vários pequenos cavalos-marinhos. Nessa parte da narrativa, o leitor já observou o resto da página em branco e percebeu que a estória está quase a chegar ao fim. Contudo, o narrador afirmara que o fim seria um pouco triste, mas a estória voltou a ser feliz com o nascimento. Dessa forma, à semelhança de um contador de estórias orais, o narrador decide modificá-la – ou ao modificá-la, causa no leitor a impressão que a mudança ocorreu enquanto ele lia: “Talvez há pouco eu me tenha enganado. Parece-me agora que esta história tem um final feliz. Porque decidi que ela acaba aqui, num nascimento [...]” (AGUALUSA, 2015b: 52) Portanto, tem-se a impressão que a estória foi modificada pelo narrador/contador no momento da leitura ou no momento em que era contada, porque

ele decidiu assim. O narrador detém o poder na estória, podendo contá-la como lhe convém.

O conto apresenta, portanto, proximidade com as estórias orais. O narrador utiliza em diversos momentos marcas de fala para pontuar a narrativa com discursos oralizantes. Logo no início, ele questiona o leitor/ouvinte, como se estivesse diante de uma plateia, à espera de respostas: “Como é que isto aconteceu?” (AGUALUSA, 2015b: 48) E como se obtivesse de resposta um sonoro “Não sei”, ele prossegue com a narrativa.

Outra marca da oralidade é a presença de duas introduções, à semelhança do que ocorre no conto “O primeiro pirilampo do mundo”. Os três primeiros parágrafos servem para introduzir o conto e explicar para o leitor/ouvinte qual é a estória que será contada. Da mesma forma que faz um contador de estórias orais diante de sua plateia, o narrador inicia falando sobre o tema e só depois introduz a estória – a lenda. No conto, essa segunda introdução ocorre no quarto parágrafo, quando o narrador inicia a estória que prometeu contar no terceiro: “É essa a história que hoje vos quero contar: uma incrível história de amor.” (AGUALUSA, 2015b: 48)

Ao iniciar a lenda, ele faz referências a um tempo muito antigo, sem exemplificar com datas, mas sim com factos comuns nos dias atuais mas que ainda não aconteciam na época em que se passa a narrativa: “Há muito, muito tempo, no tempo em que os Homens ainda não falavam, no tempo em que os dinossauros ainda andavam pela terra [...]” (AGUALUSA, 2015b: 48) Essa referência a tempos antigos, com a enumeração de situações, também apresenta semelhanças com a oralidade.

Outra característica é a explicação das situações. O narrador interrompe a narrativa para explicar para o leitor, como se, ao contar, ele conseguisse perceber na expressão daquele uma dúvida, e a conseqüente necessidade de esclarecimento. Mas ao contrário do que ocorre em outros contos da coletânea, o narrador não interrompe a narrativa para explicar diretamente ao leitor. Ele utiliza Maria como recetora de suas explicações, como representante do leitor que desconhece as situações narradas.

Enquanto Mário faz o papel de quem soluciona as dúvidas daquele. Quando Maria olha espantada para as medusas, Mário explica-lhe que “Também se chamam alforrecas ou águas-vivas.” (AGUALUSA, 2015b: 48) e explica ainda como elas surgiram no mundo. Enquanto Mário e Maria descobriam coisas novas, como as alforrecas, o leitor, ao passear com eles, compartilha esse descobrimento.

Em uma estória sobre cavalos-marinhos, é possível ver, naturalmente, o mar retratado na página 50. Centralizado na página está um cardume a nadar em círculos, como é descrito nessa passagem do conto: “[...] coitados dos peixes! – a girarem, meio tontos, arrastados pelas fortes correntes.” (AGUALUSA, 2015b: 49) No alto da página está uma baleia a nadar na superfície e a expelir água pelo orifício respiratório. Ela aparece porque “Maria também gostava das baleias.” (AGUALUSA, 2015b: 49) Nos cantos superiores aparecem pedaços de terra e um farol. Quando a ilustração é observada através do recorte quadrado na página 52, é possível ver apenas os peixes.

Na página 51 vemos, através do recorte, sete ovos que parecem aconchegados em um ninho. Ao contemplarmos a imagem por inteiro na página 53, percebemos que o que parecia ser um ninho é, na verdade, a barriga de Maria encostada à barriga de Mário. Os dois estão encostados um ao outro no momento posterior em que os ovos foram transferidos da barriga de Maria para a de Mário, pois os ovos já estão na barriga daquele. A distinção entre um e outro faz-se pelos olhos – o de Maria é vermelho e o de Mário é azul, cores normalmente atribuídas ao feminino e masculino, respectivamente – e por dois círculos com pontos no meio que assemelham-se a glândulas mamárias e estão localizados abaixo do pescoço de Maria.

Esse conto aborda, através de eufemismos, o tema da morte, do abandono e da orfandade. Para Ana Margarida Ramos,

Em «O pai que se tornou mãe», texto de ressonância lendária construído a partir do facto científico de que, na espécie do cavalo-marinho, é o macho que dá à luz as crias, a morte da fêmea, em resultado de uma doença desconhecida, surge associada a uma perda gradual de existência. A cor, a voz e as diferentes partes do seu corpo vão, progressivamente,

desaparecendo, diluindo-se no espaço que rodeia a personagem [...]. (RAMOS, 2015a: 155)

O leitor criança provavelmente não consegue interpretar o desaparecimento de Maria como uma doença que a levará à morte. Principalmente porque o narrador utiliza eufemismos, fazendo com que essa interpretação seja feita – quase sempre – apenas pelo leitor adulto. Utilizar o termo “desapareceu” em vez de “morreu” torna a estória mais suave para as crianças leitoras ou ouvintes. Dessa forma, o autor encontrou uma maneira menos assustadora de abordar um tema fraturante como a morte – ainda mais assustador nessa narrativa, pois quem morre é a mãe. Para Fátima Albuquerque,

É assim através do complicado simbolismo [...] que somos alertados para a presença de dois leitores paralelos, a quem o narrador se dirige constantemente: um leitor adulto, com o papel de mentor como sucedia nas histórias tradicionais, cuja função é não só ler os contos, mas também ajudar na sua interpretação e torná-los acessíveis a um segundo leitor, este um leitor infantil. Este diálogo do narrador do texto com o adulto mantém-se constante, implícita ou explicitamente, criando claras cumplicidades com esse transmissor de conceitos [...]. (ALBUQUERQUE, 2003: 110)

Apenas no final do conto o narrador cumpre a promessa feita ao leitor no início e esclarece como os cavalos-marinhos machos passaram a carregar os filhos na barriga. Assim como Maria passa os filhotes para Mário evitando sua tristeza, o narrador cumpre o prometido no momento em que o leitor está preocupado com o que pode acontecer com Maria. Evita, portanto, que o leitor fique triste diante do desaparecimento daquela. A explicação não é a verdadeira, mas é semelhante ao que ocorre na realidade. Para que Mário não se sentisse tão sozinho, Maria encostou-se a ele, como é apresentado na ilustração da página 53, abriu a barriga de Mário, colocou os seus ovos lá dentro e fez um pedido: “Quando eles nascerem mostra-lhes o mar.” (AGUALUSA, 2015b: 51) Maria morre logo após fazer esse pedido, mas nas palavras

do narrador, ela “Disse isto num suspiro e desapareceu.” (AGUALUSA, 2015b: 51)
Segundo Ana Margarida Ramos,

Sem sugestões de dor ou de sofrimento físico visíveis, a aproximação da morte tem sobretudo implicações afetivas, uma vez que conduz ao afastamento definitivo do casal. A passagem dos ovos de Maria para Mário, última ação antes do suspiro final, constitui uma forma de recusa da morte na medida em que prolonga, numa nova geração e em novos seres, os limites da existência. Assim recriado, o ciclo da Natureza, na sua sucessão contínua de vida e de morte, parece ganhar novo sentido, religando o homem às suas origens. (RAMOS, 2015a: 155)

Portanto, ao modificar a natureza, transportando para o pai a capacidade de gerar os filhos, Maria prolonga também a sua existência, através do nascimento daqueles. De maneira parecida, o narrador muda o caminho da estória ao decidir que a mesma terá um final feliz, nesse caso, optando por interromper, e não prolongar, a estória na cena em que os filhotes nascem.

Nesse conto, portanto, as características da oralidade estão mais presentes que nos anteriores da coletânea. A morte aparece como tema fraturante e é apresentada com características marcantes na narrativa. Talvez por ser esse um dos temas mais difíceis de abordar com a criança. Em nenhum momento o narrador utiliza a palavra morte. Mesmo assim, Maria deixa de existir. Não está, portanto, presente para os seus filhos. Não faz mais parte deste mundo. O leitor precisa lidar com esse facto. E o narrador apresenta a aceitação como uma das maneiras de superar o luto. Ao aceitar, Mário conseguiu enxergar outras situações da vida que aguardavam por ele, e, dessa forma, com a aceitação de Mário e, portanto, da morte, foi possível finalizar o conto de maneira feliz.

4.1.9 “O sonhador”

A estória inicia-se com o protagonista Carlos sonhando que havia acordado em uma casa diferente da sua e, embora sentisse a estranheza da situação, mesmo enquanto estava a sonhar, ele percebia que a casa era a que ele vivia e o homem aparentemente desconhecido que ele encontrava era o seu pai. Um pai diferente do que ele tinha quando estava acordado, mas “O pequeno Carlos compreendeu que, no sonho, aquele era o seu pai.” (AGUALUSA, 2015b: 54)

É perceptível que Carlos, apesar de saber que a casa onírica é a sua, não reconhece o ambiente e tampouco os objetos que estão ao seu redor. Ele estranha a cama: “No quarto ao lado daquele onde acordara, estendido numa cama tão grande que parecia um navio, [...]” (AGUALUSA, 2015b: 54), estranha o pai: “[...] encontrou um homem adormecido.” (AGUALUSA, 2015b: 54) e a disposição dos móveis da casa: “O pequeno Calos tropeçou numa cadeira e quase caiu.” (AGUALUSA, 2015b: 54)

O que diferencia o sonho da realidade é a situação maravilhosa que ocorre quando Carlos e seu pai saem para passear. O menino estranhava, “mas sabia que nos sonhos tudo pode acontecer [...]” (AGUALUSA, 2015b: 55) Ao chegarem à praia, encontram enormes abóboras. Carlos, mais uma vez, espanta-se, mas seu pai explica-lhe com naturalidade que elas “Estão enormes, brilhantes e redondas. Estão maduras. Daqui a pouco vão nascer os anjos.” (AGUALUSA, 2015b: 55) Carlos assistiu ao nascimento de anjos que saíam de dentro das abóboras maduras: “Então a abóbora à frente deles começou a palpitar, ouviu-se um choro fraco, ela rompeu-se, e lá de dentro saltou um bebê com asas. Espantado, o pequeno Carlos viu o bebê esticar as asas húmidas, olhar para ele com os seus intensos olhos azuis – e voar.” (AGUALUSA, 2015b: 55) Após o primeiro nascimento, outras abóboras também se abriram e “em pouco tempo o céu estava coberto de bebês-anjos, que riam e brincavam uns com os outros.” (AGUALUSA, 2015b: 55) Ao final do espetáculo dos anjos, Carlos adormeceu na praia.

Após dormir no que aparenta ser o sonho, Carlos acorda na provável realidade, reconhece os objetos ao redor e constata que está na sua verdadeira casa: “Estava na sua cama, em casa, e o relógio de cuco, em frente dele, marcava sete horas.” (AGUALUSA, 2015b: 56) Carlos tem a urgência em contar o sonho para o pai, pois

Se não o contarmos a alguém, assim que acordamos, ele desaparece. Sabemos que sonhámos com alguma coisa, sabemos que foi um sonho bom, ou que foi um sonho um pouco estranho, sabemos que gostámos de o sonhar, mas não conseguimos recordar-nos de quase nada. (AGUALUSA, 2015b: 56)

O estranhamento ocorre quando Carlos decide contar o sonho ao pai – o da realidade –, mas já não se recorda, e esse exclama: “– Tens o cabelo cheio de areia. Parece que andaste a brincar na praia!...” (AGUALUSA, 2015b: 56) Mas o menino “Já não se lembrava de nada.” (AGUALUSA, 2015b: 56) Nesse momento, o conto passa a pertencer ao realismo mágico. Se no final da narrativa ficasse esclarecido que tudo não passou apenas de um sonho, ou que a estória narrada pertencia mesmo ao maravilhoso e as situações possuíssem verosimilhança interna, o conto assemelhar-se-ia a diversas narrativas infantis, em que animais falam, anjos existem e outras situações maravilhosas acontecem. Contudo, a areia presente no cabelo do pequeno Carlos foi transposta do sonho para a realidade. Esse elemento encontra-se deslocado e estranho inclusive na narrativa, o que fica evidente com a admiração do pai de Carlos, na citação supracitada, e também na reação do protagonista: “O pequeno Carlos riu-se. Na praia?” (AGUALUSA, 2015b: 56)

Situação análoga ocorre com a protagonista do livro *Nweti e o mar* (2011), que após sonhar que havia se cortado em uma rocha, acorda com uma ferida na mão esquerda. No entanto, o narrador afirma que Carlos “sabia que nos sonhos tudo pode acontecer.” (AGUALUSA, 2015b: 55) Tal afirmação causa confusão no leitor, pois ao acordar com areia no cabelo, Carlos vive uma situação maravilhosa, no espaço em que o leitor acredita tratar-se da realidade, embora o narrador não esclareça qual é a vida

real e qual é a onírica. A interpretação fica a critério do leitor. Esse pode ser levado a pensar que é mais provável que o sonho seja o local em que bebês-anjos nascem de abóboras, pois é quando sonhamos que normalmente ocorrem as situações maravilhosas. No entanto, quando Carlos acorda com areia no cabelo, ele encontra-se no outro mundo, aparentemente fora do sonho. E a situação também é maravilhosa, visto a areia ter sido transposta do sonho – ou do mundo alternativo – para a provável realidade.

Pode-se perceber nesse conto semelhanças evidentes com o livro *Nweti e o mar* (2011), como a supracitada. Mas para além delas, é interessante destacar que no conto o protagonista é Carlos (nome do filho do autor), enquanto no livro as imagens são fotografias de Vera (filha do autor). Os dois protagonistas sonham que são outras pessoas e transportam algo do sonho para a realidade. Ambos os sonhos passam-se na praia. É possível também estabelecer uma comparação entre o quarto e o mar. A cama possui um tom “verde luminoso com que o mar desperta em certos dias [...]” (AGUALUSA, 2015b: 54) e é comparada a um navio. No decorrer da narrativa, Carlos vai passear na praia com o pai. Para além desses elementos, a areia aparece no cabelo de Carlos quando ele se encontra dentro do quarto, embora no que pertence ao mundo real e não ao alternativo.

Apresentamos anteriormente a ideia de traição para com o leitor, contida em *As Aventuras de Alice no País das Maravilhas* (1865), quando a protagonista acorda, apenas na última página, e é revelado ao leitor que tudo não passou de um sonho, embora um sonho esquisito. (CARROLL, 2000: 142) Essa situação ocorre pois o leitor estava na expectativa de que realmente existisse um mundo alternativo. Nesse conto, a traição para com o leitor não ocorre, visto que o menino acorda com areia no cabelo, o que deixa subentendido que o mundo paralelo existe.

Maria Nikolajeva (2016: 122-123), afirma que o fantástico possui um vínculo com o mundo real. Nesse conto, o sonho é a ligação entre o maravilhoso e a realidade. As aventuras vividas por Carlos desde que acorda ao lado da cama que parece um navio até quando assiste o nascimento de bebês-anjos ocorrem em um tempo que Nikolajeva

denomina como “secondary chronotope”. Nem sempre podem ser estabelecidas comparações com o tempo da realidade. O outro tempo pode ocorrer em época semelhante, um ano antes, séculos depois, ou simplesmente pertencer a um mundo paralelo, que não é possível mensurar com a medida de tempo do mundo que conhecemos. No conto, sabemos que Carlos teve acesso ao outro mundo após dormir em um lado, pois o narrador indica que “Uma noite o pequeno Carlos sonhou [...]”, e acordar no outro: “que tinha acordado numa cama que não era a sua [...]” (AGUALUSA, 2015b: 54) O mesmo ocorreu nesse outro mundo, no momento do retorno. Carlos “sonhou que adormecia nos braços do pai.”, e então “despertou. Estava na sua cama [...]” (AGUALUSA, 2015b: 55-56) O sonho funciona, portanto, como o portal mágico necessário para conectar os dois mundos.

O tom de surpresa (para Carlos) e de comicidade (para o leitor) surge na fala do pai onírico, que espanta-se ao deparar-se com Carlos: “– Que cara a tua! – disse-lhe. – Parece que estás a sonhar!...” (AGUALUSA, 2015b: 54) O estranhamento caracteriza esse conto, o que o aproxima ainda mais do realismo mágico, visto essa ser também uma das suas características, e conseqüentemente o aproxima também da obra de potencial recepção adulta de José Eduardo Agualusa. Para além dessa passagem, há outros elementos na estória que aproximam-se do *nonsense* e do realismo mágico. Contudo, como já explicamos anteriormente a relação da obra do autor com o realismo mágico, optamos por analisar esses elementos como pertencentes a esse género literário.

Para além de acordar “numa cama que não era a sua” (AGUALUSA, 2015b: 54), outras situações ainda mais estranhas acontecem. Ao saírem de casa, Carlos e o pai chegam a um jardim onde as árvores “riam e conversavam entre si, e que cumprimentavam delicadamente quem quer que passasse perto delas.” (AGUALUSA, 2015b: 54) No mesmo jardim, as crianças, em lugar de brincarem com papagaios de papel, “passeavam nuvens amarradas por um fio, [...] que iam mudando de cor e de forma ao longo do tempo.” (AGUALUSA, 2015b: 54) Logo depois, Carlos e o pai vão a uma praia “em cujas dunas cresciam grandes abóboras douradas.” (AGUALUSA,

2015b: 55) O pai, falando com naturalidade, sem sinal de estranheza, alerta para o facto das abóboras estarem enormes, brilhantes e redondas. Portanto, maduras. E que por isso em breve sairiam anjos de dentro delas. E foi o que aconteceu: “a abóbora à frente deles começou a palpitar, ouviu-se um choro fraco, ela rompeu-se, e lá de dentro saltou um bebé com asas.” (AGUALUSA, 2015b: 55) Mas como já mencionamos, o momento de maior estranheza e que faz com que esse conto pertença ao realismo mágico é quando há a transposição de um elemento do mundo alternativo para o mundo real, que é a presença da areia da praia no cabelo de Carlos.

A sinestesia é uma figura de linguagem muitas vezes presente no realismo mágico. Na literatura, a sinestesia confere emotividade ao discurso, permitindo que o leitor seja capaz de perceber com mais sensibilidade o texto. O narrador utiliza-se dela para falar sobre o pôr-do-sol: “O sol estava quase a desaparecer no mar. A luz tinha-se tornado subitamente mais macia.” (AGUALUSA, 2015b: 55) Em outro conto do autor, “O uivo amarelo dos girassóis”, do livro *Catálogo de Sombras* (2003)⁸⁴, de potencial receção adulta, o protagonista é drogado e passa por experiências sinestésicas. Nele, é narrado também sobre um pôr-do-sol, no Rio de Janeiro: “O espectáculo do sol, ao crepúsculo, incendiando as nuvens, ganhou, para ele, uma dimensão inédita. [...] <<Meu irmão>>, confessou-me recentemente com os olhos rasos de água, <<faço qualquer coisa para voltar a ouvir o pôr-do-sol no Arpoador.>>” (AGUALUSA, 2009c: 121)

Além dessa semelhança entre o conto e a obra de potencial receção adulta do autor, há outra ainda com maior destaque. Em seu livro publicado mais recentemente, *O terrorista elegante e outras histórias* (2019), há uma passagem no conto “A caixa preta”⁸⁵ que inicia-se de maneira semelhante ao conto “O sonhador”. Naquele, uma das personagens escreve em seu diário: “Sonhei que acordava numa casa que não era a minha.” (AGUALUSA; COUTO, 2019: 143) Já em “O sonhador” acontece dessa forma: “Uma noite o pequeno Carlos sonhou que tinha acordado numa cama que não era a

⁸⁴ A edição utilizada neste trabalho é de 2009.

⁸⁵ O conto “A caixa preta” é, também ele, inspirado em outro, “Eles não são como nós”, publicado em *Fronteiras Perdidas* (1999), *Manual Prático de Levitação* (2005) e *Catálogo de Luzes* (2013).

sua, numa casa desconhecida, cheia de móveis e objetos que lhe eram completamente estranhos.” (AGUALUSA, 2015b: 54)

O sonho é um tema recorrente na obra do autor. Em *Milagrário Pessoal* (2010), o narrador sonha com um tigre que afirma que os sonhos, na verdade, levam-nos para um tempo diferente, em que temos outra vida: “Há infinitos instantes, explicou. Neste eu estou um tigre. Tu, um homem. Noutra tu estás um tigre e eu um homem. Num seguinte estou em uma larva e você o pássaro que me devora. Estás depois um peixe e eu o pescador. Nada existe que não possa ser a cada momento algo diverso.” (AGUALUSA, 2010: 94) Como maior destaque na obra de potencial recepção adulta citamos o livro *A Sociedade dos Sonhadores Involuntários* (2017). Como o próprio título indica, o romance aborda a temática onírica. É notável também a pertença do livro ao realismo mágico. A personagem Hossi é sonhada pelas outras pessoas. Quem dorme ao seu lado, sonha com ele, recebe a sua visita enquanto sonha. Contudo, ao acordar, Hossi não se recorda de nada. Ele afirma que “sonhar é o mesmo que viver, mas sem a grande mentira que é a vida.” (AGUALUSA, 2017: 55) No mesmo romance, Daniel Benchimol⁸⁶ sonha há anos com uma mulher quando, um dia, ao nadar no mar, encontra uma máquina fotográfica. Ao analisar o conteúdo do cartão de memórias, descobre que a mulher que aparece nas fotografias é a mesma dos seus sonhos.

Outros sonhos fotografados também aparecem n’*A Sociedade dos Sonhadores Involuntários*. Por esse motivo, voltaremos a essa estória no capítulo sobre *Nweti e o mar* (2011), livro onde as ilustrações são fotografias da autoria de José Eduardo Agualusa. Já em “O sonhador”, permanecem, como em toda a coletânea, as ilustrações de Henrique Cayatte. Na primeira, é possível ver o protagonista com uma cara assustada e olhos muito abertos. O desenho ocupa uma parte muito pequena da página 54, e ao olharmos a imagem através do recorte da página 56, ela fica ainda menor, pois é possível ver apenas a cara de Carlos, ficando de fora o pescoço e os ombros. Na narrativa, o nome do protagonista aparece sempre acompanhado do adjetivo “pequeno”, e assim ele foi retratado por Henrique Cayatte.

⁸⁶ A personagem aparece também em *Teoria Geral do esquecimento* (2012).

O recorte, em forma de losango, é também muito pequeno, à semelhança de um buraco de fechadura, como se estivesse ali para o leitor espiar os sonhos do protagonista. Na página 55, é possível ver uma estrela-do-mar através do minúsculo recorte. Ora, sabemos que Carlos foi levado pelo pai do sonho “até uma praia imensa, em cujas dunas cresciam grandes abóboras douradas.” (AGUALUSA, 2015b: 55) Na página 57, podemos constatar que a estrela-do-mar encontra-se ao lado de uma grande abóbora, e também de outras estrelas e abóboras espalhadas em uma praia. No alto da página aparece um traço branco no céu que pode ser interpretado como um dos bebês-anjos que saiu de dentro da abóbora e voou. É importante destacar que o elemento estrela, embora na ilustração seja a espécie marinha, está relacionado ao ambiente noturno e, portanto, ao período em que se dorme e sonha.

A imagem dos bebês saindo de dentro de abóboras podem ser associadas às famosas fotografias de Anne Geddes, fotógrafa australiana conhecida por retratar bebês em fotos caracterizadas como contos de fadas. Entre folhas de alface e pétalas, as fotografias mais comuns são de bebês ao lado, em cima ou mesmo dentro de abóboras. Henrique Cayatte, todavia, diferenciando-se de Anne Geddes, retratou apenas as abóboras fechadas, sem os bebês-anjos por perto.

Esse conto, portanto, entre os que já foram apresentados até aqui, é o que mais apresenta conexões com a obra de potencial recepção adulta do autor. É também uma das narrativas que decidimos analisar sob a perspectiva do realismo mágico, visto os elementos maravilhosos não possuírem verosimilhança interna e causarem um estranhamento não apenas no leitor, mas também nas personagens. Retornaremos a essa estória mais adiante neste trabalho, pois ela possui também uma relação importante com o livro *Nweti e o mar* (2011).

4.1.10 “A menina que queria ser maçã”

O décimo e, portanto, último conto dessa coletânea causa surpresa logo no início da narrativa. Nele, a protagonista Joaquina, ao ser questionada sobre o que quer ser quando for grande, não responde, como os adultos esperam que as crianças façam, com o nome de uma profissão: ela afirma que quando for grande quer ser uma maçã. O leitor adulto, e talvez até mesmo o leitor/ouvinte criança, considera esse desejo impossível de ser realizado, assim como os amigos da escola de Joaquina. Contudo, a menina afirma com tanta convicção que as pessoas até assustam-se.

Joaquina não sabe bem o porquê de querer ser maçã, apenas sente que quer ser uma, e quando alguém questiona o motivo de seu desejo, ela encolhe os ombros e afirma que as maçãs “são tão lindas”. (AGUALUSA, 2015b: 58) Não tem, portanto, um motivo específico. Quando chegou o primeiro dia na escola e, com ele, a inevitável pergunta: “– Ora então vamos lá a saber o que é que vocês querem ser quando forem grandes...” (AGUALUSA, 2015b: 58), as respostas foram variadas: “Astronauta. Piloto de Fórmula 1. Cantora. Futebolista. Barbie (há muitas meninas que querem ser a Barbie). Médica. Modelo. Atriz.” (AGUALUSA, 2015b: 58-59) Mas Joaquina respondeu, como sempre, que queria ser maçã. Mesmo diante dos risos de deboche das outras crianças a menina persistiu no seu desejo.

Joaquina cresce, vira adulta, envelhece e morre. Ao chegar ao céu e encontrar-se com Deus, questiona o porquê de não ter sido uma maçã. Ao que Deus responde que “– Ser maçã é difícil [...]. É preciso crescer muito para se ser uma boa maçã. Tu cresceste. Agora, sim, serás maçã.” (AGUALUSA, 2015b: 60) Joaquina percorreu, portanto, todo o ciclo da vida e agora estava capacitada para tornar-se uma maçã. Ao final da narrativa, quando o menino, seduzido pela maçã em que Joaquina se transformou, come-a e diz à avó: “– Sabes, acho que quando for grande quero ser maçã!” (AGUALUSA, 2015b: 60), pode-se inferir que Joaquina provavelmente também comeu, um dia, uma maçã que havia sido alguém com o mesmo desejo que ela. Esta só conseguiu transformar-se em maçã após chegar ao Paraíso.

Diferente da maior parte das estórias para crianças – em que mesmo quando os finais não são tão felizes, a realidade da vida adulta não é apresentada ao leitor exatamente como ela é –, nesse conto o narrador afirma que “Poucas vezes, porém, conseguimos cumprir os nossos sonhos.” (AGUALUSA, 2015b: 59) O leitor – criança ou adulto – já estava à espera que Joanhina não se transformaria em maçã (ao menos em vida). Contudo, a maneira que o narrador apresenta pode chocar os leitores mais novos ou os mais sonhadores. Por outro lado, o narrador descreve a protagonista como uma mulher independente e madura: “Joanhina transformou-se numa mulher bonita, estudou, e fez-se professora. Era uma boa professora.” (AGUALUSA, 2015b: 59) Portanto, mesmo sem ter seu maior sonho realizado, pode-se inferir que ela teve uma vida feliz.

Em um momento que causa surpresa no leitor, é revelado que, mesmo adulta e professora, Joanhina ainda não havia desistido de ser maçã. O que parecia um sonho impossível e irrealizável, que só existia no pensamento de uma criança, é ainda o desejo de uma pessoa adulta: “Só quem conseguisse olhar para dentro dela poderia saber que, bem lá no fundo do seu coração, Joanhina sentia ainda aquela grande vontade de se tornar maçã.” (AGUALUSA, 2015b: 59) O nome da protagonista, aliás, assim como o seu maior desejo, representa também ele um elemento da natureza. Joanhina é diminutivo de Joana. Contudo, ao acrescentar o sufixo “inha” torna-se o nome de um inseto muito comum em jardins.

Em outra apresentação da realidade, o leitor toma conhecimento que “O tempo passou, portanto, e Joanhina envelheceu. Não casara, não tinha filhos, envelheceu sozinha.” (AGUALUSA, 2015b: 59) A criança quase sempre espera que a protagonista case e tenha filhos, mesmo que no futuro ela divorcie-se e não viva feliz para sempre. No entanto, nada na estória indica que Joanhina não teve uma vida feliz por não ter se casado. Ela apenas sentiu-se frustrada, ao morrer, por não ter realizado o seu maior desejo.

Em um momento que dá um toque de comicidade à estória, o narrador afirma que “A maior parte das crianças quer ser: a) astronauta b) médica/o c) corredor de

automóveis d) futebolista e) cantor/a f) presidente. Há algumas respostas mais originais: “Quero ser solteiro”, confessou o filho de uma amiga minha.” (AGUALUSA, 2015b: 58) Essa passagem permite perceber que Joaquina não é a única criança que não escolheu uma profissão para a vida adulta. Contudo, ser maçã não é um desejo comum mesmo entre as crianças mais excêntricas, e, por isso, causa estranhamento nas outras personagens e também nos leitores/ouvintes.

Ao aproximar-se do final da narrativa, é apresentado ao leitor que Joaquina morre em uma “tarde de outono”, em que “As árvores tinham perdido todas as folhas. O sol, cansado, com aquela cor macia que tem o mel, desaparecia no horizonte. (AGUALUSA, 2015b: 59) Não apenas a protagonista, mas também os elementos da natureza presentes no trecho supracitado estavam a morrer. A estação era o outono, quando a natureza morre para renascer meses depois, na primavera. As folhas estavam caindo e, portanto, morrendo. O sol estava a desaparecer, a se pôr, e, portanto, o dia também estava a chegar ao fim. Joaquina percorre a estória desde a infância até a morte, que ocorre apenas após o envelhecimento. Ela percorre, portanto, todo o ciclo da vida, para retornar posteriormente como maçã. Assim como a natureza no trecho supracitado cumpre uma parte desse ciclo, ao morrer no outono para renascer na primavera, assim também Joaquina viveu toda uma vida e retornou como maçã.

Todavia, esse desejo de ser maçã, embora seja apresentado como natural pela protagonista, não é recebido da mesma forma pelas outras personagens. Quando Joaquina manifesta seu desejo diante da turma, em seu primeiro dia na escola, os outros meninos deboçam dela e chamam-lhe pela alcunha de “maçã raineta”, mas “Ela nem fazia caso. Quando crescesse havia de ser uma maçã, sim, uma maçã verde, luminosa, tão perfumada como uma manhã de primavera.” (AGUALUSA, 2015b: 59) O desejo de Joaquina é tão intenso que ela ignora a reação das outras crianças, e faz com coragem. Joaquina assume que quer ser diferente. Dessa forma, a provocação não passa de uma situação passageira na vida da menina, assim como na estória.

A morte é o tema fraturante que aparece com mais força nesse conto, e como afirmamos anteriormente que os livros do *corpus* pertencem – também e não só – ao polissistema literário angolano, é importante compreender que “em diversas das múltiplas culturas tradicionais da África, as concepções de morte variam; contudo, há alguns pontos coincidentes: não existe céu, nem inferno; a morte é encarada como renascimento e não como expiação.” (SECCO, 2012: 68) O narrador utiliza-se de um eufemismo para falar da morte da protagonista. Ele afirma que “Joaninha estava a dormir, sentada numa cadeira de baloiço, na varanda da sua casa, quando apareceu um anjo e a levou.” (AGUALUSA, 2015b: 59-60) Nesse momento, o autor brinca com elementos religiosos e com as crenças existentes em relação a eles. Quando o anjo aparece, o leitor espera por um momento solene. Contudo, Deus encosta em Joaninha e fala: “– Acorda minha filha – disse-lhe Deus –, já chegaste.” (AGUALUSA, 2015b: 60) O céu é descrito com situações impossíveis a acontecer. A descrição poderia fazer parte do realismo mágico:

Joaninha abriu os olhos e viu o que já antes via com os olhos fechados: os anjos passeando um grande jardim, os peixes flutuando no ar, juntamente com os pássaros, e aquele velho de barbas brancas, ao seu lado, sorrindo como só Deus sabe sorrir. (AGUALUSA, 2015b: 60)

No entanto, como a cena descrita ocorre após a morte, no céu, é comum que as situações maravilhosas sejam aceitas, assim como nos sonhos. Até o momento em que as mesmas são transpostas para a realidade (como ocorre no conto anterior da coletânea), e, portanto, causam estranhamento no leitor e nas personagens. Contudo, não é o que ocorre nessa passagem.

Joaninha questiona a Deus, com certa mágoa, o motivo dele não ter permitido que ela se tornasse uma maçã. Nesse momento, pela primeira vez seu sonho não é visto como algo impossível. Deus, contudo, não esclarece se o desejo era ou não

possível de ser realizado em vida, mas afirma que “É preciso crescer muito para se ser uma boa maçã. Tu cresceste. Agora, sim, serás maçã.” (AGUALUSA, 2015b: 60)

Alguns anos depois da morte de Joanhina, um menino “descobriu no pomar da casa dos seus avós uma maçã de um brilho intenso.” (AGUALUSA, 2015b: 60) O leitor compreende que a maçã era Joanhina, que finalmente conseguiu realizar seu maior sonho, e pode então pensar em duas hipóteses para que isso tenha acontecido: ou Joanhina reencarnou como maçã, ou em cima de onde o seu corpo estava enterrado nasceu uma macieira que foi alimentada por seus restos mortais, o que representa o ciclo da natureza. A maçã era exatamente como Joanhina sonhou ser: “[...] de um brilho intenso. [...] cheirava a maçãs lavadas, cheirava a primavera, era um cheiro que se colava aos dedos.” (AGUALUSA, 2015b: 60) Após comê-la, o menino afirmou: “– Sabes, acho que quando for grande quero ser maçã!” (AGUALUSA, 2015b: 60), indicando que o ciclo não será interrompido ali, com o fim daquela maçã, e que ele, assim como Joanhina, após a morte também irá tornar-se uma daquelas. A investigadora Ana Margarida Ramos esclarece-nos sobre o final desse conto, quando Joanhina finalmente consegue transformar-se em maçã e transmitir o seu desejo a outra criança:

[...] a morte da protagonista, no final de uma vida plena, não é entendida como um final, mas corresponde a um novo começo. Trata-se, neste caso, da concretização do mais antigo sonho de Joanhina, ser maçã. Esse desejo, concedido por Deus, funciona como realização absoluta, ao mesmo tempo que, à semelhança do conto anterior, situa a ação narrada numa espécie de etapa específica de um ciclo orgânico e inquebrável, exemplo da extraordinária perfeição do Universo. (RAMOS, 2015a: 155)

O ciclo da vida está presente também nas ilustrações, ao ser representado pelo recorte em forma de círculo. A primeira apresenta a menina Joanhina sorridente, com uma blusa verde da cor da maçã que ela queria ser quando crescesse. Ao olhar pelo recorte na página 60 pode-se ver o mesmo desenho na totalidade, pois ele não ocupa a página 58 inteira e está centralizado nela. O recorte, como afirmamos, é circular. Por esse motivo, ao observar através dele na página 59 apenas um fundo verde, o leitor

pode concluir que se trata de uma maçã “verde, luminosa, tão perfumada como uma manhã de primavera.” (AGUALUSA, 2015b: 59) Ao olhar na página 61, o leitor percebe que se tratava apenas de uma parte dela, assim como a vida de Joaquina como menina e depois como maçã é também apenas uma parte do ciclo da vida.

Esse conto aproxima-se das histórias orais, como os nove anteriores, completando assim também o ciclo da narrativa, com todas as histórias a apresentarem semelhanças com a oralidade e confirmando o que afirmamos anteriormente: *Estranhões & Bizarros* (2000) é um livro para ser contado para as crianças, e, por esse motivo, foi escolhido como o primeiro livro do *corpus* a ser apresentado ao leitor que imaginamos para percorrer as páginas deste trabalho, que cresce a ler as obras de José Eduardo Agualusa. O que indica a proximidade desse conto com a oralidade é a utilização de parênteses. O narrador, dialogando com o leitor, afirma entre parênteses, o que enfatiza que é uma observação do mesmo, que “(há sempre um dia em que um adulto nos faz essa pergunta)”. (AGUALUSA, 2015b: 58) Em outro momento, o narrador cita que “(há muitas meninas que querem ser a Barbie).” (AGUALUSA, 2015b: 58-59) Essas interrupções são apartes que, ao assemelharem-se com o texto dramático, aproximam também essa história da oralidade, assim como aquele, que é um texto para ser interpretado. Como um ator em cena, o narrador interrompe a história para enfatizar uma informação importante, e dessa maneira o leitor é recordado que não se encontra sozinho, pois existe ali o narrador marcando presença. A observação entre parênteses no primeiro parágrafo também deixa subentendido que o narrador possui a intenção de identificar-se com os leitores mais novos, pois ele não se posiciona ao lado dos adultos, e sim das crianças. Podemos observar esse facto com o uso da palavra “nos”.

A narrativa aborda a morte, e, portanto, o fim, ou o reinício. Sendo esse conto o último da coletânea, sua história representa a posição que ele ocupa no livro. Encerra a coletânea, mas sem finalizar, indicando que é possível sempre um reinício, um recomeço, uma releitura, pois na cultura angolana, “Morrer não era o fim natural da existência. A vida se prolongava na morte que era entendida como uma fase de um ciclo infinito”. (SECCO, 2012: 69) A história contém também todos os elementos

presentes nas nove anteriores: crianças, desejos aparentemente impossíveis, elementos maravilhosos e o estranhamento diante deles, e um tema fraturante. *Estranhões & Bizarrocos* encerra, portanto, indicando a possibilidade do recomeço, de recontar as estórias, como acontece com as estórias orais, transmitidas entre gerações.

4.2 A importância do retorno para casa em *A girafa que comia estrelas*

Agora que o nosso leitor imaginário já está habituado a ouvir as histórias de José Eduardo Agualusa, contadas pelos mais velhos, encontrará, provavelmente na escola, um exemplar de *A girafa que comia estrelas* (2005). Certamente curioso, pois a história assemelha-se muito às narrativas de *Estranhões & Bizarrocos* (2000), o pequeno leitor iniciará seu percurso autônomo (ou semi-autônomo) pelas obras do autor. Não é de estranhar a semelhança desse livro com *Estranhões & Bizarrocos*, visto que *A girafa que comia estrelas* foi publicado, inicialmente, como um conto, entre outros vinte e um, na revista *Pais & Filhos*.⁸⁷ Posteriormente, o autor selecionou dez entre eles para que fossem reunidos em um livro. *A girafa que comia estrelas* não foi selecionado para aquela coletânea, mas foi publicado cinco anos depois como um livro à parte.

No começo da narrativa o leitor conhece Olímpia, uma girafa tão alta que “quando levantava o pescoço e se punha na pontinha dos pés a cabeça dela desaparecia entre as nuvens.” (AGUALUSA, 2015: s/p) O narrador explica que ser assim tão alta tem algumas desvantagens. A mãe de Olímpia tinha medo que ela apanhasse um resfriado. Olímpia, contudo, não se importava com as queixas daquela e continuava sempre com a cabeça entre as nuvens, pois queria ver os anjos. Sua avó, logo antes de morrer, contou para ela que após a morte as pessoas transformam-se em anjos, e, por isso, Olímpia ficava entre as nuvens, para tentar reencontrar a avó.

Durante a noite, Olímpia comia estrelas. Apesar de ser muito alta, era necessário subir no morro mais alto da savana para conseguir chegar até elas. O narrador prontifica-se a esclarecer que “Ao contrário do que seria de supor, a noite não ficava mais vazia por causa disso.” (AGUALUSA, 2015: s/p), pois quando uma estrela era devorada por Olímpia, logo surgia outra.

⁸⁷ Em conversa pessoal pelo Instagram, em 21/04/2020, questionamos José Eduardo Agualusa se ele não pensava em publicar os restantes contos da revista *Pais & Filhos* em um livro. O autor respondeu: “Não. Nunca pensei nisso. Serão bons? Não me lembro. Não faço a menor ideia. Depois você me diz.”

Um dia, entre as nuvens, Olímpia encontrou uma galinha-do-mato (no Brasil conhecida como galinha d'Angola) chamada Dona Margarida. A galinha fizera seu ninho naquele local e colecionava nele objetos que recolhia na terra. O narrador afirma que aquela galinha “pareceu a Olímpia ainda mais bonita do que as restantes.” (AGUALUSA, 2015: s/p) Dona Margarida, embora igual às outras galinhas na aparência, era especial porque virou amiga da girafa. Como afirma a raposa, em outra estória bem conhecida: “– Foi o tempo que perdeste com tua rosa que a fez tão importante.” (SAINT-EXUPÉRY, 2009: 72)

Olímpia e Dona Margarida passaram a encontrar-se todas as manhãs, quando aquela acordava com a barriga cheia de estrelas. Até que um dia Olímpia acordou e não encontrou nenhuma nuvem no céu. Não encontrou também, conseqüentemente, Dona Margarida. Passou um mês sem nuvens e sem chuva, até que a savana começou a secar. Como todas as girafas estavam fracas, pois sem chuva não havia vegetação e, portanto, nada para comer, Olímpia decidiu partir em busca de ajuda. Porque se alimentava de estrelas, era a única girafa que estava em condições de caminhar, pois “Podia faltar capim, podia ser difícil encontrar árvores com folhas tenras, mas à noite, no céu, havia sempre estrelas saborosas para comer.” (AGUALUSA, 2015: s/p)

Após muito procurar, Olímpia encontrou Dona Margarida. A girafa então contou à galinha o que aconteceu na savana, onde “o capim secara, as árvores tinham perdido as folhas, e os animais estavam a morrer.” (AGUALUSA, 2015: s/p) Olímpia então confiou na opinião de Dona Margarida, que, com uma “ideia tola”, como os adultos consideram muitas vezes as ideias infantis, solucionou o problema da seca. Dona Margarida decidiu soprar as nuvens, e “As duas juntas, soprando e soprando, foram pouco a pouco enchendo de nuvens o céu da savana.” (AGUALUSA, 2015: s/p) Para a chuva cair, Dona Margarida “arrancou uma pena da asa direita e colocou-a no nariz da girafa [...]” (AGUALUSA, 2015: s/p), que espirrou e “O espirro sacudiu as nuvens e começou a chover.” (AGUALUSA, 2015: s/p)

A girafa que comia estrelas foi publicado em 2005 pela Editora Dom Quixote. O livro, que faz parte do Plano Nacional de Leitura, é dedicado à Vera Regina, filha do

escritor, que na época da publicação ainda não tinha um ano de idade. Antes mesmo de iniciar a leitura, ao observar as ilustrações de Henrique Cayatte, pode-se perceber que a narrativa se passa no céu e na savana africana, devido à predominância da cor azul, quando se trata do primeiro ambiente, e a predominância da cor terra, quando se trata do segundo. A criança que ainda não lê – portanto, o ouvinte – observa em primeiro lugar, e até pode-se dizer que mais atentamente, as ilustrações. Dessa forma, ela observará mesmo antes do leitor que a estória se passa na savana, embora o título faça uma referência mais evidente ao ambiente celeste. A narrativa será antecipada para essa criança pelas ilustrações, visto a galinha Dona Margarida já aparecer nelas antes mesmo de surgir no texto.

A referência feita no título ao facto de Olímpia comer estrelas não é o tópico principal do livro. Olímpia comia estrelas porque elas “eram doces e macias, e sabiam a pêsego.” (AGUALUSA, 2015: s/p) e porque gostava de ficar com a cabeça entre as nuvens. Mas também porque estava à procura dos anjos, como se pode perceber nessa passagem: “Assim, de certa maneira, ela renovava a noite [ao comer estrelas]. Olímpia nunca encontrou nenhum anjo.” (AGUALUSA, 2015: s/p) Olímpia, portanto, não consegue descobrir se no céu existem anjos ou não. No entanto, a explicação da galinha cria a dúvida no leitor ao falar que nunca vira anjos, mas “podia ser que os houvesse. Por vezes ouvia vozes, macias e remotas, vindas de nuvens mais altas e plumas enormes, que não se pareciam com as de nenhuma ave que ela conhecia, caíam lá de cima nas tardes de vento.” (AGUALUSA, 2015: s/p) O nome da girafa também apresenta uma referência ao céu, para além do título do livro. Olímpia remete-nos ao Olimpo, que, resumidamente, é o equivalente ao céu na mitologia grega.

O facto de Olímpia viver com a cabeça nas nuvens (no sentido literal) e ser chamada à atenção por sua mãe, leva-nos a inferir que a criança (e, portanto, o público-alvo dessa leitura), que várias vezes ouve expressões semelhantes a essas, nem sempre compreende o real significado das situações, interpretando à sua maneira e fantasiando como lhe convém. Na estória, o ilustrador retrata Olímpia, de facto, com a

cabeça nas nuvens, como uma criança poderia interpretar. Por esse motivo, essa referência não causará nenhum estranhamento no pequeno leitor.

A girafa, aliás, é tão pequena – em idade – quanto aquele. Ela tem cinco anos, como indica o narrador logo no início da estória: “Aos cinco anos Olímpia já ultrapassava em altura todas as girafas da savana.” (AGUALUSA, 2015: s/p) Como protagonista de uma estória de potencial recepção infantil, Olímpia já conseguiria a atenção dos pequenos leitores/ouvintes. Ao tomar conhecimento de sua idade, o leitor identificar-se-á ainda mais com a girafa e com as aventuras vividas por ela. Pode-se inferir, por outro lado, que Dona Margarida é adulta, pois além de ser tratada por “Dona”, ela “viajava muito. Um dia estava em cima da savana, e no outro podia acordar em Luanda, em Lisboa ou até em Nova Iorque. (AGUALUSA, 2015: s/p) Olímpia também viaja, mas apenas quando ocorre um caso de risco de morte para o seu grupo e ela é a única que encontra-se em condições de fazer o percurso.

Dona Margarida, mesmo sem estar presente no título, é uma personagem importante. Ela “Não era muito inteligente, coitada, mas gostava de pensar. Pensava, pensava e depois dizia coisas óbvias, que já toda a gente sabia, como se ela mesmo as tivesse inventado.” (AGUALUSA, 2015: s/p) Embora seja descrita como pouco inteligente, a narrativa mostra o contrário. Ela é a representação da sabedoria popular, é ela quem possui os ditados e a facilidade de contar e arrumar soluções simples, porém não tão fáceis de imaginar.

Quando ocorre um período longo de seca na savana, devido à ausência prolongada de chuva, Olímpia vai atrás de Dona Margarida. E ela, com sua sabedoria popular, encontra um jeito simples e aparentemente estúpido, mas que funciona: soprar as nuvens. O período de seca é comum na savana africana, onde existem duas grandes estações: a das secas e a das chuvas. Para explicar aos pequenos leitores como inicia o período da seca, o narrador fala sobre a surpresa de Olímpia ao não encontrar nuvens no céu, dia após dia: “Uma bela manhã Olímpia acordou e viu que não havia nuvens. Enquanto o sol brilhou o céu esteve sempre azul. No dia seguinte a mesma coisa e no outro também. [...] Passou-se um mês sem sinal de nuvens.”

(AGUALUSA, 2015: s/p) O narrador apresenta também a consequência da falta de chuva: “Não havendo nuvens também não chove – e a savana começou a secar. Era difícil encontrar alguma coisa para comer. As girafas estavam muito fracas.” (AGUALUSA, 2015: s/p) A falta de chuva é comum na savana. As secas podem durar meses. Esse tema, abordado no livro, pode levar o pequeno leitor a interessar-se por questões ecológicas.

É também de Dona Margarida a atitude final para trazer a chuva de volta à savana: ela “arrancou uma pena da asa direita e colocou-a no nariz da girafa” (AGUALUSA, 2015: s/p) para fazer com que essa espirrasse e, assim, agitasse as nuvens, fazendo com que a água caísse. A essa altura da narrativa, o leitor já tem conhecimento que quando as girafas espirram “assustam todos os outros bichos, e sacodem as árvores e as coisas [...]” (AGUALUSA, 2015: s/p) Portanto, não é difícil acreditar que “O espirro sacudiu as nuvens e começou a chover.” (AGUALUSA, 2015: s/p) É dela também a brilhante conclusão de que os homens vivem ocupados, apressados e iludidos com a própria felicidade:

<<Os homens>>, contou ela a Olímpia depois de pensar muito, <<os homens são animais estranhos: vivem empoleirados uns em cima dos outros, em grandes galinheiros. Estão sempre com pressa, correm o tempo todo, como formigas, de um lado para o outro, e acham que são felizes assim.>> (AGUALUSA, 2015: s/p)

Ao refletir sobre os seres humanos, Dona Margarida chama-os de animais e compara a maneira de viver em apartamentos com a vida das galinhas nos galinheiros. A criança, ao ler essa comparação, provavelmente não irá identificar-se, pois associará a referência à forma de vida dos adultos, ou não conseguirá, dependendo da idade e da maturidade leitora, decodificar o significado da passagem, sendo ela mais direcionada aos adultos mediadores da leitura.

Por outro lado, a avó de Olímpia falou para ela que “quando as pessoas morrem se transformam em anjos.” (AGUALUSA, 2015: s/p) Por esse motivo Olímpia passava os dias com a cabeça entre as nuvens, à procura da avó, que havia morrido. Contudo, elas não eram pessoas, e sim girafas. A antropomorfização das personagens ao longo da narrativa faz com que a palavra “pessoa” não seja um elemento estranho para o leitor, passando despercebida.

Portanto, os seres humanos são apresentados como animais por Dona Margarida, como se a animalidade fosse uma característica inferior. Aqueles são descritos como “animais estranhos” que “vivem empoleirados” e “correm [...] como formigas”. (AGUALUSA, 2015: s/p) Não recebem nome e tampouco individualidade, sendo referidos apenas no coletivo. Enquanto os animais possuem nomes próprios, relações entre eles e raciocínio lógico.

Olímpia, após conhecer Dona Margarida, incluiu na sua rotina diária a visita à amiga. Dessa forma, o narrador apresenta um lugar seguro para a criança leitora. A rotina é necessária para crianças em idade escolar. Ela também traz a (falsa) certeza de sempre saber o que acontecerá no dia seguinte. Até o momento em que algo se modifica, a criança pensa ter o poder de controlar os acontecimentos. Nessa estória, Olímpia e os leitores são confrontados com a ausência, em uma bela manhã, de Dona Margarida. Também não havia nuvens no céu – outra mudança. Essa situação foi a responsável por modificar a rotina, e dela surgiu a necessidade de buscar uma solução para que tudo voltasse a ser como antes.

Após a ausência de nuvens e, conseqüentemente, de chuva na savana, Olímpia ainda espera um mês até procurar por ajuda. Essa decisão, contudo, pode não ter sido tomada por ela, e sim imposta pelos animais adultos de seu grupo, pois “Era difícil encontrar alguma coisa para comer. As girafas estavam muito fracas. Dona Augusta já quase não conseguia caminhar.” (AGUALUSA, 2015: s/p) Olímpia então partiu, pois ela era a única em condições para isso, por estar bem alimentada. Nesse momento começa o processo de mudança e amadurecimento da personagem. A viagem caracteriza uma fase de transição. Segundo Maria Nikolajeva,

The basic pattern in children's literature is the circular journey. That is, the plot follows the trajectory home - departure from home - adventure - return home. This pattern, which has its origin in European Romantic philosophy, can be traced in practically any children's text, not necessarily belonging to what is commonly labeled as adventure genre. [...] The purpose of the journey is the maturing of the child (protagonist as well as the reader), but the return home is a matter of security; whatever hardships and trials, the safe home is the final goal. (NIKOLAJEVA, 2016: 79)

Após andar muito e, portanto, adquirir experiência, Olímpia finalmente encontra Dona Margarida, que estava “lá em cima, pendurada numa nuvem.” (AGUALUSA, 2015: s/p) Juntas, elas retornam para a savana, trazendo com elas também a chuva e, portanto, o retorno da normalidade e estabilidade necessárias para a narrativa e para o mundo infantil.

A estória, narrada em terceira pessoa, já no início toca em um assunto muito delicado para ser abordado com o público infantil: a morte de pessoas queridas, especificamente familiares próximos. O autor utiliza-se do conhecido facto de que os adultos contam às crianças que as pessoas vão para o céu após a morte: “A avó Rosália, mãe de Dona Augusta, dissera-lhe que os anjos dormem nas nuvens. Também lhe dissera que quando as pessoas morrem se transformam em anjos. Dissera-lhe isto pouco antes de morrer.” (AGUALUSA, 2015: s/p) Esse não é o tópico principal da narrativa e pode até passar despercebido para alguns leitores, embora a saudade da avó seja o principal motivo para Olímpia ficar com a cabeça nas nuvens (e mesmo assim não conseguir encontrar a falecida avó): “Por isso Olímpia passava o dia inteiro com a cabeça enfiada nas nuvens. Tinha saudades da avó.” (AGUALUSA, 2015: s/p) Tal passagem pode levar a criança a questionar-se sobre a verdade da ida para o céu após a morte e, com o tempo, compreender que tal afirmação possui um sentido conotativo. Da mesma forma que no conto “O pai que se tornou mãe”, o autor utiliza-se de eufemismos para abordar o assunto da morte com as crianças. No conto, Maria desapareceu. Nessa estória, a avó foi para o céu. Não sem antes tranquilizar a neta, deixando subentendido que se transformaria em anjo.

Ao ser informado, já no título, que Olímpia é uma girafa que come estrelas, o pequeno leitor pode pensar que as estrelas, com o tempo, acabarão. O narrador onisciente age como um contador de histórias e antecipa-se à pergunta do leitor, ao afirmar que “Ao contrário do que seria de supor, a noite não ficava mais vazia por causa disso.” (AGUALUSA, 2015: s/p) Outras marcas de oralidade também aparecem na narrativa. Entre elas, destacamos o momento em que o narrador explica que Olímpia poderia perder a cabeça em sentido denotativo: “(a cabeça pode saltar com a força do espirro)” (AGUALUSA, 2015: s/p); e também quando ele coloca em causa – mais uma vez com o uso de parênteses – a veracidade da informação da galinha, que afirma que o olho de vidro “havia pertencido (dizia ela) ao famoso pirata da perna de pau.” (AGUALUSA, 2015: s/p); e ao concluir, na escolha da expressão “É por isso que”, comumente utilizada em discursos coloquiais.

O livro está cheio de ensinamentos, mas não apenas por ser uma história de potencial recepção infantil. Ao soprarem as nuvens em conjunto, Dona Margarida e Olímpia ensinam a importância do trabalho em equipa e da amizade. No final da narrativa, a guisa de moral, está a explicação: “É por isso que, até hoje, as girafas são amigas das galinhas-do-mato.” (AGUALUSA, 2015: s/p)

Dona Margarida assemelha-se às pessoas mais velhas e sem estudos, vistas assim por demasiada gente. É apontada como burra, utiliza ditados populares para expressar seus pensamentos, mas ao final é a sua sabedoria que ajuda a trazer a chuva para a savana. Ela sugere que existe algo ou alguém nas nuvens que está acima de onde se encontra, deixando subentendido que podem ser anjos. Mas não podemos esquecer que ela exagera ao imaginar as situações, da mesma forma que fazem os contadores de histórias. Podemos inferir esse facto com um dos exemplos supracitados, quando o narrador enumera os objetos que a galinha coleciona, e diz, entre parênteses: “(dizia ela)”. Essa observação não apenas leva-nos a concluir que o narrador não acredita que o olho de vidro pertenceu ao famoso pirata da perna de pau, mas também mostra sua intenção em esclarecer que não podemos acreditar em tudo que essa personagem diz. Os mais velhos das sociedades originais do território angolano, assim

como Dona Margarida, eram considerados os mais sábios, e eram as pessoas responsáveis por transmitir as histórias através da oralidade para as gerações mais novas. Também eram consultados quando alguma situação precisava ser resolvida, como ocorre quando Olímpia consulta a galinha para que essa a ajude a solucionar o problema da falta de chuva.

O cenário e as personagens, presentes no território africano, fazem com que esse livro seja associado também à literatura angolana, na mesma medida que à portuguesa. Não podemos esquecer que o livro foi publicado apenas em Portugal e que é de leitura recomendada para as crianças que frequentam o primeiro ciclo do Ensino Básico nas escolas desse país. Mas também não podemos esquecer que José Eduardo Agualusa é angolano, embora com dupla nacionalidade – situação que já foi apresentada e esclarecida anteriormente.

Na obra de potencial recepção adulta do autor, a comparação entre anjos e galinhas está presente em muitos contos, na maior parte das vezes como uma ironia em relação às religiões, também perceptível no livro aqui analisado. Ao encontrar uma galinha-do-mato em cima de uma nuvem, Olímpia considera que suas penas “brilhavam com uma luz própria, como se pelo facto de viver tão alto tivesse adquirido um pouco do fulgor do sol.” (AGUALUSA, 2015: s/p) Com essa afirmação o leitor antecipa-se à narração e imagina que Olímpia confundiu a galinha-do-mato com um anjo. Para não deixar dúvidas naquele, a girafa pergunta: “<<Olha lá>>, perguntou-lhe Olímpia, admirada, <<tu és um anjo?>>” (AGUALUSA, 2015: s/p) O narrador, contudo, antecipa-se à galinha e afirma, mostrando desapontamento, que “Não, era apenas uma galinha que gostava de viver nas nuvens.” (AGUALUSA, 2015: s/p)

Olímpia nunca encontrou nenhum anjo. O leitor adulto pode até achar cômica essa observação, contudo, o leitor criança provavelmente fica surpreso. Afinal, é parte da crença de algumas religiões que os anjos habitam o céu. Com a popularização das viagens aéreas, muitas crianças já tiveram a oportunidade de voar acima das nuvens e, provavelmente, assim como Olímpia, também não viram nenhum anjo. Para o leitor adulto, a confusão que Olímpia faz ao pensar que a galinha-do-mato é um anjo pode

parecer mais do que cómica, pode ser vista como um deboche à crença religiosa nos anjos. É comum a presença desses nos livros do autor destinados ao público adulto. Muitas vezes são comparados a galinhas, como afirmamos anteriormente, ou a outras aves. Em *O vendedor de passados* (2004), Félix Ventura discursa sobre a época que frequentava a catequese e o padre falava em anjos, mas ele só era capaz de imaginar galinhas:

O padre falava em anjos e eu via galinhas. Até hoje, aliás, as galinhas são o que conheço mais aparentado aos anjos. Ele falava-nos na bem aventurança e eu via as galinhas ciscando ao sol, escavando ninhos na areia, revirando os pequenos olhos de vidro, num puro êxtase místico. Não consigo imaginar o Paraíso sem galinhas. Nem sequer consigo imaginar o Bom Deus, estendido preguiçosamente numa fofa cama de nuvens, sem que o rodeie uma mansa legião de galinhas. (AGUALUSA, 2011d: 56)

No conto “O quarto anjo”, do livro *A educação sentimental dos pássaros* (2011)⁸⁸, é narrada a estória da criação dos anjos. Deus, após criar o primeiro anjo, coloca um par de asas em suas costas, mas informa que aquilo é apenas uma questão de fé, e afirma que ele pode, a princípio, aprender a voar imitando os pássaros, e, portanto, “O anjo viu como voavam os pássaros, batendo as asas e recolhendo as pernas, e imitou-os. [...] Não era ainda uma águia, mas também não poderia ser confundido com uma galinha. Enfim, voava.” (AGUALUSA, 2011b: 42)

No conto “Passei por um sonho”, do livro *Fronteiras Perdidas* (1999),⁸⁹ Justo Santana sonha com um pássaro que assemelha-se mais à descrição que os religiosos fazem dos anjos: “Era um pássaro grande, grave, branco como um ferro incandescente, e com umas asas ainda mais brilhosas, que o dito pássaro usava sempre abertas, de tal maneira que fazia lembrar Jesus Cristo pregado na cruz.” (AGUALUSA, 1999: 99) O pássaro aparece em sonhos e ordena que Justo Santana recolha as penas, que são transpostas do sonho para a realidade, e utilize aquelas para curar os enfermos.

⁸⁸ O conto também aparece em *Catálogo de Luzes* (2013).

⁸⁹ O conto também aparece nos livros *Manual Prático de Levitação* (2005) e *Catálogo de Luzes* (2013).

Em *Barroco Tropical* (2009) também aparecem penas com poderes curativos. Mas são penas negras. No decorrer da narrativa, as asas são atribuídas a um anjo, também chamado homem-pássaro. Um anjo negro, angolano, e, por esse motivo, as penas são também elas negras e “curam doenças e prolongam a vida.” (AGUALUSA, 2009b: 71), assim como as penas de “Passei por um sonho”. Nesse mesmo romance, uma das personagens afirma que os anjos não existem. Pelo seu discurso, percebemos também que é muito comum na literatura angolana a crença em seres maravilhosos:

– Ouça, estamos a falar de um mito. – Respirei fundo. Enchi o peito de ar. Viver numa cidade como Luanda exige a paciência de um domador de camaleões [...]. – Sabe o que são mitos? Relatos fantásticos da tradição oral, geralmente protagonizados por seres que encarnam, sob forma simbólica, as forças da natureza e os aspectos gerais da condição humana. Não existem anjos, nem sereias, nem serpentes voadoras. (AGUALUSA, 2009b: 76)

Finalizando a série de enumerações em que anjos e aves são comparados entre si, no livro *A educação sentimental dos pássaros* (2011), a narradora de “Hillary” fala que seu irmão, quando criança, tinha fantasias com anjos, o que fez com que ele se tornasse entomologista, reforçando assim a comparação entre esses dois seres e dando um tom de comicidade à narrativa:

Em criança, o meu irmão mais novo tinha fantasias sexuais com anjos. Colecionava postais de anjos. Moças altas e loiras, com belas asas brancas. Trocava postais com outros meninos. A nossa avó acreditava que ele iria para padre. Afinal foi estudar biologia e tornou-se entomologista. (AGUALUSA, 2011b: 52)

Retornando, portanto, para *A girafa que comia estrelas*, o narrador afirma que algumas girafas, com a força do espirro “chegam mesmo a perder a cabeça” (AGUALUSA, 2015: s/p) Para esclarecer que na estória a expressão possui o sentido denotativo, e não conotativo, ele explica que “(a cabeça pode saltar com a força do espirro)”. (AGUALUSA, 2015: s/p) Contudo, mesmo com essa explicação, mantém-se a sugestão de um duplo significado. Semelhante situação ocorre em “A Virgem sem cabeça”, conto de potencial recepção adulta, presente em *O Livro dos Camaleões* (2015). Nele, é narrada a estória de uma santa que perdeu a cabeça – nos dois

sentidos possíveis. Ao perguntar ao guia turístico o que havia acontecido à santa, ele responde: “– Perdeu a cabeça! [...] O que estou querendo dizer é que perdeu a cabeça, em sentido figurado, antes de a perder realmente. Segundo a lenda a Virgem perdeu a cabeça por um jovem padre, há alguns anos, eu era criança.” (AGUALUSA, 2015c: 56) Também em uma crônica, publicada no jornal *O Globo* de 26/12/2016 – pós-Natal – e intitulada “O passado que vem aí”, o autor fala de um presépio que tinha em sua casa quando criança e ruiu, e com isso “Infelizmente, a Virgem Maria perdeu a cabeça.”⁹⁰

O vocábulo “cabeça” aparece em duas expressões na narrativa que podem ser interpretadas no sentido conotativo ou denotativo. A primeira, como apresentamos, é “perder a cabeça”. Logo após, o narrador afirma que Olímpia “gostava de andar com a cabeça entre as nuvens” (AGUALUSA, 2015: s/p), que significa estar fora da realidade. A girafa ficava com a cabeça nas nuvens para tentar encontrar a avó, atitude que a distanciava dos factos reais, visto a avó já ter morrido. Mas esse comportamento surge devido à outra expressão, também ela com dois sentidos interpretativos possíveis. A avó de Olímpia, pouco antes de morrer, disse para a neta que “os anjos dormem nas nuvens” e “quando as pessoas morrem se transformam em anjos.” (AGUALUSA, 2015: s/p) Com isso, Olímpia deduziu que a avó havia se transformado em anjo e agora estava no céu. Nas ilustrações, Olímpia é retratada com a cabeça nas nuvens, o que confirma o duplo sentido interpretativo.

O livro apresenta um formato pequeno e quadrado, ideal para ser manuseado pelas crianças. A capa é dura e as cores utilizadas são básicas, com poucas misturas, e predomina o azul em tonalidade clara, com pontos brancos que representam as estrelas. Na capa aparece apenas a cabeça e uma parte do pescoço de Olímpia, divididos por uma nuvem branca (Figura 4). Essa imagem transmite a ideia do tamanho de Olímpia, tão alta que não foi possível retratá-la de corpo inteiro. O título, na cor branca, aparece bem no alto da página. Logo abaixo está o nome do autor à esquerda e do ilustrador à direita. Um detalhe na apresentação da autoria faz com que o nome do escritor fique em evidência. Tanto “José Eduardo Agualusa” como “Henrique Cayatte”

⁹⁰ Visualizado em <https://oglobo.globo.com/cultura/o-passado-que-vem-ai-20694197>, em 02/03/2020, às 11h27.

aparecem com o mesmo tamanho de fonte. Contudo, antes do nome do ilustrador há a indicação “ILUSTRAÇÕES”, em caixa alta, mas em fonte de tamanho menor. O escritor dispensa comentários, mas o ilustrador recebe essa definição. Tal recurso serviu para destacar José Eduardo Agualusa como o autor da obra. No canto inferior direito está a logomarca da editora. No canto inferior esquerdo das edições mais recentes está um autocolante (LER+) que indica que o livro faz parte do Plano Nacional de Leitura. Esse recurso contribui para que o livro atinja níveis de venda mais elevados, pois muitos pais optam por comprar livros que sejam “oficialmente recomendados”. É importante destacar que os outros três livros do *corpus* recomendados pelo Plano Nacional de Leitura normalmente não apresentam o autocolante na capa.

A lombada do livro apresenta o nome do autor e, novamente, o destaque “ILUSTRAÇÕES” antes do nome de Henrique Cayatte. Mais abaixo tem o título e a logomarca da editora. A contracapa é bem simples, mantendo a cor azul. Contudo, já não existem nuvens e tampouco um céu pontilhado de estrelas: trata-se do momento da ausência da chuva. É apresentada a sinopse, iniciada com “Era uma vez”. Esse recurso indica ao leitor, e principalmente ao adulto mediador que decidirá ou não pela compra, que se trata de uma narrativa infantil à semelhança das histórias tradicionais. No parágrafo seguinte, é ressaltado o humor da narrativa e aparece um elemento que contradiz a ideia apresentada na capa. Enquanto nessa foi utilizado o recurso para ressaltar que o autor é José Eduardo Agualusa, na contracapa o texto informa que “José Eduardo Agualusa e Henrique Cayatte contam-nos uma bela história de amizade e engenho.” (AGUALUSA, 2015: contracapa) Portanto, tal afirmação sugere que a autoria desse livro pode ser atribuída, também, ao ilustrador. O parágrafo seguinte consolida essa ideia ao afirmar que “À obra ESTRANHÕES & BIZARROCOS, dos mesmos autores [...]” (AGUALUSA, 2015: contracapa), evidenciando ainda mais a coautoria de Henrique Cayatte. É também informado ao leitor/mediador que *Estranhões & Bizarrocós* recebeu “os mais importantes prêmios a nível nacional na área da edição infantil”. (AGUALUSA, 2015: contracapa) Esse recurso tem como finalidade informar que o livro foi reconhecido não apenas por instituições governamentais – como atesta o

autocolante – mas também por instituições legitimadoras com capacidades para reconhecer a qualidade literária e de ilustração do livro.

Na parte inferior esquerda da contracapa é apresentado o código de barras ao lado do nome da editora. Aquele, ao contrário das tendências atuais, não está inserido nas ilustrações, mas é apresentado de forma harmónica, sem que a atenção do leitor/mediador volte-se para ele. As guardas do livro, tanto as da frente como as de trás, apresentam apenas o céu azul-claro, na mesma tonalidade da capa e da contracapa, todo pontilhado de estrelas. Contudo, as cores desses lembram também as nuvens, pois as estrelas aparecem na estória à noite e, nesse caso, o fundo da página deveria ser na cor azul-escura para que essa associação fosse possível. Não há a presença de nenhuma palavra, apenas ilustrações. A ficha catalográfica é apresentada apenas na página seguinte. Na subsequente está novamente o título, o nome do autor, seguido mais uma vez pela palavra “ILUSTRAÇÕES”, o nome do ilustrador, a informação de quantas edições já foram publicadas e a logomarca da editora. Na página seguinte está a dedicatória para a filha de José Eduardo Agualusa: “Para a Vera Regina, que um dia me ensinará a dançar”. (AGUALUSA, 2015: s/p)

A primeira e a segunda página ilustrada da estória apresentam a girafa Olímpia e uma galinha-do-mato, que podemos inferir ser Dona Margarida. Essa ilustração, portanto, antecipa o texto, visto que a galinha só aparecerá na narrativa cinco páginas depois. Para além das ilustrações, que ocupam páginas inteiras, aparecem “excertos” de ilustrações entre alguns parágrafos. Na segunda imagem, à semelhança de um recorte (como os que aparecem em *Estranhões & Bizarrocos*, ilustrado também por Henrique Cayatte), pode-se ver uma parte do céu azul e uma grande nuvem branca, ocupando quase todo o espaço. Não é um recorte vazado como no livro analisado anteriormente, apenas uma ilustração pequena que assemelha-se a um. Na terceira ilustração, Olímpia aparece utilizando um cachecol. A imagem confirma que “é difícil conseguir um cachecol capaz de cobrir pescoços tão compridos.” (AGUALUSA, 2015: s/p) Curiosamente, o cachecol de Olímpia tem as cores da bandeira portuguesa,

enquanto os outros elementos da página (balão e sol) têm as cores da bandeira angolana (vermelho, preto e amarelo-ouro).

Na quarta ilustração, também semelhante a um recorte, aparece o céu noturno, escuro e estrelado. Na quinta ilustração, Olímpia está no alto de um morro a comer estrelas (Figura 5). A imagem pode esclarecer um pouco os leitores infantis mais questionadores, que podem pensar como uma girafa, apenas ao esticar o pescoço, consegue alcançar as estrelas. Além de Olímpia estar no alto do morro, existe uma escada que ela provavelmente utilizou para subir, e que transmite a ideia de quão alto é o morro. Ao lado direito da página, no chão e ao fundo, aparece uma galinha-do-mato, que está a olhar para Olímpia. Nesse momento, Dona Margarida ainda não foi apresentada aos leitores. Do lado esquerdo da página pode-se entrever a parte do que parece ser um animal. Pelas cores e formato, pode ser uma cobra ou até mesmo a cauda de outro animal da savana africana.

A sexta ilustração aparece em dupla página, sendo que a primeira é apenas o céu com uma nuvem a surgir no canto. Na outra página é possível ver Olímpia e Dona Margarida, no momento em que se conhecem. É interessante observar que a nuvem em que Dona Margarida está pode ser vista acima do sol, não aparece nenhuma vegetação que indique a proximidade da nuvem em relação à terra e tampouco o corpo da girafa para baixo do pescoço. O ilustrador quis, com isso, transmitir a ideia de que a cena se passa em um lugar muito acima do solo.

A sétima ilustração, também como um recorte, apresenta as penas, supostamente de anjos, caindo de alguma parte mais alta do céu. A oitava ilustração é muito parecida com a quarta, com a diferença de que a galinha está sentada na cabeça de Olímpia e as duas parecem estar se divertindo: nesse momento elas já são amigas. A nona ilustração faz referência ao comentário da galinha, que compara os prédios em que os humanos vivem a grandes galinheiros. A imagem mostra uma cidade, com muitos prédios e muitas luzes, à noite, e no alto da página, quase imperceptível, está Dona Margarida em cima de uma nuvem, observando a forma de vida dos humanos. A imagem pode ser interpretada também como um olho grande, que pode ser um dos

olhos de Olímpia, à procura de Dona Margarida. A décima ilustração, em página dupla, mostra Olímpia ainda deitada, logo após acordar, observando o céu sem nuvens. A página dupla é utilizada para dar ao leitor a noção do tamanho da girafa.

A décima primeira imagem também assemelha-se a um recorte e apresenta, assim como a quarta, o céu noturno cheio de estrelas. Na décima segunda ilustração aparece uma nuvem com os objetos que Dona Margarida coleciona. É possível ver os três pares de óculos, os oito berlindes coloridos, o olho de vidro e o colar de pérolas, mas não podemos ver o arco-íris de bolso. Essa ilustração está na página ao lado do trecho da narrativa em que Olímpia parte em busca de ajuda. Ela antecipa, portanto, o reencontro da girafa e da galinha-do-mato, pois fica subentendido que aquela está a aproximar-se de uma nuvem onde encontram-se os objetos mencionados. A décima terceira imagem, como um recorte, apresenta Dona Margarida sentada em uma nuvem. A décima quarta ilustração mostra a savana ainda seca devido à falta de chuva e é perceptível a predominância da cor terra. Nesse momento, as nuvens começam a se aproximar. Na décima quinta e última ilustração é possível notar o verde retornando à savana e muita chuva, enquanto Olímpia está protegida com um guarda-chuva.

O livro encerra-se com a explicação do porquê de as girafas e as galinhas-do-mato terem boa convivência. A narrativa possui características de fábula ao apresentar a antropomorfização dos animais e também a moral supracitada para encerrar a estória. O livro, portanto, trata também das relações humanas, visto que a girafa só conseguiu resolver o problema da seca com a ajuda de Dona Margarida, pois essa, mesmo com excelentes ideias, não conseguiria soprar as nuvens sozinha. Ele apresenta também semelhanças com muitos contos e com dois romances de potencial recepção adulta do autor. Essa estória, portanto, contribui para que o nosso leitor imaginário torne-se cada vez mais apto a compreender a obra de José Eduardo Agualusa, toda ela, seja de potencial recepção infantil, juvenil ou adulta. E contribui também para que o pequeno ouvinte, transitando para ser leitor, desenvolva e aprimore as competências necessárias para tornar-se um leitor autônomo, o que será exigido dele no próximo livro a ser analisado.

4.3 O perigo do (des)conhecido em *A Rainha dos Estapafúrdios*

O leitor imaginário está agora a meio do caminho do seu percurso. Neste momento, ele já conhece as estórias para adormecer e leu, com auxílio de um mediador de leitura, uma estória em que aparentemente tudo dá certo e no final a protagonista regressa a casa. É chegado o momento desse leitor, agora mais amadurecido, conhecer um pouco da realidade que o espera no mundo, em que nem sempre há um final feliz, ou quando há, nem sempre é em casa. É certo que em alguns contos de *Estranhões & Bizarros* (2000) ele teve contacto com a temática da rejeição, com a morte, com o preconceito e aprendeu que “Poucas vezes, porém, conseguimos cumprir os nossos sonhos.” (AGUALUSA, 2015b: 69), mas naquele a estória foi contada por um adulto e agora a leitura será feita por ele próprio, o que pode causar um impacto maior.

No livro *A Rainha dos Estapafúrdios* (2012), ilustrado por Danuta Wojciechowska, é narrada a estória de uma perdigota chamada Ana. Em uma manhã, Ana estava a passear com outros pássaros nas costas da cegonha tia Juvelina, que era quem ensinava tudo aos filhotes. Ana mostra-se, desde o começo, irrequieta e curiosa. Sua maior vontade era crescer logo para que assim deixasse de lado suas penas cinzentas e adquirisse penas coloridas, como as perdizes adultas. Todos os dias, Ana olhava-se ao espelho – que na verdade era uma colher de sopa abandonada junto ao ninho – mas o que via “era sempre a mesma perdigota gorducha e desajeitada [...]” (AGUALUSA, 2012: s/p)

Certa vez, Ana encontrou um arco-íris. Ao contemplar todas aquelas cores, decidiu que tomaria um banho de arco-íris para ficar multicolorida. Ana então “fechou os olhos e lançou-se de cabeça para o meio do jorro.” (AGUALUSA, 2012: s/p) e, dessa forma, conseguiu realizar seu desejo, ficando com as penas mais coloridas que as das outras perdizes já adultas, pois “todo o seu corpo brilhava, cada pena com a sua cor, algumas com muitas cores em simultâneo, de forma que no conjunto dava a impressão de que se havia transformado num pequeno arco-íris saltitante.” (AGUALUSA, 2012:

s/p) Para Chevalier e Gheerbrant, “o arco-íris é geralmente anunciador de felizes acontecimentos ligados à renovação cíclica” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998: 78) Todavia, não se pode chamar de “feliz acontecimento” o que aconteceu com a perdigota ao retornar para casa.

Ana estava ansiosa para mostrar suas cores para os outros pássaros. Contudo, a receção calorosa que esperava, “com grandes manifestações de espanto, talvez de mal contida inveja, por parte dos irmãos e primos.” (AGUALUSA, 2012: s/p), não ocorreu. Em princípio, todos os outros pássaros esconderam-se assustados, pois não reconheceram a perdigota. Ana, em sua inocência, afirma: “parece que a minha beleza os assustou [...]” (AGUALUSA, 2012: s/p) Quando Ana identificou-se, um pardal julgou que ela fora engolida por alguma coisa, pois ele percebeu que a voz era de Ana, mas aquele ser não identificado definitivamente não se parecia com ela. O pardal então gritou para que todos escutassem: “Aquela coisa engoliu a perdigota.” (AGUALUSA, 2012: s/p)

Nesse momento, Ana foi atacada pelos seus iguais e teve quase todas as suas penas arrancadas. Por esse motivo, ficou apavorada e fugiu. Encontrou-se sozinha, desamparada e “quase nua, pois só lhe restara uma única e orgulhosa pena no alto da cabeça.” (AGUALUSA, 2012: s/p), uma pena que escapou ao ataque e que faz com que ela recorde sua coragem diante da situação vivida. “Ficar com uma pena” também representa a penalização sofrida por Ana, ao tentar ser diferente dos outros pássaros do grupo. Ana foi, nesse caso, penalizada. Sozinha, decidiu passar a noite encostada a um imbondeiro.

Foi quando apareceu a hiena. Ana sentiu medo, mas dessa vez não demonstrou. Para não ser morta pelo animal, a perdigota inventa que é Dona Ana I, a Rainha dos Estapafúrdios. Ao perceber que estava muito longe de casa e que ninguém a conhecia, Ana descobriu que poderia inventar uma história e até mesmo uma vida nova. A partir daí a perdigota não parou de inventar mais: “– Estapafúrdios. O meu país, o Reino da Estapafúrdia, fica muito longe. Viajei durante semanas às costas de uma cegonha, a Cegonha-Real, até chegar aqui.” (AGUALUSA, 2012: s/p)

Ana, que ainda está a inventar estórias, conta para Clarinda, a hiena, que é uma caçadora de leões, o que é para o leitor uma situação cômica, visto as perdizes, ainda mais os filhotes, serem muito menores que aqueles. Mas Ana estava tão convencida do que dizia que parecia acreditar na própria mentira: “– Matei todos os leões que havia no Reino da Estapafúrdia. Matei-os à bicada e à pontapata. Por isso tive de viajar para tão longe. Eu matava pelo menos um leão antes do almoço, e mais dois logo a seguir.” (AGUALUSA, 2012: s/p) Sua intenção era evitar ser comida pela hiena. Conseguiu mais: fez com que Clarinda sentisse medo dela: “Disse aquilo com tal convicção que Clarinda recuou dois passos, assustada [...]” (AGUALUSA, 2012: s/p)

Quando questionada sobre a veracidade de sua estória, Ana mantém o tom de comicidade da narrativa e responde: “É tão verdade quanto ser eu a Rainha da Estapafúrdia!” (AGUALUSA, 2012: s/p). Ora, o leitor sabe que isso é mentira e que sequer existe a Estapafúrdia, logo, ele percebe que Ana também está a mentir quanto à matança de leões. Clarinda, contudo, acredita em Ana e passa a temê-la ainda mais, pois essa, como forma de defesa, ameaça: “Começas a irritar-me com as tuas estúpidas perguntas, bicho feio e malcheiroso! Ou me comes de uma vez, ou te como eu a ti. Decide-te.” (AGUALUSA, 2012: s/p) Clarinda então lembra-se que ali naquela savana há um leão que deixa todos os animais assustados. A hiena propõe que Ana mate o leão e em troca poderá pedir o que quiser. A perdigota, com todo um mundo de coisas para escolher, pede apenas as duas penas do otchimbamba (que o narrador logo explica tratar-se do mesmo pássaro conhecido como noitibó e que possui duas penas compridas nas pontas das asas). Clarinda não compreende o porquê de Ana querer ganhar as penas, ao contrário do leitor.

As duas puseram-se a caminho em busca do leão. Pouco tempo depois, Ana reclamou que uma rainha como ela não estava habituada a caminhar e pediu para ser levada às costas da hiena, ao que essa concordou. Contudo, posteriormente fica esclarecido que essa foi uma estratégia utilizada por Ana para que ela pudesse montar a hiena: “Sou uma rainha, não estou habituada a caminhar. Não te consigo acompanhar. Deixa-me subir para cima de ti. Assim viajaremos mais rápido.”

(AGUALUSA, 2012: s/p) Clarinda ficou desconfiada, mas concordou, e “com dois saltos, Ana trepou para as costas dela.” (AGUALUSA, 2012: s/p)

A partir desse momento há uma aproximação entre as duas e desaparece o instinto de caça e caçador: “E assim, conversando amavelmente, rindo, trocando impressões sobre a vida, avançaram através da noite.” (AGUALUSA, 2012: s/p) Ao amanhecer, elas encontraram o leão, que, inicialmente, não desaponta as expectativas do leitor e é apresentado como o verdadeiro rei da savana: “Estendido à frágil sombra, como sobre uma toalha de rendas, repousava um enorme leão. Era um animal magnífico. Inspirava respeito e temor.” (AGUALUSA, 2012: s/p) Clarinda parou onde estava: “– Não avanço mais – disse. – Agora tu saltas, vais até lá e mata o leão.” (AGUALUSA, 2012: s/p), e Ana – não menos temerosa – seguiu na direção dele. É possível perceber sua apreensão: “Ana inspirou fundo. Não lhe restava outra escolha. Saltou para o chão e pôs-se a caminhar lentamente, cuidadosamente, pata ante pata, como se pisasse vidros.” (AGUALUSA, 2012: s/p)

Assim que ela se aproximou, o leão perguntou quem ela era e o que fazia às costas da hiena, ao que ela respondeu prontamente que era Dona Ana I e que a hiena (que estava bem distante e não podia escutar) era sua escrava. O leão, a princípio, pareceu não acreditar e aceitou ter uma conversa “de monarca para monarca”, com um tom de deboche para com a pequena Ana. Como estratégia, a perdigota apelou para o que os leões mais temem na vida: os caçadores. Segundo ela, todos os leões do seu reino foram mortos há alguns dias por um grupo de caçadores que agora se encaminhava para ali com a intenção de matarem a ele e toda a sua família.

Enquanto contava essa mentira para o leão, Ana foi novamente questionada sobre a veracidade da estória, ao que ela respondeu: “– Tão verdade quanto eu ser a Rainha da Estapafúrdia!” (AGUALUSA, 2012: s/p), o que faz com que o leitor perceba que o leão também estava a ser enganado pela perdigota. Esse acreditou na mentira e fugiu. Ana então voltou para perto da hiena e contou a sua versão da estória, sem o leão por perto para discordar: “– Fugiu! – disse. – O covarde fugiu. Não quis lutar. Assim que lhe disse quem era e ao que vinha desatou a fugir. Não viste como fugia?”

(AGUALUSA, 2012: s/p) A hiena, que realmente vira o leão a correr para o lado oposto em que Ana estava, acreditou na versão da perdigota e contou o que viu às restantes hienas, que contaram às cobras e aos crocodilos. Clarinda cumpriu sua promessa e deu à Ana as penas do otchimbamba. A perdigota foi respeitada e venerada por todas as feras, com exceção – naturalmente – do leão.

Logo ao iniciar a estória, o narrador dialoga com o leitor explicando o que são perdigotas: “Perdigoto, para quem não saiba, é o nome que se dá aos filhotes das perdizes. Perdizes, suponho que isso toda a gente sabe, são aves semelhantes aos pombos, mas com uma plumagem mais colorida e que andam sempre de óculos escuros.” (AGUALUSA, 2012: s/p) É necessária essa interferência, pois a maior parte do público leitor é constituída por crianças pequenas que não compreende o significado de animais ou objetos que não fazem parte da sua rotina diária. O narrador também informa que “Aquela perdigota, que como todos os perdigotos da sua idade ainda não tinha a cobri-la o belo casaco de penas dos pais (mas já usava óculos escuros) [...]” (AGUALUSA, 2012: s/p) Dessa maneira, com a comparação de suas plumas com vestimentas humanas, o leitor que desconhece as características das perdizes consegue compreender que elas, desde pequenas, já possuem a marca escura na região dos olhos, mas só adquirem a plumagem colorida em sua vida adulta. Segundo o narrador, as perdizes mais velhas andavam enfeitadas de belas penas, enquanto as perdigotas usavam “o mesmo casaco cinzento e sem graça dia após dia.” (AGUALUSA, 2012: s/p) Essas interferências fazem com que o narrador assemelhe-se ao contador de estórias, interrompendo a narrativa quando lhe convém para inserir informações que ele considera importantes para a compreensão da mesma.

Todavia, em algumas dessas informações ele afirma que esclarece, embora julgue ser desnecessário, pois sabe que o leitor provavelmente conhece aquele facto, como podemos observar na citação supracitada: “suponho que isso toda a gente sabe”. (AGUALUSA, 2012: s/p) Tal recurso é utilizado para que o livro torne-se menos didático, não se assemelhando, assim, a leituras escolares. A explicação do conteúdo encontra-se ali. Está, no entanto, inserida na estória de maneira harmónica,

misturando-se com o texto. É provável que a criança leitora desconheça a informação sobre as perdizes, mas essa estratégia discursiva faz com que o narrador não pareça ser o detentor de todas as informações. Segundo E. B. White,

Qualquer um que escreva para crianças está simplesmente perdendo seu tempo [...]. Alguns escritores deliberadamente evitam usar palavras que eles julgam que a criança não conhece. Isso castra a prosa e, segundo imagino, entedia o leitor. As crianças se dispõem a qualquer coisa. Elas adoram palavras que lhes deem bastante trabalho, desde que estejam em um contexto que absorva sua atenção. (E.B. White, “On Writing for Children”, *ibid.*, p. 140, apud HUNT, 2010: 112)

O narrador, ao explicar e ao mesmo tempo esclarecer que a explicação não é necessária, estimula a curiosidade da criança leitora em conhecer mais sobre o assunto abordado, sem fazer com que ela sintasse menos inteligente por desconhecer o significado das palavras.

Ana era muito impaciente e não suportava esperar suas penas coloridas aparecerem. Em um jogo de palavras de difícil compreensão para o leitor criança (e ainda mais complicado para o ouvinte), a perdigota reclama que não tem “uma única pena colorida a enfeitar-lhe o (ul)traje.” (AGUALUSA, 2012: s/p) “Traje” é o vestuário que utilizamos. No caso da perdigota, o narrador compara suas penas a trajes, como explicamos anteriormente. Contudo, ao adicionar o prefixo “ul”, temos a palavra “ultraje”, que vem do verbo “ultrajar” e significa ofender a dignidade. Ao inserir o prefixo dentro de parênteses, o narrador acrescenta um tom irônico à situação vivida pela perdigota. Esse jogo de palavras está inserido na narrativa para despertar a curiosidade de um segundo leitor, ou mediador – o adulto. De difícil compreensão, é necessária uma capacidade de interpretação e maturidade leitora para decodificar o jogo de palavras e a ironia contida nele, capacidade que um leitor recentemente tornado autônomo dificilmente terá. Segundo Zohar Shavit,

É apenas do leitor adulto que se espera que tenha a percepção dos dois modelos coexistentes. O que torna esta dupla leitura possível é a exclusividade mútua dos modelos estruturais do texto; é como se um dos modelos, o mais convencional, permitisse uma percepção completa sem tomar o outro modelo em consideração, simplesmente porque o outro modelo a exclui. De facto, espera-se mesmo do leitor infantil que ignore o modelo menos convencional, enquanto a interactividade dos dois modelos, o mais estabelecido e o menos, só pode ser apreendida por adultos. (SHAVIT, 2003: 102)

O texto apresenta algumas passagens como a supracitada, que podem ser interpretadas de maneiras diversas, e, portanto, escritas para dois públicos leitores diferentes. No momento em que Ana sentia-se mais desamparada e com medo, ela “Ouvio primeiro um gemido, um choro baixo, e de repente viu surgir da escuridão o focinho enlameado de uma hiena.” (AGUALUSA, 2012: s/p) A caracterização desse animal nessa cena leva o leitor – que ainda não leu a descrição posterior e negativa que Ana faz – a associá-lo à maldade, mesmo que ele não saiba o que é uma hiena. Palavras como “gemido”, “choro baixo”, “escuridão” e “enlameado” são associadas à negatividade, maldade, medo. A perdigota, ao avistar a hiena, recordou-se que esse animal foi apresentado por tia Juvelina como sendo realmente assustador:

Ana sabia que era uma hiena, mesmo nunca tendo visto nenhuma antes, porque se recordava de um comentário de Juvelina, a cegonha, sobre a ligação entre maldade e beleza:

– A beleza pode ser traiçoeira. Por vezes é uma armadilha. Há flores carnívoras, muito bonitas, que atraem os insetos com as suas cores, e depois os devoram. As hienas pelo menos são mais honestas. Feias. Mesmo muito feias. As bichinhas mais feias do mundo. Parecem más e são tão más quanto parecem. (AGUALUSA, 2012: s/p)

O leitor criança pode não conseguir aprofundar-se na ideia transmitida pelo narrador. Essa passagem, com características ambivalentes, também foi escrita propositadamente para ser decodificada de duas maneiras distintas. É curioso

observar que o nome Clarinda significa brilhante, clara, e as hienas são associadas à escuridão e à lama.

A narrativa apresenta também um tom de comicidade. Ana é salva de ser comida pela hiena, pois essa não se alimenta de objetos não identificados e ela ainda não havia descoberto que animal era Ana – e, portanto, não poderia comê-la. A hiena descaracteriza Ana ao referir-se a ela como coisa, e não como ser: “– Que coisa és tu? – perguntou a hiena, cheirando-a.” (AGUALUSA, 2012: s/p) Nesse momento, a agressão que Ana sofreu é o que irá salvá-la, pois se fosse reconhecida como uma filhote de perdiz, seria certamente devorada pela hiena, que confessa que não sabe se vai comê-la: “Primeiro tenho de saber que coisa és tu. Não como objetos não identificados.” (AGUALUSA, 2012: s/p)

A hiena, ainda desconfiada, apresentou-se, mas só após saber que Ana era alguém importante. Ao tomar conhecimento de que a hiena tem um nome, o leitor passa a vê-la como uma personagem “humanizada”, e não como a representação da maldade. É interessante observar que o narrador, tão atento no início ao conhecimento dos pequenos leitores ao explicar sobre perdigotas e perdizes, não esclarece o significado do vocábulo “estapafúrdio”. Essa palavra, um pouco em desuso, dificilmente será conhecida pelo leitor criança. No entanto, tal esquecimento é intencional, para que assim o leitor possa explorar as diversas interpretações que ela sugere.

Durante a caminhada, ocorre um diálogo entre Ana e Clarinda que também será interpretado de maneira diversa pelos dois leitores – o adulto e a criança. Essa julgará tratar-se apenas de uma conversa engraçada, aquele perceberá a conotação sexual do diálogo. Os dois leitores, contudo, poderão ficar curiosos e pesquisar sobre as hienas, que, devido a dificuldades anatómicas, acasalam-se apenas uma vez por ano, como é possível perceber com a fala de Clarinda:

– Tens de te lavar – disse-lhe. – Cheiras pior do que um morto.

Clarinda encolheu os ombros com elegante desdém:

- O meu namorado gosta.
- Tens um namorado, tu?! E costumavas vê-lo muito?
- Não – lamentou-se Clarinda.- Só o vejo uma vez por ano.
- Já vês. Devias tomar banho mais vezes. (AGUALUSA, 2012: s/p)

No decorrer da estória, o narrador explica alguns fenómenos naturais, misturando-os com lendas e confundindo, assim, o leitor entre o que faz parte da ficção e o que faz parte da realidade, característica que observamos também no livro *Estranhões & Bizarros* (2000). Para explicar a origem das chuvas, o narrador recorre a Tia Juvelina, que explica aos pássaros que “as nuvens eram como grandes lagos flutuantes. Corriam pelos céus, engordavam, escureciam com o peso da água, e finalmente desfaziam-se em grossas batedeiras de chuva. Voltavam a ser lagos e rios lá em baixo, na terra.” (AGUALUSA, 2012: s/p) Essa explicação permite que o pequeno leitor conheça o ciclo da água. Quando Ana questiona se é possível comer as nuvens, tia Juvelina alerta que sim, mas que devem ser comidas frias, pois “Se as levares ao lume desmancham-se.” (AGUALUSA, 2012: s/p) Nesse trecho está descrito o fenómeno da precipitação, quando as nuvens transformam-se em água e caem em forma de chuva.

Antes de ser apresentado à protagonista Ana, o leitor conhece tia Juvelina, que é a “velha cegonha” que leva “os pássaros a passear pelos céus.” (AGUALUSA, 2012: s/p), e é também a responsável pela educação dos filhotes dos pássaros daquele local. A cegonha, segundo uma antiga lenda popularizada pelo conto “As cegonhas”, de Hans Christian Andersen (2000), no século XIX, é quem carrega os bebés recém-nascidos e entrega-os aos pais. Ao tomar conhecimento que tia Juvelina transporta os filhotes dos pássaros em suas costas, a imagem pode ser relacionada à lenda, embora tia Juvelina carregue-os para passear, e não para fazer entregas às famílias. Em um dos livros mais importantes da LIJ da Suécia, *A maravilhosa viagem de Nils Holgersson através da Suécia* (1906), Selma Lagerlöf narra as aventuras de um menino que viaja às costas de um ganso. Ana não viaja, apenas passeia, mas inventa para Clarinda que viajou

“durante semanas às costas de uma cegonha, a Cegonha-Real, até chegar aqui.”
(AGUALUSA, 2012: s/p)

Mesmo sem ter ocorrido uma viagem, após fugir do ataque dos pássaros, a aventura vivida por Ana passou a ser uma saída de casa, uma fuga. Segundo Wilson e Short,

Children’s literature is rife with the idea of home. Home has traditionally been a place where the child protagonist is cared for, loved, and disciplined while waiting to become an adult. Generally, it is the beginning and end of a children’s story. This is not to say home is not problematic – it often is. The child is unhappy and goes on a journey of wanderings and adventures to come home with a new appreciation for what was left behind. (WILSON; SHORT, 2012: 130)

Ao contrário do que acontece com Olímpia em *A girafa que comia estrelas* (2005), que volta para casa, pois, segundo Maria Nikolajeva (2016: 79), o retorno é uma questão de segurança e o lar é o objetivo final, Ana não retorna, pois o lar – local onde ela foi atacada – deixara de ser um lugar seguro.

O momento do ataque dos pássaros representa o preconceito e aversão com o diferente e desconhecido. Contudo, por se tratar de pássaros a viverem em meio natural, podemos considerar que é apenas a agressão como forma de sobrevivência na natureza. Em princípio os pássaros têm medo de Ana e atacam à distância, com paus e pedras. Contudo, ao perceberem que ela está a fugir com medo, eles enchem-se de coragem e avançam contra a perdigota. Aqueles só tiveram coragem quando ela sentiu medo: “Vendo-a fugir, logo os outros se encheram de coragem e avançaram contra ela, arrancando-lhe com ferozes bicadas as belas penas coloridas.” (AGUALUSA, 2012: s/p) Por outro lado, quando Ana tem coragem para enfrentar a hiena, essa desiste de comê-la, pois percebeu que aquela não tinha medo.

Essa é a narrativa, entre as que foram analisadas até aqui, que apresenta mais semelhanças com as estórias tradicionais de origem angolana. Nela, conhecemos

lendas típicas daquele país e estão presentes, mais uma vez, os animais da savana africana, com destaque para o leão e a hiena, animais facilmente associados por qualquer criança àquele território, e elementos da natureza, como o embondeiro. Por outro lado, a cegonha – que para além de ser conhecida por carregar os bebés, é associada também à sabedoria – permite-nos relacionar essa estória também às do continente europeu, visto ser essa uma personagem constante naquelas. No conto “Dois viajantes”, dos *Contos da Infância e do Lar*, dos Irmãos Grimm, o alfaiate encontra uma cegonha e decide matá-la para comer, ao que a cegonha responde: “<<Não faças isso>>”, respondeu a cegonha, <<sou um pássaro sagrado a quem ninguém faz mal e que traz coisas boas aos homens.>>” (GRIMM; GRIMM, 2017: 520) Tia Juvelina carrega todos os pássaros e nenhum deles a destrata. Ela não é uma cegonha qualquer, mas sim uma velha cegonha. É ela a responsável pela instrução das pequenas aves e é sempre consultada quando surge alguma dúvida. Tia Juvelina representa a sabedoria dos mais velhos, importante também na tradição angolana. Contraditoriamente, seu nome lembra a palavra “jovem”.

Uma característica importante das estórias orais é a necessidade do contador confirmar a veracidade da narrativa. No penúltimo parágrafo, é informado que

Muitos anos mais tarde, várias testemunhas haveriam de relatar, surpresas, ter encontrado numa savana do Sul de África uma bela perdiz, enfeitada com penas de otchimbamba, que cavalgava as hienas, tomava chá com os jacarés, jogava às cartas com jiboias, e era respeitada e venerada por todas as feras. (AGUALUSA, 2012: s/p)

O narrador utiliza vários recursos para confirmar a veracidade da estória contada. Ele cita as pessoas que confirmaram (“várias testemunhas”), o local onde ocorreu (“numa savana do Sul de África”) e as informações que o leitor possui sobre a perdiz (“enfeitada com penas de otchimbamba, que cavalgava as hienas [...]”). Com isso, o autor pretende que a estória passe por verdadeira, por mais que ela possua elementos maravilhosos e o leitor saiba que se trata de ficção.

Essa estória assemelha-se também às fábulas. Além de ter como uma das personagens uma cegonha – animal muito presente naquelas –, é possível retirar uma moral dela. Não são apenas as fábulas que possuem moral, é certo, mas elas são conhecidas por encerrarem com uma. Nesse livro, Ana, mesmo sendo menor que os outros animais, conseguiu vencer o leão e a hiena, dois grandes predadores da savana africana. Com isso é possível perceber que a inteligência consegue superar a força, desde que o medo não atrapalhe.

Outra característica fabulística presente é a antropomorfização dos animais. Ao conversar com o leão, Ana teve que “virar o rosto na direção do vento, pois o leão tinha um bafo tão ácido e tão pesado que as flores sobre as quais ele respirasse logo murchavam.” (AGUALUSA, 2012: s/p) Essa situação leva Ana a indagar-se: “Há quanto tempo não lavaria os dentes?” (AGUALUSA, 2012: s/p). A antropomorfização ocorre, mas sempre com o cuidado de manter o uso de algumas palavras que recordam o leitor que as personagens são animais. Lavar os dentes é um hábito humano, assim como a fala. Porém, ao citar as partes do corpo, o narrador utiliza palavras que fazem referência aos animais: “pôs-se a caminhar lentamente, [...] pata ante pata.” (AGUALUSA, 2012: s/p)

Quando Ana conhece melhor a hiena, parte de sua maldade desaparece para o leitor, pois ela apresenta-se de maneira educada e simpática, como é esperado de um humano. Outra maneira de antropomorfizar é a atribuição de um namorado a Clarinda, em lugar de explicar que ela acasala uma vez por ano. Ana também é humanizada, ao ser apresentada como um ser que possui família (assim como o leão) e utiliza vestimentas. Ela também atribui características humanas aos membros da sua família, ao desejar, por exemplo, que o pai “a levantasse nas fortes asas e a lançasse ao ar [...]” (AGUALUSA, 2012: s/p) Contudo, em um momento em que predomina o medo diante do desconhecido, as características humanas desaparecem e os animais voltam a agir com o instinto e sem a razão: “Os pássaros começaram então a atirar-lhe com paus e pedras, e o que estivesse mais ao bico.” (AGUALUSA, 2012: s/p)

Estória semelhante à que se passa no momento em que a perdigota está montada na hiena é contada no livro *A Rainha Ginga* (2014). No romance de potencial recepção adulta, uma moça em idade de casar escolhe como seu noivo o elefante, por ser o mais forte entre os seus pretendentes. O sapo, ao ser rejeitado e saber da escolha da moça, diz a ela que está surpreso pela sua escolha, pois o elefante era seu escravo. A moça, ao receber a visita do elefante, conta o que o sapo falou e aquele vai até à lagoa esclarecer a história com o batráquio. Esse fica surpreso, assegura que não falou nada daquilo e sugere que os dois esclareçam a história diante dela. É evidente a semelhança entre as estórias nessa passagem:

Foram os dois por aqueles matos acima. Ao fim de algum tempo, queixou-se o Senhor Sapo que não conseguia acompanhar o Senhor Elefante e que seria mais rápido se este o transportasse no dorso. O Senhor Elefante, irritado com a marcha lenta do batráquio, deixou que este se instalasse no seu dorso, e assim prosseguiram viagem. A meio do caminho, o Senhor Sapo arrancou um raminho de uma silva, com que se pôs a fustigar o Senhor Elefante, dizendo-lhe que agia assim para afastar as moscas. O que a Mocambo viu foi o Senhor Sapo montado no seu escravo, o grande Elefante, e açoitando-o para o apressar. Muito poderoso devia ser o Sapo para ter escravo tão forte, pensou. E assim, graças a este ardil, Mocambo casou com o Senhor Sapo. (AGUALUSA, 2014: 21)

É possível estabelecer outras comparações entre as aventuras narradas em *A Rainha dos Estapafúrdios* e a obra de potencial recepção adulta de José Eduardo Agualusa. Isso ocorre principalmente porque, como já afirmamos, entre as estórias que analisamos até aqui, essa é a que mais assemelha-se às narrativas tradicionais de origem angolana, característica presente também naqueles livros. Em *O vendedor de passados* (2004)⁹¹, um dos livros mais conhecidos do autor, o protagonista Félix Ventura inventa histórias de vidas para seus clientes. Seu cartão de visita anuncia: “Assegure aos seus filhos um passado melhor.” (AGUALUSA, 2011d: 16) Pessoas com origem pobre que enriqueceram contratam-no para que ele falsifique documentos

⁹¹ A edição utilizada é de 2011.

provando que aquelas descendem de uma linhagem importante. Ana assemelha-se a Félix Ventura, o vendedor de passados, ao recriar a própria vida. Segundo Denise Nascimento,

Ao criar um personagem cuja função é recriar o passado dos outros, Agualusa nos fornece ferramentas para pensar em Ventura como a representação do escritor: capaz de criar estórias, usando a sua imaginação construtiva, agindo em alguns casos como um detetive/historiador atrás de fontes, interpretando e dialogando com essas fontes até dar corpo ao seu trabalho, como faz o próprio Agualusa. (NASCIMENTO, 2012: 6)

A perdigota Ana, assim como Félix Ventura, ao recriar sua própria história assemelha-se também ao escritor e ao contador de estórias orais, devido à rapidez com que ela inventa para ver-se livre de situações embaraçosas.

No livro é narrada uma estória que até aqui não foi citada por nós. Ela não passou despercebida, apenas não está integrada harmonicamente à narrativa, de forma que se fosse retirada não alteraria nenhuma parte dela. Assim também ela pode ser recebida pelo leitor. Contudo, a referência à chuva dos peixes aparece em muitos contos da obra de potencial recepção adulta de José Eduardo Agualusa e está presente em livros de outros autores da literatura angolana. Ao saber da possibilidade de chover peixes, Ana duvida que esse fenómeno seja real, mas Tia Juvelina confirma, fazendo com que a estória, ao ser exemplificada, pareça verosímil:

Lembrava-se de uma aldeia onde tinham chovido carapaus. Os camponeses saíram para a rua com grandes panelas e nessa noite fizeram uma festa. Numa outra aldeia, contou Tia Juvelina, choveram piranhas. Eram tão ferozes, e estavam tão esfomeadas, que se iam devorando umas às outras ainda enquanto caíam. (AGUALUSA, 2012: s/p)

A estória ocupa duas páginas e é acompanhada por ilustrações. O narrador, como era de se esperar, não apresenta a explicação natural para o fenômeno.⁹² Como afirmamos, são muitos os exemplos e não é o nosso objetivo principal fazer a comparação com a obra adulta do autor. Por esse motivo, citaremos apenas dois. No livro *A Rainha Ginga* (2014), o narrador afirma que “A chuva parecia querer sufocar o sol. A água flutuava, com os seus peixes atordoados e o musgo e as algas, por entre as silvas e restante arvoredo, e invadia tudo, inclusive os sonhos.” (AGUALUSA, 2014: 16) Em *Barroco Tropical* (2009), não chove peixes, mas chove uma mulher: “A chuva aproximou-se com um bater de asas e veio-me uma vontade imensa de mergulhar dentro dela. Foi então que Bartolomeu gritou e, ao voltar-me para ele, vi uma mulher a cair do céu. Depois a tempestade afastou-se e tudo serenou.” (AGUALUSA, 2009b: 39)

Outro elemento que fortalece a relação dessa estória com a literatura angolana é o imbondeiro. Ele aparece poucas vezes nesse livro – uma no texto e duas na ilustração –, mas sua presença tem importância. É ele que abriga Ana e que a protege durante a noite e no momento da chegada da hiena. É quando está encostada ao seu tronco rugoso que Ana ganha coragem. Um dos símbolos de Angola, o imbondeiro tem presença constante nos livros de José Eduardo Agualusa, sejam eles destinados ao público infantil, juvenil ou adulto. Devido ao seu porte e forma, que faz com que suas raízes pareçam estar viradas para cima, transmite a sensação de segurança e proteção. Suas raízes longas e firmes também transmitem a ideia da necessidade de manter as tradições e respeitar as origens dos povos. No romance *A Sociedade dos Sonhadores Involuntários* (2017), uma das personagens – Tolentino de Castro – protege os imbondeiros ameaçados. Ele compra os terrenos onde estão imbondeiros que provavelmente seriam derrubados devido à especulação imobiliária e os mantém vivos: “Hoje, o Tolentino possui duas dezenas, ou mais, de pequenos terrenos, entalados entre edifícios pavorosos, e cercados por altos muros. Lá dentro,

⁹² “O fenômeno ocorre quando um tornado ou uma tromba (também um vento muito forte) se forma com grande velocidade em lugares abertos, recolhendo pequenos objetos e animais como rãs, peixes e aves e suspendendo-os a grandes altitudes. Depois de passado o efeito do tornado, os animais começam a cair. Muitos animais chegam congelados ou mortos ao solo.” – Visualizado em <https://www.terra.com.br/noticias/educacao/voce-sabia/descubra-o-que-e-e-como-se-forma-a-chuva-de-animais,2108859fd53ea310VgnCLD200000bbcceb0aRCRD.html>, em 28/05/2018, às 12h12.

imbondeiros.” (AGUALUSA, 2017: 30) Em *Barroco Tropical* (2009), é solicitado ao leitor para que imagine Angola:

Tentem imaginar o cenário. As fortes paredes da fortaleza revestidas com os seus tradicionais azulejos (tradicionais cópias, quero eu dizer, porque os originais já se perderam há muito) representando a fauna e a flora do país: rinocerontes, elefantes, avestruzes, os embondeiros gigantes. (AGUALUSA, 2009b: 22)⁹³

No romance *A Rainha Ginga* (2014), é apresentada a capacidade dessa árvore de acumular água durante a estação das chuvas, e mantê-la por um tempo dentro de seu tronco mesmo após a chegada da época das secas:

Os índios mostraram-se muito curiosos ao darem com um imbondeiro, cujo enorme tronco se destacava ao longe, como a alta e larga proa de uma nau erguendo-se num mar muito verde. Um dos escravos, [...] escalou o imbondeiro com uma vasilha e trouxe-a carregada de água. Estas árvores são muito utilizadas como cisternas, pois podem armazenar entre o oco dos seus colossais troncos muitos galões de líquido. (AGUALUSA, 2014: 100)

Em *A vida no céu* (2013), romance distópico em que não existe mais vida na superfície do planeta Terra, as personagens saudosas recordam suas árvores preferidas existentes antes do dilúvio acontecer: “Ele mostrava-me as suas árvores preferidas: as mafumeiras, mulembas, acácias-rubras, goiabeiras, abacateiros e imbondeiros.” (AGUALUSA, 2013: 162) Ele também aparece em um dos livros mais emblemáticos do século XX. Em *O Príncipezinho* (1943), contudo, seu nome é baobá e ele é descrito como uma praga – ao menos no asteróide B 612:

⁹³ A grafia da palavra aparece em duas formas: imbondeiro ou embondeiro.

Ora, havia sementes terríveis no planeta do pequeno príncipe... as sementes de baobá. [...] E quando não se descobre que aquela plantinha é um baobá, nunca mais a gente consegue se livrar dela, pois suas raízes penetram o planeta todo, atravancando-o. (SAINT-EXUPÉRY, 2009: 21)

Um dia, “andando sozinha a passear pela savana, a pé, porque ainda mal conseguia esvoaçar, Ana viu desenrolar-se no céu um perfeito arco-íris.” (AGUALUSA, 2012: s/p) Ela decidiu banhar-se nele para ficar colorida e assim abandonar o seu “casaco cinzento”. É utilizado um neologismo para que o leitor perceba a inocência da perdigota diante da situação: “– E se eu tomar um banho de arco-íris? – pensou Ana. – Um banho de arco-íris arcoirizará um passarinho?” (AGUALUSA, 2012: s/p) O narrador compara a visão do arco-íris com sonhos: “A luz colorida caía sobre o capim, mansamente, para depois se dispersar, deixando mais leve o mundo em redor. Era como acordar dentro de um sonho. Não um sonho qualquer. O sonho de um pirilampo, que são bichos muito iluminados.” (AGUALUSA, 2012: s/p) Os sonhos têm presença constante na obra de José Eduardo Agualusa. Não apenas nos livros de potencial recepção adulta, mas também em algumas das histórias aqui analisadas, principalmente no conto “O sonhador” e no livro *Nweti e o mar*. Já o arco-íris, outro elemento do trecho supracitado, maior representação da união de todas as cores, contraria a predominância da cor terra presente em quase todas as páginas.

O livro é pequeno, do mesmo tamanho de *A girafa que comia estrelas* (2005). Também possui capa dura e foi publicado pela mesma editora que aquele (Dom Quixote). Na capa aparece Ana, bem pequena e sem cores, apenas com sua única pena no alto da cabeça (Figura 6). Ana está em cima de um enorme crocodilo. Na pele desse, estão pintados pequenos hieróglifos, representando a hiena, a cobra e o crocodilo, animais dominados pela perdigota. O crocodilo forma um arco e, dessa forma, Ana encontra-se protegida, cercada pela sua cabeça e sua cauda, como se estivesse dentro de uma canoa. Por cima dela, mas sem encostar em sua cabeça, paira uma enorme coroa. Nela estão coladas duas penas do otchimbamba na parte da frente e mais duas em cada lado. No alto da capa encontra-se o título do livro. O pingô do “i”

de “Rainha” é formado por uma coroa, e o acento do “u” de “estapafúrdios” é uma pena. Por cima do título, formando um arco, está o nome de José Eduardo Agualusa. Por baixo, formando outro arco, encontra-se o de Danuta Wojciechowska. O posicionamento dos nomes indica a importância do escritor sobre a ilustradora, quando se trata da autoria do livro. O destaque é intencional, para que o mediador, que decidirá pela compra, perceba quem escreveu e quem ilustrou. No canto inferior direito está a logomarca da editora. O fundo da capa é azul, em degradé do escuro para o claro, do alto para baixo. Mais abaixo, representando a savana africana, está um chão na cor castanha, onde o crocodilo pisa. Todos os outros elementos são coloridos com tonalidades que variam desde o bege até o castanho-escuro, cores que remetem também à savana africana. Na lombada, em cor laranja, aparece primeiro o título do livro, seguido pelo nome do escritor e da ilustradora. Esses últimos encontram-se separados por uma pequena coroa. Mais abaixo está a logomarca da editora.

A contracapa tem o fundo na cor amarela semelhante à curcuma, um elemento que remete à terra e às raízes. No alto da página está Ana com sua pena solitária e ao seu lado estão as duas longas penas do otchimbamba, com o triplo do tamanho da perdigota. No canto inferior esquerdo está uma cobra rastejando. No canto inferior direito encontra-se a logomarca da editora e o código de barras, sem apresentar nenhuma interação com os outros elementos paratextuais. Na sinopse é narrado resumidamente tudo o que Ana faz para conseguir as penas coloridas, estimulando a curiosidade do leitor com o questionamento: “Como é que consegue tudo isto?”, seguido da resposta e do incentivo: “Descobre estas e muitas outras peripécias da Rainha dos Estapafúrdios nas páginas coloridas e mágicas deste livro.” (AGUALUSA, 2012: contracapa) A escolha da palavra “mágicas” possui a clara intenção de remeter a narrativa aos livros infantis tradicionais, com histórias maravilhosas. O segundo parágrafo esclarece quem escreveu e quem ilustrou o livro. É referido que José Eduardo Agualusa “escreve com encanto mais uma história para crianças”, para que o leitor tome conhecimento que o autor já publicou outros livros destinados a esse público. A sinopse também ressalta que o livro tem “sabor e cheiro a África.”, fazendo

com que essa seja mais uma característica que o diferencie dos outros concorrentes no momento em que o mediador decide-se pela compra.

As guardas dos livros – as da frente e as de trás – são semelhantes. Ambas possuem diversos traços geométricos, com as mesmas variações de cores que a capa. No retângulo central estão várias penas. Na página seguinte, em cima da ficha catalográfica, aparece outra cobra. Dessa vez ela está enrolada, não rasteja. Portanto, é possível perceber nos elementos paratextuais diversas ilustrações que remetem à África – ou ao que o leitor português pensa ser a representação de África. Na página seguinte encontra-se o título, o nome do autor e o da ilustradora. Nesse momento aparece pela primeira vez a palavra “ILUSTRAÇÕES” em caixa alta antes do nome de Danuta Wojciechowska. Na parte de baixo está a logomarca da editora. Pontilhando a página, podemos ver diversos círculos com penas coloridas dentro, semelhantes aos que aparecem na quarta ilustração da narrativa.

Nesse livro podemos observar ilustrações muito vivas e coloridas. A primeira retrata Ana, a perdigota, nas costas de tia Juvelina, a cegonha. Estão a voar na página à esquerda, enquanto na da direita aparecem duas nuvens. A ilustradora retrata o momento em que a cegonha apresenta as nuvens aos filhotes dos pássaros. Na parte de baixo das duas páginas, a guisa de margem, existem desenhos semelhantes a hieróglifos, onde é possível notar pássaros, cactos e pirâmides. Na segunda ilustração, Ana está a comer nuvens pela primeira vez enquanto é observada pelos outros pássaros. Ana está sobre uma das asas da cegonha, enquanto a outra asa está sobre a perdigota, que encontra-se, assim, protegida por tia Juvelina.

A terceira imagem retrata a chuva de peixes. No alto das duas páginas há uma grande nuvem escura, com muitos peixes a nadar. No canto inferior direito há um pequeno lago onde os peixes caem. Na quarta imagem, Ana está em cima de uma grande pena nas cores castanha e cinza, enquanto observa cabisbaixa sua imagem refletida na colher de sopa. Ainda na mesma página, há uma bolha com uma pena colorida e outras duas bolhas menores que parecem ter escapado da página ao lado. Nela, é possível ver diversas bolhas semelhantes às supracitadas, cada uma

transportando uma pena com cores variadas. É o momento da estória em que Ana é “arcoirizada”.

A quinta ilustração retrata a agressão sofrida pela perdigota. Ana está surpresa, com as asas e o bico abertos em cima de uma árvore, enquanto três pássaros atiram pedras para cima dela. Suas penas coloridas estão espalhadas ao seu redor enquanto vinte e dois outros pássaros afastam-se após o ataque. Alguns ainda carregam as penas nos bicos. Na sexta ilustração, Ana está encostada ao tronco de um imbondeiro enquanto a hiena aproxima-se (Figura 7). Ana e Clarinda aparecem no canto inferior direito. Quem ganha destaque na página é a árvore: retratada de baixo para cima, transmite a ideia de segurança, com seu tronco largo e seus longos galhos, semelhantes a raízes, a apontar para diversas direções. Na sétima ilustração, Ana empertiga-se e proclama ser a Rainha dos Estapafúrdios, com a única pena que lhe resta bem esticada a apontar para o alto. Em torno dela, há uma espécie de auréola em forma de pássaro, que transmite o sentimento de Ana sobre si mesma: bem maior do que realmente era e com uma coroa na cabeça.

Na oitava ilustração Ana aparece em cima das penas da cauda do otchimbamba, que ainda estão presas a ele, embora não tenha ocorrido o encontro entre os dois na estória. A ilustração, portanto, ultrapassa os limites do texto ao retratar o encontro. Na mesma imagem, a hiena olha fixamente para Ana com os dentes à mostra. Ao fundo da página pode-se notar um imbondeiro com feições leoninas e dentes afiados também à mostra. A ilustração retrata essa passagem: “Entre os dentes da hiena e os dentes do leão ganharia algum tempo.” (AGUALUSA, 2012: s/p) Na nona imagem, Ana viaja às costas de Clarinda. Gotas de chuva caem sobre elas. Ao passarem pela hiena, as gotas confundem-se com suas pintas, pois ela é ilustrada como uma hiena-malhada, embora essa informação não apareça no texto, sendo sugerida ao leitor pela ilustradora. Ana segura os pelos da hiena como se estivesse a guiar uma carroça.

Na décima imagem, Ana está frente a frente com o leão. Ela está a falar, com sua única pena erguida, mas em sua sombra podemos ver, em lugar da pena, uma coroa. O leão parece apático. Em sua sombra, é possível ver um leão com olhos

mansos e muitas cores espalhadas pelo seu corpo, misturadas com a sombra da acácia. Um monarca com cores é, provavelmente, como Ana considera que um monarca deve ser. Na margem, semelhante a hieróglifos, pode-se ver Ana em cima da hiena, que por sua vez encontra-se em cima de uma cobra. Também aparecem crocodilos e coroas, visto que no momento em que se apresenta ao leão ela autoproclama-se a Rainha da Estapafúrdia, e afirma que “Aquela hiena é minha escrava, como aliás todas as hienas, além das cobras e dos crocodilos.” (AGUALUSA, 2012: s/p) Na décima primeira imagem pode-se ver o leão a fugir no canto superior esquerdo da página esquerda, enquanto Ana e Clarinda observam à distância, no canto inferior direito da página direita. A décima segunda e última ilustração representa a festa que os animais fizeram para comemorar a vitória de Dona Ana I. Há uma cobra, um crocodilo e uma hiena. Em cima deles está Ana, a sobrevoar com o auxílio das penas do otchimbamba. Há mais cobras nas margens inferior e direita. Nas outras margens, semelhantes a hieróglifos, há hienas, crocodilos e cobras confirmando que ela “era respeitada e venerada por todas as feras.” (AGUALUSA, 2012: s/p)⁹⁴ Essa estória, portanto, como afirmamos anteriormente, assemelha-se mais às estórias africanas. Africanas, mas de Angola e, portanto, Sul da África, lugar de origem do escritor. Contudo, ao incluir ilustrações semelhantes a hieróglifos – que remetem o leitor principalmente ao Egito Antigo – Danuta Wojciechowska inseriu também elementos do Norte daquele continente.

No decorrer da estória, a perdigota amadurece e constrói novos laços de amizade. Ao abandonar o que parecia certo, Ana teve a oportunidade de explorar o mundo e perceber que nem sempre a comodidade é o melhor caminho, e que as situações perigosas também podem ocorrer no ambiente familiar. Para além de abordar assuntos como a rejeição e o amadurecimento físico e psicológico, *A Rainha dos Estapafúrdios* transporta o leitor para o ambiente da savana africana, mas também para personagens e estórias tradicionais, estimulando a curiosidade em conhecer diferentes

⁹⁴ Essa imagem é semelhante à encontrada no templo de Medinet Habu, que apresenta o disco solar alado com uma inscrição, contendo os dois nomes do faraó Ramsés III (Cf. SANTOS, 2010b: 29 – figura 1). A ilustradora respeita o senso estético dos egípcios antigos, equilibrando os animais na parte de baixo e centralizando Ana na figura.

lugares e histórias através do diálogo com outras lendas. Com essa narrativa podemos perceber que por mais que África seja conhecida por suas feras, o mais temido nesse território ainda é o homem. Após sua leitura, portanto, o leitor, mais amadurecido, possui capacidades para interpretar um livro com características do realismo mágico.

4.4 O mundo onírico de *Nweti e o mar* sob o conceito de realismo mágico

Neste momento, e prolongando o jogo que propomos na nossa abordagem ao *corpus*, o leitor já está quase a chegar ao fim do seu percurso e terá contacto com um livro que possui características do realismo mágico, e que, portanto, aproxima-se da obra de potencial receção adulta do mesmo autor. Por esse motivo, é importante que o nosso leitor imaginário respeite a sequência de leitura sugerida, pois assim poderá apreciar esse livro em toda a sua exuberância onírica.

Em *Nweti e o mar* (2011) conhecemos a estória de uma menina de seis anos chamada Nweti. A estória começa a ser narrada em terceira pessoa no dia do aniversário da protagonista: “No dia em que fez seis anos Nweti acordou feliz.” (AGUALUSA, 2011: s/p) No momento em que acorda, a menina percebe que sua almofada cheira a mar. Ela havia sonhado que estava em uma praia e “sentia-se como se tivesse regressado de um longo mês de férias, numa praia distante, de areia fina e muito branca e água cor de esmeralda.” (AGUALUSA, 2011: s/p). No sonho também apareceu “Uma menina nadando entre os golfinhos.” e Nweti “Levou algum tempo a compreender que a menina era ela.” (AGUALUSA, 2011: s/p)

Após um longo dia de festa com as amigas, a almofada de Nweti ainda cheirava a mar na hora em que foi dormir. Ela conta para o pai, que, a princípio, pensa tratar-se da imaginação da filha: “– Oh filha, as coisas que tu imaginas!” (AGUALUSA, 2011: s/p) Mas após cheirar a almofada, o pai concorda que realmente ela cheira a mar: “– Curioso, cheira mesmo. Cheira a férias.” (AGUALUSA, 2011: s/p) Devido à surpresa de ambos, podemos inferir que a família vive em uma localidade distante da praia e que era mesmo uma característica estranha a presença do cheiro a mar naquele ambiente.

No dia seguinte, Nweti acorda cansada, pois “Voltara a sonhar com o mar e com peixes e golfinhos. Nadara a noite inteira.” (AGUALUSA, 2011: s/p) Todavia, sabemos que no dia anterior ela havia comemorado o seu aniversário e o cansaço pode ser resultado da comemoração, pois “Nesse dia teve uma bela festa de aniversário. Vieram

as amigas. Brincaram. Comeram bolos.” (AGUALUSA, 2011: s/p) A menina, contudo, ignora tal facto e concentra-se em recordar o que sonhou. Dessa vez ela tem lembranças mais nítidas. Recorda-se que conversou com um caranguejo que habitava uma concha. Não era um caranguejo qualquer, era um caranguejo-eremita chamado Eustáquio. O pai explica que Eustáquio “Em grego significa boa fortuna.” (AGUALUSA, 2011: s/p), e pergunta onde ele vive, ao que Nweti responde: “Acho que vive dentro dos meus sonhos.” (AGUALUSA, 2011: s/p)

Nweti, ao recordar-se de partes do sonho, lembra que “contara a Eustáquio que tivera um sonho inquietante. Sonhara que num outro lugar no mundo era uma menina. Vivia numa casa, em terra firme, e raramente mergulhava no mar.” (AGUALUSA, 2011: s/p). Ela então percebe que no sonho é uma sereia e por isso está sempre a nadar. Os sonhos continuaram nas noites seguintes e Nweti “Via-se a si própria a nadar entre corais, juntamente com outras sereias.” (AGUALUSA, 2011: s/p)

Finalmente as férias chegam e Nweti viaja “com os pais, de carro, até uma praia muito longe da cidade.” (AGUALUSA, 2011: s/p) Na manhã seguinte, a menina acorda antes dos pais e sai para passear. Ao afastar-se um pouco mais da casa, ela encontra uma mulher que parecia estar à sua espera. Era uma mulher “de uma beleza sem esforço nem artifícios, como imaginamos que devem ser as princesas dos contos de fadas.” (AGUALUSA, 2011: s/p) A mulher, que chama-se Luar, sorri e anuncia que estava à sua espera.

Para completar a surpresa, Luar tem em suas mãos Eustáquio, que não fala nada, mas mesmo assim Nweti é capaz de ouvir a voz do caranguejo-eremita dentro de sua própria cabeça, como se eles estivessem a comunicar-se por pensamentos. Nweti fica muito confusa e esfrega os olhos – um claro sinal de que tem dúvidas se está a sonhar ou não: “Enquanto falava a mulher estendeu a mão direita. E foi então que Nweti o viu. Não podia ser, mas estava ali: [...]” (AGUALUSA, 2011: s/p) O leitor pode pensar que se trata de qualquer caranguejo-eremita, e não Eustáquio, o caranguejo dos sonhos de Nweti, contudo ela é perentória: “seria capaz de reconhecer o seu amigo

entre um milhão de outros caranguejos-eremitas. Era Eustáquio.” (AGUALUSA, 2011: s/p) Nweti então conversa com os amigos dos seus sonhos.

Uma hora mais tarde, os pais de Nweti a encontram sentada, assistindo a uma partida de futebol jogada por três meninos, e ficam aliviados, pois andavam à procura da filha. A menina age como se não tivesse feito nada errado, como se fosse natural ter seis anos e sair de casa sozinha e sem avisar aos pais. Ao final das férias, a família regressa a casa e observa uma mudança no comportamento de Nweti: ela passou a nadar na piscina quase todas as tardes, até parecia uma sereia. Nesse momento, destaca-se a cumplicidade existente entre Nweti e o pai, deixando a mãe, que demonstra não entender o motivo, de fora dessa relação. O pai, contudo, teve um “sorriso misterioso” e disse: “– Talvez seja uma sereia. Ou talvez seja uma menina sonhada por uma sereia. Em todo o caso é um belo sonho.” (AGUALUSA, 2011: s/p)

No início da estória, o espaço dos sonhos é bem marcado, contudo, aos poucos eles começam a mesclar-se com a realidade.⁹⁵ Para além da almofada que cheira a mar, um dia Nweti acordou “com algas entre os dedos. Numa outra manhã despertou com uma pequena ferida na mão esquerda. Havia sonhado que se cortara numa rocha.” (AGUALUSA, 2011: s/p) Nesse momento também aparecem outras sereias, mas não são mencionados seus nomes e tampouco a proximidade com Nweti. Contudo, ela mantém silêncio sobre as situações estranhas que estão ocorrendo: “Não disse nada aos pais. Eles não compreenderiam aquilo. Os adultos não levam os sonhos a sério.” (AGUALUSA, 2011: s/p) Nessa parte, é clara a intenção do autor em dar um sentido ambivalente ao texto, visto ele saber que o livro terá dois destinatários: o adulto mediador da leitura e que selecionará o livro no momento da compra, e a criança leitora ou ouvinte. Provavelmente o leitor criança interpretará no sentido literal: não adianta contar para os adultos os sonhos que temos quando dormimos porque eles não levam esses sonhos a sério. Contudo, a interpretação vai além: os adultos esquecem que já

⁹⁵ É possível estabelecer algumas semelhanças entre esse livro e *A Menina do Mar* (1958), de Sophia de Mello Breyner Andresen. Nesse, em certo momento o menino não sabe se tudo não passou de um sonho, e retorna à praia diversas vezes com a esperança de reencontrar a Menina do Mar. As duas estórias ocorrem na praia e envolvem personagens humanas e marinhas que conversam entre si.

foram crianças e não sonham mais, não realizam os desejos, vivem apenas na realidade.

Em nenhum momento tomamos conhecimento do nome dos pais de Nweti, o que demonstra a falta de importância dessas personagens com a descaracterização delas – e, portanto, dos adultos – para a compreensão da estória. A mãe aparece pouco, mas o pai atravessa a narrativa de uma ponta à outra, e mesmo assim não recebe um nome. O leitor conhece a mãe da menina apenas quando a família viaja. Ela aparece em três momentos. O primeiro, quando “A mãe cozinhou uma omelete.” (AGUALUSA, 2011: s/p); o segundo, com duas falas:

A mãe correu para a abraçar.

– Nweti, filha! Acordámos e não te vimos. Fomos à tua procura. Começávamos a ficar preocupados. Onde estiveste? [...]

A mãe olhou-a surpresa, depois encolheu os ombros:

– O mar está cheio de amigos teus?! Às vezes penso que sofres de um excesso de imaginação.” (AGUALUSA, 2011: s/p)

E nesse último: “A mãe espantava-se: [...]” (AGUALUSA, 2011: s/p)

Ao sonhar com um caranguejo que vive em uma concha, Nweti traz uma dúvida para a realidade: os caranguejos podem viver dentro de conchas? O pai confirma: “Existe um tipo de caranguejos, chamados caranguejos-eremitas, que vivem dentro de conchas abandonadas. À medida que crescem vão trocando de concha. Trocam de concha como quem troca de camisa.” (AGUALUSA, 2011: s/p) Nesse livro, ao contrário do que acontece em *Estranhões & Bizarros* (2000), o narrador apresenta a explicação real do que ocorre com os fenómenos da natureza e a vida animal. Aqui, a explicação é dada pelo pai da protagonista, enquanto naquele quem explica é o próprio narrador, que o leitor não toma conhecimento de quem é, trata-se de um narrador heterodiegético. Nesse momento, fica evidente que o pai, embora inicialmente pareça

ser uma personagem sem muita importância para a compreensão do enredo, desempenha a função de esclarecer as dúvidas da filha e dos leitores, trazendo as informações necessárias para que a fluência da leitura não seja interrompida com parênteses ou notas de fim. Ele representa o adulto mediador da leitura.

De acordo com Maria Nikolajeva (2016: 79) a jornada circular é fundamental em muitos textos da LIJ. A personagem sai de casa, amadurece enquanto está fora para, posteriormente, retornar ao ponto de onde partiu. Assim como a girafa Olímpia, Nweti também percorre o caminho necessário para o seu amadurecimento. Contudo, ela não faz essa viagem sozinha, mas acompanhada pelos pais. Por esse motivo é crucial na narrativa o momento em que ela acorda antes da família e sai da casa de férias sozinha para passear. Ao contrário da perdigota Ana e do gato Felini, Nweti retorna a casa, pois o ponto de partida era um lugar seguro, que é, ainda segundo Nikolajeva, o destino final dessa jornada. Mas ao retornar, ela não foi mais a mesma, pois como podemos perceber com as palavras de Afonso Cruz,

Mas sempre que se volta a casa nunca se volta a mesma casa. O que acontece é que o protagonista tem de sair do lugar onde está, seja fisicamente seja psicologicamente, para voltar ao lugar de onde saiu, seja fisicamente seja psicologicamente, para reencontrar esse lugar de origem alterado pelo tempo ou pela própria mundividência da personagem. (CRUZ, 2017: 572)

O destino da viagem de férias – uma praia – faz com que o leitor fique atento e à espera de que algo surpreendente possa acontecer, pois ele já tem conhecimento dos sonhos de Nweti, que ocorrem sempre em ambientes marinhos. Na manhã seguinte à chegada da família na casa de praia, Nweti acordou enquanto “Os pais ainda dormiam. Levantou-se sem fazer ruído, abriu a porta e saiu.” (AGUALUSA, 2011: s/p) Nesse momento o leitor adulto provavelmente fica aflito. Sair sozinho nos dias de hoje quando se tem apenas seis anos e está em um lugar desconhecido pode não ser a escolha mais adequada. No entanto, o leitor criança não se preocupa com os perigos, pois está curioso com a aventura que Nweti está prestes a viver. O narrador afasta a ideia de

perigo ao descrever o lugar como paradisíaco: “A areia da praia cintilava, tocada pela luz macia, ainda hesitante, dos primeiros raios de sol. Não se via ninguém. O ar cheirava a maresia. O mar parecia um vidro azul-esverdeado, iluminado por dentro.” (AGUALUSA, 2011: s/p)

Quando os pais de Nweti a encontram sentada, assistindo a uma partida de futebol, mostram-se preocupados e querem saber onde ela esteve, ao que Nweti responde, enquanto aponta para a praia em um gesto vago: “Por aí, a passear.” (AGUALUSA, 2011: s/p) Essa atitude indica que a menina também não sabia ao certo onde esteve. O que pode significar que ela também desconhece se o encontro com Eustáquio e Luar tratava-se de um sonho ou da realidade. Nesse mesmo momento, a mãe afirma que a filha sofre de um excesso de imaginação. O pai não contraria, mas ressalta que “A imaginação nunca é demais. A imaginação transforma o mundo.” (AGUALUSA, 2011: s/p) Portanto, o narrador não tenta explicar ao leitor se os pais estavam enganados e também não permite que esses conheçam os amigos dos sonhos da filha. A própria Nweti afirma ao pai: “– Não te quero dentro dos meus sonhos, pai. Os meus sonhos são privados.” (AGUALUSA, 2011: s/p) O excesso de imaginação pode significar que o encontro não foi nada além disso – imaginação. A sereia Luar também é descrita como “imaginamos que devem ser as princesas dos contos de fadas.” (AGUALUSA, 2011: s/p), e não apenas como uma princesa dos contos de fadas. “Imaginar” faz parte de sonhar. Ao utilizar esse vocábulo, o narrador sugere ao leitor que tudo na narrativa pode fazer parte da imaginação, ou do sonho. Ao mencionar os contos de fadas, ele também sugere a ideia do maravilhoso. Luar, portanto, sendo parecida com uma princesa dos contos de fadas é considerada também um elemento do mundo maravilhoso.

Quando Nweti encontra Luar, o narrador a descreve “sentada na areia, de pernas cruzadas.” (AGUALUSA, 2011: s/p) A presença das pernas em uma sereia é algo inverosímil. Contudo, Luar era um elemento dos sonhos de Nweti, de outro espaço-tempo. E no mundo fora dos sonhos ela não tinha pernas. Nweti significa Lua enquanto a mulher chama-se Luar. A mulher é a representação da mãe, geradora de

algo semelhante a ela própria. Contraditoriamente, Luar “Sorria e era como se o Sol nascesse do sorriso dela [...]” (AGUALUSA, 2011: s/p) A menina considera estranho o facto de a mulher saber o seu nome e o significado dele, mas aceita a situação, como é comum nos sonhos. Todavia, naquele momento ela não estava a sonhar. Ou ao menos é o que o leitor pensava até então. Esse, portanto, é o momento principal da narrativa, que causa uma dúvida no leitor: qual é o espaço-tempo do sonho e qual é o da realidade? O sonho é o local onde acontece o maravilhoso. Portanto, a realidade não pode ter esses elementos. Contudo, assim como em “O sonhador”, quando Carlos acorda com areia no cabelo, nesse livro os elementos do que parece ser o sonho são transpostos para a suposta realidade, causando assim uma dúvida razoável na interpretação. A isso podemos chamar realismo mágico.

Segundo Kimberley Reynolds (2007: 20) o realismo mágico transcende as restrições do senso comum e trabalha com a possibilidade de acreditar que existe mais no mundo do que podemos compreender apenas contemplando o que chamamos de realidade. Ao contrário dos outros livros do *corpus*, em que existe a surpresa ou a naturalidade quando os animais comunicam-se utilizando a linguagem humana, nesse livro, assim como no conto “O sonhador”, o narrador brinca com a dupla sonho/realidade. Quando Nweti encontra Eustáquio nas férias, o narrador chama a atenção do leitor para essa realidade que conhecemos, embora não pareça fazer muito sentido no contexto da narrativa: “O animalzinho não falou. Caranguejos-eremitas não falam.” (AGUALUSA, 2011: s/p) O que é verdade. Porém, o que ocorre nos sonhos não é transposto para a realidade, sereias não existem, e seria impossível Nweti acordar com um corte porque sonhou que se machucava. Essa é uma característica do realismo mágico. Em meio a tantos absurdos, o autor contesta ao menos um deles mostrando a impossibilidade daquilo acontecer, solucionando a situação, contudo, com outro absurdo: “Todavia, Nweti escutou dentro de si, um pouco como se tivesse engolido um telemóvel, a voz alegre do minúsculo caranguejo: [...]” (AGUALUSA, 2011: s/p) Ou seja, Nweti escutou a voz do caranguejo apenas dentro da sua cabeça, o que indica que a mesma pode ter sido parte de sua imaginação.

Nesse momento, Eustáquio confirma que eles já se conheciam ao falar: “Tinhas razão! Também és uma menina!” (AGUALUSA, 2011: s/p) Nweti admira-se ao saber que Eustáquio existe na realidade e afirma que pensava que ele era apenas parte de um sonho, ao que Luar responde: “– Se existimos nos teus sonhos, então existimos realmente. Existimos enquanto tu dormes. Aliás, tudo o que existe nos sonhos existe em algum lado.” (AGUALUSA, 2011: s/p) Com isso, é criada mais uma dúvida para o leitor. Luar afirma que eles existem enquanto ela dorme. Naquele momento, portanto, eles existiam, logo, provavelmente Nweti deveria estar a dormir em algum lugar.

Maria Nikolajeva (2016: 123) apresenta o conceito de “secondary chronotope”, um espaço-tempo secundário já explicado neste trabalho. Em *Nweti e o mar*, para chegar a esse espaço-tempo é necessário dormir e sonhar. Contudo, de maneira semelhante à que ocorre em “O sonhador”, quando a areia é transposta do sonho para a realidade, aqui também ocorre uma transposição: Nweti acorda com algas entre os dedos e com uma ferida na mão esquerda, após ter-se cortado em uma rocha enquanto sonhava e, portanto, no outro espaço-tempo. No entanto, como afirma Nikolajeva, é necessário atravessar um portal para chegar a esse espaço-tempo e nessa estória o portal é representado pelo sonho. Mas Nweti, ao passear na praia, encontra-se com Eustáquio e com Luar, elementos do outro espaço-tempo, na realidade. É importante destacar uma diferença entre “O sonhador” e essa estória: naquele acontece apenas um sonho, enquanto em *Nweti e o mar* a menina sonha diversas vezes. Portanto, ela tem acesso constante ao outro espaço-tempo.

Aos poucos, ao longo da narrativa e com a ajuda do pai, Nweti tenta recordar detalhes do sonho, mas com alguma dificuldade. A partir desse momento instala-se a incerteza no leitor. Ela percebe que quando sonha é uma sereia que sonha que é uma menina. Portanto, quando está como sereia ela também sonha. Logo, a Nweti-menina também faz parte de um sonho em outro espaço-tempo. Essa situação leva o leitor a questionar-se qual é o espaço-tempo real e qual é o alternativo. Em uma dessas recordações, ela percebe que no sonho é uma sereia e conclui que é por isso que está sempre a nadar. Essa passagem pode causar um estranhamento no leitor, da mesma

maneira que a recordação do sonho causa em Nweti. Contudo, ainda não é nessa parte que a narrativa começa a apresentar as características do realismo mágico. Isso acontece apenas quando ela acorda com algas entre os dedos. Nesse momento, é como se alguma falha ocorresse no portal que conecta os dois diferentes mundos. Não pela ferida na mão esquerda de Nweti, pois como ela transita entre esses dois mundos, ao machucar-se em um é provável que a ferida esteja presente no outro. Contudo, a alga é um elemento específico do outro espaço-tempo, e por esse motivo não deveria ser transposta de um mundo para o outro através dos sonhos.

O livro encerra quando o pai afirma: “– Talvez seja uma sereia. Ou talvez seja uma menina sonhada por uma sereia. Em todo o caso é um belo sonho.” (AGUALUSA, 2011: s/p) Nessa estória, ao contrário do que acontece algumas vezes na LIJ, como apresentamos, não ocorre a traição para com o leitor. Não é desvendado no final, na última página, quando tudo parecia estar estabelecido, que a aventura não passou apenas de um sonho. Mas é o comentário final do pai que pode levar o leitor a acreditar que o mundo alternativo existe, ou até mesmo que ele é o mundo real, enquanto a Nweti-menina vive no alternativo. O autor, pela fala do pai de Nweti, induz a interpretação de que não apenas Eustáquio, Luar e Nweti-sereia fazem parte de um sonho, mas que também a Nweti-menina pode estar a ser sonhada por alguém e, portanto, está em um mundo alternativo.

Já sabemos que nesse mundo alternativo Nweti acorda “numa manhã de fevereiro com algas entre os dedos.” (AGUALUSA, 2011: s/p) Algumas páginas anteriores a essa passagem, ao contar para o pai que nos sonhos ela é uma sereia, aquele afirma: “És a minha rainha do mar.” (AGUALUSA, 2011: s/p). Podemos relacionar esse comentário com o facto dela acordar não em uma manhã qualquer, mas em uma manhã de fevereiro, o mês em que é celebrado o dia de Iemanjá ou Kianda, uma entidade considerada a rainha do mar por algumas religiões de matrizes africanas. Nessa estória, ainda que de maneira subentendida, é evocada a imagem dessa entidade presente nas antigas tradições angolanas e ainda hoje nos cultos, principalmente em Luanda. Iemanjá, ou Kianda, é venerada mesmo dentro da Igreja

Católica. Naquela cidade, as pessoas cultuam Nossa Senhora do Cabo, às vezes confundindo a santa católica com a rainha do mar. Manuel Rui apresenta esse sincretismo religioso luandense em *Um anel na areia: estória de amor* (2002): “Mas o padre acredita na sereia? Sim acredito porque é a fé desta gente que é cristã.” (RUI, 2002: 39)⁹⁶ Kianda também aparece diversas vezes nos outros livros de José Eduardo Agualusa – como entidade marinha e como nome de personagens. Também é o nome dado pelo autor à sua filha mais nova, que ainda não era nascida quando *Nweti e o mar* (2011) foi publicado.

Para além das semelhanças citadas, esse livro é o que mais se aproxima da obra de potencial recepção adulta do autor. Isso porque, como vimos, o realismo mágico atravessa suas páginas, confundindo-se com as características maravilhosas que são comuns em livros de potencial recepção infantil. Cada vez mais José Eduardo Agualusa é considerado um escritor do realismo mágico, o que nem sempre o agrada. Contudo, é um facto que seus livros têm como uma de suas principais características a aproximação àquele. Apresentaremos a seguir algumas passagens dos livros que estão mais relacionados a esse género literário e que assemelham-se de alguma maneira à estória de *Nweti e o mar*.

José Eduardo Agualusa é conhecido principalmente pelo romance *O vendedor de passados* (2004). Nele, há uma osga chamada Eulálio (cuja sonoridade do nome permite-nos recordar o caranguejo-eremita Eustáquio) que sonha com Félix Ventura, o protagonista. Félix e Eulálio habitam a mesma casa. Ao longo da narrativa, o leitor fica a saber que Ventura também sonha com a osga, e que nos sonhos dos dois ela tem a fisionomia humana, assim como Nweti no sonho é uma sereia e a sereia Luar na

⁹⁶ “<<– Tenho visto uns desenhos de Kianda. Metade mulher, metade peixe. – Não – disse mais velho Kalumbo com súbita irritação. – Isso é coisa dos brancos, a sereia deles. Kianda não é metade mulher metade peixe, nunca ninguém lhe viu assim. Os colonos nos tiraram a alma, alterando tudo, até a nossa maneira de pensar Kianda. O resultado está aí nesse País virado de pernas para o ar.>> (PEPETELA, 1997, p. 99). [...] O diálogo acima se passa entre uma criança que ouve o canto de Kianda e a única pessoa que acredita nela, um velho cego e esclerosado. Originariamente, segundo o mais velho Kalumbo, Kianda não era sereia. Entretanto, por influências culturais, provavelmente europeias, ela passou a ser reproduzida como metade mulher, metade peixe. Um dos motivos da confusão pode ser devido ao fato de Kianda ser uma entidade que cuida das águas africanas. A influência ocidental foi tão forte que os próprios nativos de África, atualmente, fazem confusão quanto ao fato de Kianda ser ou não ser uma sereia.” (PINHEIRO, 2015: 5-6)

realidade tem pernas. Em *Nweti e o mar* não é desvendado se Eustáquio e Luar também sonham com Nweti, mas o narrador afirma que essa, enquanto está na forma de sereia, sonha que é uma menina. A importância do sonho nesse romance é tanta que foram reservados seis capítulos para ele, denominados “Sonho n.º” (1, 2, 3...), em que são descritos os sonhos de Eulálio. Ele afirma que “Os meus sonhos são, quase sempre, mais verossímeis do que a realidade.” (AGUALUSA, 2011d: 33)

Situação semelhante ocorre em *Barroco Tropical* (2009), em que Bartolomeu e Kianda – personagem, e não entidade religiosa – não apenas sonham um com o outro, mas partilham os mesmos sonhos. Outra personagem do romance é especialista em sonhos: “A Bárbara é psicanalista. É investigadora. Especializou-se em distúrbios de sono. Em sonhos.” (AGUALUSA, 2009b: 8) Também nesse livro acontece uma situação semelhante à que ocorre com Nweti: “Tinha sonhos estranhos enquanto caminhava. [...] Uma tarde encontrei um arco-íris a arder num descampado. Toquei-lhe com a ponta dos dedos e queimei-me. Tenho a cicatriz até hoje.” (AGUALUSA, 2009b: 122)

A transposição de elementos do espaço-tempo do sonho para o da realidade também aparece no conto “Passei por um sonho”, do livro *Fronteiras Perdidas* (1999). O protagonista Justo Santana sonha com um pássaro e, quando acorda, o seu quarto está cheio de penas. No conto “A noite em que prenderam o Pai Natal”, do mesmo livro, Pascoal sonha que uma senhora ordena que ele roube os brinquedos de uma loja e distribua entre as crianças pobres. Assim, ele acredita que é o Pai Natal e tenta cumprir sua missão.

Nweti e o mar, contudo, apresenta uma maior proximidade com o livro *A sociedade dos sonhadores involuntários* (2017), que já no título evidencia a temática do universo onírico. Assim como em *Nweti e o mar*, naquele as personagens conhecem-se em sonhos para, apenas posteriormente, encontrarem-se na realidade. À semelhança da sereia que dá conselhos a Nweti, Moira Fernandes – a Mulher-dos-Cabelos-de-Algodão-Doce – transmite ensinamentos a Daniel Benchimol através dos sonhos. Para ela, “Lutar contra um sonho é como lutar contra a correnteza de um rio. Deixa-te ir. [...] Um sonho é apenas um sonho e em algum lado acordarás.” (AGUALUSA, 2017: 54)

Nesse livro os sonhos podem ser fotografados, enquanto em *Nweti e o mar* as ilustrações são fotografias. Eustáquio, um elemento do sonho, aparece nelas. Já no romance, Daniel Benchimol, ao nadar no mar, encontra uma câmara e ao analisar o cartão de memórias percebe, assustado, que Moira Fernandes, a mulher que aparece em seus sonhos, está nas fotografias – e nessa época ele ainda não a conhecia pessoalmente. Nweti encontra Eustáquio fora do seu sonho – o que é curioso, visto que mesmo se ele fosse real, ela não o conhecia antes e seria difícil fazer a identificação. Daniel Benchimol afirma sonhar com pessoas que não conhece, e, após um tempo, descobrir que elas existem, ao que Hossi responde: “– Estranho seria se você sonhasse com pessoas que não existem. Parece que em sonhos não conseguimos inventar rostos. Sonhamos apenas com pessoas reais.” (AGUALUSA, 2017: 88)

Portanto, assim como em *Nweti e o mar*, n’*A sociedade dos Sonhadores Involuntários* (2017) os sonhos invadem a realidade. Em *A Rainha Ginga* (2014) ocorre o oposto. É a realidade que invade os sonhos, como é possível perceber nessa passagem: “A água flutuava, com os seus peixes atordoados e o musgo e as algas, por entre as silvas e restante arvoredo, e invadia tudo, inclusive os sonhos.” (AGUALUSA, 2014: 16), e também nessa:

Havia tantos bagres e cacussos a secar ao sol, suspensos dos ramos das árvores e arbustos, que o ar custava a engolir. Aquele cheiro infiltrava-se nos sonhos, de tal forma que muitos despertavam aos gritos, crentes de que haviam sido transformados em peixes e alguém os salgara, e que os andavam secando para depois os comerem com farinha de mandioca. (AGUALUSA, 2014: 28)

Nesse romance existe também um homem que se transforma em cobra e, nesse formato “[...] era capaz de se introduzir nos sonhos dos desavindos, adivinhando as armadilhas que lhe preparavam e antecipando-se a elas.” (AGUALUSA, 2014: 40)

Para além do realismo mágico, *Nweti e o mar* diferencia-se dos outros quatro livros do *corpus* por apresentar fotografias em lugar dos desenhos que costumam

aparecer nos livros infantis e que caracterizam os outros livros de potencial recepção infantil publicados por José Eduardo Agualusa. Essa substituição transmite a ideia de realidade, fazendo com que o leitor sintase confuso ao olhar para a foto de uma menina que realmente existe e serviu de modelo para a captura da imagem pelo fotógrafo e pense que ela é Nweti, e que essa, nesse caso, pode existir para além das páginas do livro. Os elementos paratextuais, portanto, também apresentam características que aproximam a obra do realismo mágico, ao causarem no leitor a confusão entre ficção e realidade, também presente na narrativa.

Esse livro foi publicado em 2011, pela Editora Dom Quixote, e possui o mesmo formato que *A girafa que comia estrelas* (2005) e *A Rainha dos Estapafúrdios* (2012). A capa dura apresenta o fundo na cor azul-clara, que se aproxima mais das tonalidades das águas das piscinas, e não do mar. O azul é predominante. Centralizada na capa está a imagem de uma menina de costas, utilizando roupas de banho (Figura 8). A imagem é uma fotografia e o momento capturado é o instante em que ela salta para a água. Ela tem pernas. É, portanto, a Nweti-menina. Embora misturando-se com o azul do fundo da capa, é possível detectar as margens da fotografia, que possui tonalidade azul semelhante ao fundo. No alto da página está o título na cor preta e em letras cursivas. Por baixo está o nome do autor em letras de forma. No canto inferior direito e fora das margens da fotografia encontra-se a logomarca da editora. Na lombada pode-se ver o título, seguido do nome do autor e da logomarca da editora.

A contracapa é simples, também toda ela na cor azul-piscina, com o código de barras na parte inferior, sem mesclar-se com a ilustração. A sinopse é constituída pela transcrição do primeiro parágrafo da estória, onde é apresentada a idade de Nweti e seus sonhos entre os golfinhos, e por um breve resumo em que é apresentado ao leitor que José Eduardo Agualusa não apenas escreveu mas também cedeu fotografias de sua autoria para as páginas do livro, que, segundo a sinopse, é “Um livro para nunca deixarmos de sonhar.” (AGUALUSA, 2011: contracapa) Essa frase é dirigida aos dois leitores: a criança, para que não deixe de sonhar quando crescer, e o adulto, de maneira saudosista, recordando que quando era criança ele também sonhava.

As guardas do livro são, tanto as da parte da frente como as posteriores, na cor azul, da mesma tonalidade que aparece na capa. Na página seguinte está a ficha catalográfica. A ausência do nome do ilustrador na capa, que pode passar despercebida para o mediador que selecionará o livro no momento da compra, é esclarecida na folha de rosto, em que aparece “Texto e fotografias” antes do nome do escritor. A página apresenta uma tonalidade azul mais clara. Por baixo do título tem o subtítulo que também não é apresentado na capa: “(Exercícios para Sonhar Sereias)”. Na parte de baixo está a logomarca da editora.

Na página seguinte encontra-se a dedicatória do autor, que é, mais uma vez, aos seus filhos. José Eduardo Agualusa afirma que dedica a eles, pois foi com quem viveu aquela aventura. Ao fazer essa afirmação, o livro, logo nos elementos paratextuais e antes do início do texto, apresenta características do realismo mágico e começa por causar uma confusão no leitor. Esse, assim como Nweti, que não sabe mais distinguir o sonho da realidade, fica em dúvida se a estória que está prestes a ler é fictícia ou realmente aconteceu com o autor.

A presença das fotografias em lugar de ilustrações é uma maneira de atrair a atenção do público adulto, pois torna o livro menos infantilizado. A primeira imagem, que aparece antes da estória começar, é em preto e branco e apresenta a protagonista na sombra, e, por esse motivo, não é possível visualizar os detalhes da sua aparência, apenas o contorno da sua cabeça. A menina está ao lado de uma janela de avião, na parte de dentro, a voar (Figura 9), o que leva-nos a concluir desde o começo que a estória abordará, em algum momento, uma viagem. A figura pode ser uma antecipação da narrativa, mostrando Nweti durante a viagem, mas também pode ser interpretada como um complemento à dedicatória que se encontra na página ao lado, apresentando, nesse caso, a filha do autor enquanto vivia a aventura com ele.

Na segunda imagem, também em preto e branco, o leitor conhece Nweti, que está na água, a brincar. Essa imagem acompanha o primeiro parágrafo da estória, quando o narrador apresenta o primeiro sonho, em que a protagonista nadava entre os golfinhos. A presença da água, portanto, relaciona a imagem ao sonho, e não à

realidade. Na terceira fotografia aparece o mar. Um mar que estende-se até a linha do horizonte. Em um plano mais próximo, há uma longa barreira de pedras, como um caminho que leva a um cais, e na ponta está um farol. Na entrada para esse caminho há uma construção branca com telhado vermelho, semelhante a uma casa. Em um plano ainda mais próximo é possível notar a presença de um barco a aproximar-se. Embora seja o retrato do mar, a imagem transmite a sensação de terra firme, pois para além de ser um lugar protegido por uma barreira de pedras, temos a perspectiva de um observador que encontra-se na praia a olhar para o mar. A imagem acompanha a narração da festa de aniversário de Nweti, que ocorre em sua casa, cercada por família e amigos e, portanto, um lugar seguro.

A quarta fotografia mostra a protagonista com um sorriso aberto e espontâneo e cabelos soltos. É possível ver no canto inferior esquerdo uma parte do seu joelho. Com isso, podemos concluir que a imagem mostra, nesse caso, a Nweti-menina – que possui pernas –, e não a Nweti-sereia dos sonhos. A cor terra predomina ao fundo da imagem, o que reforça a ideia da menina em terra firme. Na quinta imagem aparece Eustáquio escondido em uma concha. É possível visualizar uma parte do amigo de Nweti, que está nas mãos de uma pessoa (ou sereia). Na sexta imagem Nweti está a fazer beicinho, ilustrando o momento em que ela se aborrece com o pai por esse ter manifestado o desejo de viver em seus sonhos. Ele afirma que “se organizassem competições de beicinho, ela seria a campeã mundial.” (AGUALUSA, 2011: s/p) No canto esquerdo, parte do cabelo de Nweti está preso. A presilha assemelha-se às pinças de um caranguejo-eremita, o que pode fazer com que o leitor sintá-se mais uma vez confuso com as transposições entre sonho e realidade. Eustáquio aparece fora de seus sonhos apenas no final da narrativa. Nesse momento, ele ainda era apenas uma personagem onírica.

A sétima imagem apresenta um par de pés femininos dentro da água do mar. Sabemos que é o mar, embora apareça apenas água, devido à presença da areia que está por baixo dos pés. A imagem antecipa a chegada de uma mulher. No começo da narrativa aparece a mãe de Nweti, mas logo fica evidente que ela não tem destaque na

estória. Portanto, após avançar na leitura e conhecermos a personagem Luar, pode-se inferir que os pés pertencem a ela. Todavia, sabemos que Luar é uma sereia, e que sereias não têm pés. Mas sabemos também que Luar é sereia apenas nos sonhos de Nweti. No momento em que as duas encontram-se, Luar está na praia com as pernas cruzadas. Portanto, ela pode ser a dona dos pés da imagem. É possível perceber que os pés pertencem a uma pessoa adulta e branca. Por esse motivo, em nenhum momento é cogitada a possibilidade de serem os pés da protagonista, pois ela é uma criança negra.

A oitava imagem não ocupa a página inteira. Nela, podemos ver casas em uma rua sossegada e uma rapariga adolescente a andar. É possível inferir que Nweti vive em uma das casas. A imagem acompanha a frase: “Vivia numa casa, em terra firme, e raramente mergulhava no mar.” (AGUALUSA, 2011: s/p) No canto superior esquerdo, embora apareça o céu, a cor azul remete-nos ao mar. Na nona fotografia, estão dois pés para fora da água. A parte visível é a planta dos pés, e, por isso, é possível inferir que eles pertencem a uma pessoa que acabou de mergulhar e afasta-se na direção do alto-mar. É, portanto, mais um momento em que ocorre a mistura entre sonho e realidade, pois Nweti nada em seus sonhos enquanto é uma sereia. Contudo, a imagem mostra os pés de Nweti enquanto ela está a nadar.

A décima imagem ocupa duas páginas inteiras e faz com que o leitor sinta-se transportado para um ambiente litorâneo. Pode-se ver a praia e um barco de nome Melucha ancorado. Um pássaro voa por cima. O barco representa Nweti: no momento está ancorado, portanto, em terra, mas preparado para ir para o mar. A décima primeira imagem apresenta a casa branca de madeira que a família de Nweti alugou para passar as férias. A imagem retrata o momento da chegada, ao anoitecer. Provavelmente a família está lá dentro a comer a omelete que a mãe fez. A décima segunda imagem, à semelhança da oitava, não ganha destaque em uma página inteira. Localiza-se no canto inferior direito da página. Nela, Nweti sai para passear sozinha ao amanhecer e está prestes a encontrar os amigos dos seus sonhos. Na décima terceira imagem pode-se ver Luar segurando Eustáquio. É o momento em que ela conversa com Nweti e

estende a mão direita para mostrar o caranguejo-eremita. Luar aparece desfocada, pois ela encontra-se na fronteira existente entre o sonho e a realidade.

A décima quarta imagem retrata o momento em que os pais de Nweti a encontram assistindo um jogo de futebol. A imagem é em preto e branco, centralizada na página. O mar aparece ao fundo. A perspectiva é a de Nweti assistindo a partida. Os pais, sem grande importância no texto, não são retratados. A décima quinta imagem, igualmente centralizada na página, capta Nweti no instante de um mergulho, segundos antes de tocar a água. É a mesma fotografia escolhida para a capa do livro. A décima sexta imagem retrata o momento em que a viagem chegou ao fim. É o momento do retorno a casa. É possível observar, pelo espelho retrovisor lateral do carro, o lugar das férias a ser abandonado. O retrovisor aparece no canto esquerdo e ocupa uma pequena parte da imagem. O restante é preenchido com terra e céu. Já não há mar. O facto do lugar das férias aparecer no espelho sinaliza mais uma vez a fronteira entre sonho e realidade, o lado de cá e o outro lado do espelho. A décima sétima e última imagem retrata Nweti e seu pai – ou José Eduardo Agualusa e sua filha – em um pulo na água. A presença da imagem do autor é mais um elemento que confunde sonho e realidade. À semelhança das histórias orais, onde o contador termina com um sonoro “Fim”, a palavra aparece em tamanho grande na página seguinte à última imagem.

Dessa forma, o livro encerra com um elemento que conecta a narrativa à oralidade. É comum que histórias de potencial recepção infantil assemelhem-se às histórias orais. Afinal, grande parte do público destinatário não sabe ler e necessita, portanto, de um mediador de leitura para contá-la. O que não é muito comum é que essas histórias possuam elementos do realismo mágico, pois o maravilhoso é habitual na LIJ, enquanto que o realismo mágico o apresenta como algo estranho. Vale recordar que Maria Nikolajeva (2016: 122-123) afirma que o fantástico possui um vínculo com o mundo real.

Não é nossa intenção classificar *Nweti e o mar* (2011) como um livro pertencente apenas a esse gênero literário, mas sim destacar que ele possui muitas das suas características. Ele encontra-se na fronteira entre o maravilhoso dos outros livros

analisados e o realismo mágico presente na obra de potencial recepção adulta de José Eduardo Agualusa, assim como *Nweti* encontra-se também ela em um estado fronteiro, entre o sonho e a realidade. Devido a essa proximidade escolhemos *Nweti* e *o mar* para ser o penúltimo livro no percurso do nosso leitor imaginário, que agora transita para uma leitura mais complexa e que exige maior maturidade leitora e autonomia.

4.5 A força da palavra e a origem angolana em *O filho do vento*

Neste momento, após ter caminhado por lendas originárias do território angolano e outras histórias e estórias, o nosso leitor imaginário já possui maturidade leitora suficiente para compreender um pouco melhor essa narrativa, com maior complexidade para a interpretação do que as outras analisadas até agora. *O filho do vento* (2006) é o livro que mais apresenta semelhanças com as estórias orais dos povos originais de Angola. Contudo, contraditoriamente essa semelhança não facilita a leitura para nosso leitor imaginário, agora autónomo, como será apresentado a seguir.

A estória inicia-se com a apresentação dos Koi-san, que também são conhecidos por bosquímanos. O narrador afirma que em uma época remota existia entre esse povo um menino que era conhecido por Filho do Vento. Os outros meninos da aldeia desconheciam o seu verdadeiro nome (e o leitor também), mas não se importavam com isso e não o excluía das brincadeiras: “Os meninos não sabiam o seu nome verdadeiro. Chamavam-no, simplesmente, o Filho do Vento.” (AGUALUSA, 2006: s/p)

Até que Nakati, que “Era um garoto muito curioso.” (AGUALUSA, 2006: s/p), perguntou à mãe, que sem perceber acabou por atiçar a curiosidade do filho ao afirmar que “– Ninguém pode pronunciar em voz alta o verdadeiro nome dele.” (AGUALUSA, 2006: s/p) Nakati insistiu e sua mãe acabou por ceder. Revelou a ele (e ao leitor) que o verdadeiro nome do Filho do Vento era Kuan-Kuan Gau-Gaubu-Ti. Porém, ela disse o nome sussurrando ao ouvido de seu filho, atitude que faz o leitor perceber que é realmente perigoso pronunciar o nome de Kuan-Kuan em voz alta. A mãe, contudo, sabia que a verdadeira intenção de Nakati era chamar o Filho do Vento pelo nome, pois o alertou que só “podes chamá-lo com esse nome depois que o teu pai terminar de reforçar as paredes da nossa cabana.” (AGUALUSA, 2006: s/p)

Nakati, todavia, não atendeu ao pedido da mãe e, ao encontrar Kuan-Kuan, “não se conteve e chamou em altos gritos o Filho do Vento: Kuan-Kuan Gau-Gaubu-Ti!” (AGUALUSA, 2006: s/p) Esse, contra a sua vontade, inclinou-se para a frente até ficar

deitado no capim, enquanto surgia um redemoinho de poeira aos seus pés. Após esse acontecimento, Kuan-Kuan inclinou-se e o vento soprou com muita força fazendo com que não ficasse “uma única cabana de pé sobre a imensa planície.” (AGUALUSA, 2006: s/p)

Kuan-Kuan tornou-se então uma pessoa triste e solitária, pois pensava que todos na aldeia odiavam-no por ter desatado o vento, e “Depois que caiu, depois que fez nascer a ventania, nunca mais foi o mesmo.” (AGUALUSA, 2006: s/p) Cada vez que alguém o culpava e ameaçava, nasciam penas em sua pele. Após um tempo, nasceram tantas penas que foi possível voar com o auxílio delas: “Um dia voou, voou, e não voltou mais.” (AGUALUSA, 2006: s/p)

Kuan-Kuan, que agora está transformado em pássaro, durante uma noite comeu estrelas e ficou tão pesado que foi preciso sentar-se para conseguir digeri-las e assim poder voltar a voar. Enquanto descansava, ele percebeu que estava a chegar uma mulher, que para ele “Não era uma mulher como as outras, era a soma do melhor e do mais belo que havia em todas as mulheres do mundo. Era como se todas as restantes mulheres que ele conheceria até esse instante fossem um simples rascunho daquela.” (AGUALUSA, 2006: s/p).

Para a tristeza de Kuan-Kuan, a mulher, ao vê-lo, achou-o parecido com o Filho do Vento, e ele não queria ser reconhecido como tal: “– Ouvi falar num pássaro como tu, disse a mulher. Um pássaro que já foi homem, o homem que desatou o vento.” (AGUALUSA, 2006: s/p) Contudo, ainda sem tomar conhecimento da sua verdadeira identidade, ela enumerou as coisas positivas que os homens conseguem realizar graças à ajuda do vento:

É verdade que quando o vento cai pode ser muito perigoso. Mas o vento também faz coisas boas. O vento ajuda-nos a caçar. Os caçadores conseguem aproximar-se das gazelas, caminhando contra o vento, porque assim elas não sentem o seu cheiro, e não fogem. Além disso o vento espalha as sementes das árvores e alivia o calor... [...] O vento é como qualquer pessoa, tem seus dias ruins. (AGUALUSA, 2006: s/p)

Nesse momento, é possível perceber que Kuan-Kuan está apaixonado e que amadureceu, deixando de vez a infância para trás: “Kuan-Kuan suspirou. Sentia que a voz lhe falhava e que o coração batia mais rápido só de olhar para ela [...].” (AGUALUSA, 2006: s/p) Atrapalhado, sacode as asas e delas soltam-se algumas estrelas, que haviam ficado presas no momento em que ele estava a comê-las. A mulher, surpresa, revela a Kuan-Kuan que foi ela quem criou as estrelas e pergunta-lhe: “– Tu consegues voar entre as estrelas?” (AGUALUSA, 2006: s/p) Ao confirmar, ela solicita-lhe que a carregue para as estrelas, pois é onde deseja estar. Nesse instante, graças ao vento que varre a savana – e, portanto, graças a Kuan-Kuan – ele consegue levantar voo e levar a mulher até as estrelas. E o narrador finaliza com a frase: “Foi assim que nasceu o amor.” (AGUALUSA, 2011: s/p).

Não apenas com a utilização dessa frase final, mas também com o começo do livro, o narrador assemelha-se a um contador de histórias, como se estivessem muitos ouvintes sentados à sua volta, crianças e adultos, uma fogueira ao centro e as folhas de um imbondeiro pairando sobre as suas cabeças. *O filho do vento* (2006) é a narrativa de uma lenda de um dos povos originais angolanos, os Koi-san, também conhecidos como bosquímanos pelos outros povos, e que habitam o sul de Angola, transitando entre aquele território e a Namíbia, visto serem nómadas. A lenda narra a criação de alguns elementos da natureza, contada a partir de hábitos daquele povo.

Dos cinco livros infantis, esse é o único que foi publicado apenas no Brasil. Segundo a investigadora Simone Spadoni, “Ao lançar o livro no Brasil, o escritor projeta a cultura e a literatura do seu povo em outro país, permitindo, assim, aos leitores e, principalmente, às crianças, que não têm origem ou antepassados africanos, conhecer uma nova cultura.” (SPADONI, 2010: 6-7) O escritor brasileiro Rogério Andrade Barbosa publicou também no Brasil em 2001, pela editora DCL, um livro com o mesmo título e que narra a mesma lenda do povo Koi-san. Contudo, não é nosso objetivo neste trabalho estabelecer comparações entre as obras, o que ficará para uma ocasião posterior.

O narrador pertence ao grupo étnico Koi-san. O leitor toma conhecimento desse facto pela maneira que ele se apresenta no início da narrativa: “Nós, os Koi-san, a quem alguns forasteiros chamam bosquímanos, fomos os primeiros homens a surgir na terra.” (AGUALUSA, 2006: s/p) Com essa afirmação, o leitor também fica a saber ainda no começo que a estória aborda a lenda da formação do mundo e de alguns dos seus elementos, a partir da perspectiva daquele povo. Na página anterior a essa apresentação, há uma nota do autor esclarecendo a origem da estória publicada: “Esta história foi inspirada num conto tradicional dos Koi-san.” (AGUALUSA, 2006: s/p)

À semelhança das estórias orais, o narrador utiliza diversos recursos para dar um toque de realidade. Quando tenciona explicar que a estória ocorreu há muitos anos, o narrador afirma para o leitor/ouvinte que ela se passa na época em que os animais ainda eram humanos, e que até o Filho do Vento ainda era humano, e não um pássaro como é agora: “Naquela época também os chacais eram humanos, e os leões, os elefantes, as gazelas, todos os animais que hoje habitam o deserto. Há muitos, muitos anos, até o Filho do Vento era um ser humano. Foi só mais tarde que se transformou em pássaro.” (AGUALUSA, 2006: s/p). O narrador, dessa forma, antecipa a transformação que ocorrerá com o protagonista no decorrer da estória, criando uma expectativa no leitor. Ao fazer referência a uma época que esse não se recorda e obviamente nunca viveu, o leitor pode questionar-se sobre a veracidade da narrativa, principalmente ao ler a afirmação sobre os animais terem sido humanos algum dia. Essa afirmação mostra a crença daquele povo na superioridade dos animais em relação ao homem, visto que primeiro é preciso ter a forma humana, e só depois de evoluir é possível transformar-se em animal.

Kuan-Kuan é apresentado como um menino que gostava de jogar bola, e, portanto, um menino comum, semelhante a muitas outras crianças, independente da idade ou nacionalidade. Essa informação, logo na segunda página da estória, faz com que o leitor criança identifique-se com o protagonista, ao tomar conhecimento que ele também é uma criança e que possui gostos semelhantes aos seus. A aproximação entre protagonista e leitor é comum na LIJ. Contudo, nesse livro ela torna-se ainda mais

importante, visto a estória não fazer parte da realidade circundante das prováveis crianças leitoras. Esse livro, até o momento, foi publicado apenas no Brasil. É certo que esse é um país de independência recente em que os povos originais ainda – e apesar de tudo – mantém-se vivos e suas lendas são conhecidas e divulgadas, à semelhança de Angola. Todavia, esses povos, assim como grande parte das crianças brasileiras que vive distante dos centros urbanos, dificilmente terão contacto com o livro, que ficará restrito às crianças das grandes cidades, como Rio de Janeiro e São Paulo, e com poder aquisitivo para adquiri-lo, pois livros são extremamente caros naquele país. Portanto, essa aproximação entre protagonista e leitor é necessária, pois, de outra maneira, esse não encontrará semelhanças e poderá não interessar-se pelo livro.

A transformação de Kuan-kuan ocorre pelo poder da palavra, reforçando a importância da oralidade na cultura angolana. Por tratar de uma transformação, esse conto enquadra-se na definição de *Bildungsroman*, o romance de formação.⁹⁷ É possível acompanhar o desenvolvimento de Kuan-kuan, físico e psicológico, desde a infância até a fase adulta. É a partir da fala de Nakati, quando pronuncia o nome do Filho do Vento, que a mudança tem início. Após ouvir seu nome em voz alta, Kuan-Kuan “começou a inclinar-se lentamente para diante [...]” (AGUALUSA, 2006: s/p) O narrador indica, portanto, que a transformação não foi uma escolha de Kuan-Kuan. Havia chegado a hora do amadurecimento. O redemoinho transformou-se em vento forte e todas as cabanas da aldeia foram destruídas, inclusive a da família de Nakati. Dessa forma, o narrador conta a lenda do surgimento de um dos elementos da natureza: o vento. Assim como ocorre nos outros livros do *corpus*, o narrador também explica expressões populares utilizando-se de personagens e situações da estória. Segundo ele, diz-se que o vento está tombado quando ele é mais forte, pois o Filho do Vento caiu de bruços – portanto, tombado – sobre o capim seco.

⁹⁷ “[...] o romance que narra e analisa o desenvolvimento espiritual, o desabrochamento sentimental, a aprendizagem humana e social de um herói. Este é um adolescente ou jovem adulto que, confrontando-se com o seu meio, vai aprendendo a conhecer-se a si mesmo e aos outros, vai gradualmente penetrando nos segredos e problemas da existência, haurindo nas suas experiências vitais a conformação do seu espírito e do seu carácter.” (SILVA, 2007c: 730-731)

No meio da estória surge uma nova personagem: a menina que criou as estrelas com as cinzas de uma planta conhecida como jhuim pelo povo Koi-san. Nesse momento, o narrador introduz uma segunda lenda de criação de elementos da natureza. A menina não é referida como alguém específico e não é apresentado seu nome, e, por esse motivo, parece que essa personagem não terá uma importância maior. O narrador refere-se a ela apenas como “uma menina” que “afundou os dedos na cinza ainda quente de uma fogueira e atirou-a ao céu.” (AGUALUSA, 2006: s/p)

Nessa parte, há uma relação intertextual com o livro *A girafa que comia estrelas* (2005). O narrador afirma que “As estrelas são perfumadas, mas só as girafas as conseguem provar, porque são animais muito altos. Arrancam as estrelas do céu e comem-nas. As girafas e os pássaros, claro.” (AGUALUSA, 2006: s/p) Naquele livro não há a referência sobre as estrelas serem perfumadas ou não, mas o narrador afirma que elas “ardiam um pouco na garganta, mas eram doces e macias, e sabiam a pêssego.” (AGUALUSA, 2015: s/p) Já em *O filho do vento*, Kuan-Kuan também afirma que “as estrelas eram doces, perfumadas, mas que picavam um pouco na garganta.” (AGUALUSA, 2006: s/p) Essa referência a um livro que o leitor já conheceu pode fazer com que ele se interesse ainda mais pela leitura e procure identificar outras possíveis relações entre os textos.

A súbita paixão de Kuan-Kuan pela menina que criou as estrelas representa mais uma fase do amadurecimento do protagonista, que deixara de ser menino para se tornar pássaro, passagem que pode ser vista como o abandono da fase da infância. De acordo com Simone Spadoni,

Traçando um paralelo com as fases da vivência humana pode-se dizer que a época em que Kuan-Kuan brincava de bola com os meninos da aldeia corresponde à infância, pois essa referência de tempo remete o leitor à fase infantil. Posteriormente, o redemoinho desencadeado pelo vento tem estreita relação com a adolescência; à inclinação do filho do vento ao chão, segue-se o início do redemoinho, que cresceu, engrossou, não dando tempo de as pessoas se protegerem. Finalmente, a parte em que ele se transforma em pássaro corresponde à maturidade, devido à presença do verbo “crescer”. O sentimento de culpa e a prevenção contra os semelhantes são próprios do

adulto. Pode-se dizer que nessa tríade gradativa: brincar – redemoinho – pássaro (infância – adolescência – maturidade) se resume a vida de Kuan-Kuan. (SPADONI, 2010: 4)

Não é apenas Kuan-Kuan que amadurece no decorrer da estória. A mulher por quem ele se apaixona é apresentada como “uma menina” que “afundou os dedos na cinza quente de uma fogueira [...]” (AGUALUSA, 2006: s/p) Essa apresentação ocorre entre o momento que Kuan-Kuan vai embora e o que ele senta-se, já pássaro, para digerir as estrelas criadas por ela. Portanto, durante a passagem da adolescência do Filho do Vento para a maturidade. Posteriormente, a mulher aparece e é apresentada não mais como uma menina, mas como “uma mulher” que “era a soma do melhor e do mais belo que havia em todas as mulheres do mundo.” (AGUALUSA, 2006: s/p) Ao final, após o abraço e o voo conjunto que representa a relação sexual, ela recebe uma terceira identificação – é agora “a namorada de Kuan-Kuan, dormindo feliz entre as estrelas.” (AGUALUSA, 2006: s/p)

Esse livro apresenta texto ambivalente, assim como os outros analisados. É provável que o leitor criança não consiga perceber o forte erotismo presente no momento em que a mulher dança para Kuan-Kuan e ele sente faltar-lhe o ar. Existem duas interpretações possíveis e provavelmente uma delas passa despercebida para os leitores mais novos, sendo descodificada apenas pelos leitores/mediadores: “Levantou-se e deu três curtos passos de dança. Kuan-Kuan sentiu que lhe faltava o ar. Aquela mulher dançando assim, no princípio dos tempos, tão bela e tão sem malícia nem maldade, deixava-o zozinho.” (AGUALUSA, 2006: s/p) A dança possui uma forte conotação erótica e sexual, estando presente no momento de acasalamento de diversas espécies animais. Contudo, o erotismo presente remete ao Kuan-Kuan homem, e não pássaro. Ao saber que Kuan-kuan sacudiu “nervosamente” as asas, é possível inferir também que ele estava constrangido e excitado com a dança.

Nesse momento, o narrador informa que a mulher por quem Kuan-Kuan está apaixonado é a mesma que havia criado as estrelas, e que, a princípio, parecia não ter um papel tão importante na narrativa como o daquele. Ao ver que estrelas soltavam-se

das asas de Kuan-Kuan, a mulher afirmou sem esconder a surpresa: “– Estrelas... Fui eu quem criou as estrelas, sabes?, uma noite em que lancei para o céu as cinzas do !huim.” (AGUALUSA, 2006: s/p) Após essa descoberta, o narrador/contador descreve o momento de entrega total entre Kuan-Kuan e a mulher: “– Leva-me contigo, pediu. Eu quero é dormir entre as estrelas.” (AGUALUSA, 2006: s/p) A palavra dormir, na língua portuguesa, tem como significado mais conhecido “Estar entregue ao sono.” Mas também pode significar “Ter relações sexuais.” O narrador utiliza essa palavra para dialogar simultaneamente com os dois leitores – criança e adulto – fazendo com que cada um compreenda de acordo com as capacidades leitoras e amadurecimento.

Após o pedido da mulher, Kuan-Kuan a envolve em seu corpo, o que pode ser interpretado como uma referência à relação sexual, facto que mais uma vez passa despercebido para o público infantil, sendo compreendido de maneira completa pelo leitor adulto. Após a relação sexual – ou o voo conjunto –, ocorre também o amadurecimento da mulher, que ao chegar entre as estrelas transforma-se em lua: “Nessa noite os primeiros homens viram surgir no céu o rosto iluminado da lua – era a namorada de Kuan-Kuan, dormindo feliz entre as estrelas.” (AGUALUSA, 2006: s/p) Dessa forma, o narrador conta uma terceira lenda da criação. Ao finalizar, ele informa que “Foi assim que nasceu o amor.” (AGUALUSA, 2006: s/p) Embora seja também uma história de criação, não incluímos o amor como o terceiro elemento da natureza, visto tratar-se de um sentimento. Portanto, no livro aparecem três lendas da criação: do vento, das estrelas e da lua.

É interessante observar que tanto no começo da narrativa – “Nós, os koi-san, a quem alguns forasteiros chamam bosquímanos, fomos os primeiros homens a surgir na terra.” (AGUALUSA, 2006: s/p) – quanto no final – “[...] os primeiros homens viram surgir no céu [...]” (AGUALUSA, 2006: s/p) – há a referência ao facto de os koi-san serem os primeiros habitantes do nosso planeta. Todavia, optamos por não incluir esse surgimento nas lendas da criação enumeradas, visto não ser esclarecido como os homens foram criados.

Para além de ser uma estória sobre a criação (de elementos) do mundo, a narrativa apresenta o amadurecimento como temática principal. Assim como ocorre com os adolescentes, Kuan-Kuan é excluído pelas pessoas que o ameaçam. Essa exclusão ocorre durante a época em que começam a nascer penas em seu corpo – ou seja, a época em que ele está amadurecendo. Sempre que sofre ameaças, ele isola-se ainda mais do grupo ao qual pertence – o das pessoas –, tornando-se cada vez mais diferente dele. As penas que nascem em sua pele permitem que ele voe e isole-se. Até o momento em que se distancia completamente, ao deixar de ser um deles e transformar-se em pássaro. Kuan-Kuan, à semelhança de Ana – a Rainha dos Estapafúrdios – e Felini – o gato-boi –, abandona o lar, pois também sentia que ali deixara de ser um lugar seguro. Por isso ele não completa a jornada circular casa – viagem – casa, apresentada por Maria Nikolajeva (2016: 79). Kuan-Kuan sai de casa para não retornar. O que poderia ser considerada uma punição, deixa de ser quando ele encontra a mulher e apaixona-se, dando assim um novo sentido para a sua partida.

Por outro lado, Nakati, o menino curioso, é punido por desobedecer, de certa forma, a mãe e desrespeitar Kuan-Kuan ao chamá-lo pelo nome em voz alta. Assim como sua mãe, que mesmo sabendo que havia chances do filho agir dessa maneira, revelou a ele o nome do Filho do Vento. Após ouvir seu nome, Kuan-Kuan inclina-se e desata o redemoinho de poeira. Com isso, não sobrou “uma única cabana de pé sobre a imensa planície.” (AGUALUSA, 2006: s/p) O leitor, a essa altura, tem conhecimento que o pai de Nakati está reforçando as paredes da cabana em que vivem. Fica subentendido, portanto, que Nakati e a mãe foram punidos ao terem a casa destruída pelo vento.

Quando a mulher que criou as estrelas discursa sobre as capacidades boas e ruins do vento, ela conclui que ele “é como qualquer pessoa, tem seus dias ruins.” (AGUALUSA, 2006: s/p), e que não pode ser culpado por isso. Assim como Nakati, que não é apresentado como um menino malvado, e sim curioso, insistente e impaciente. Contudo, sua impaciência fez com que o vento derrubasse todas as cabanas sobre a planície. Apresentamos a ideia subentendida da punição que Nakati recebeu por causa

de sua atitude, todavia, não consideramos que ele, por esse motivo, possa ser apontado como uma pessoa cruel, apenas estava, de acordo com a namorada de Kuan-Kuan, nos “seus dias ruins”.

Assim como três dos quatro outros livros analisados neste trabalho, esse não possui paginação. Tal ausência sugere uma estória mais simples, que pode ser recriada, assim como a frequente presença das interferências do narrador, assemelhando-se aos contadores de estórias. Tradicionalmente, entre os povos originais de Angola, há o contador de estórias, também conhecido como *griot*, que é a pessoa responsável por transmitir as lendas daquele povo para todos da aldeia. É ele que tem o poder da palavra e que detém a memória e, conseqüentemente, a capacidade para alterá-la. As pessoas reúnem-se no centro da aldeia, debaixo de um imbondeiro ou outra árvore de grande porte, para ouvir o *griot* contar as estórias. Podemos concluir, ao ler esse livro, que ela é narrada pelo contador da tribo, que usualmente é uma pessoa mais velha, a detentora do saber. Para Eliane Debus,

A escolha pela estrutura narrativa da lenda, que tem traços marcadamente orais, já que sua transmissão e multiplicação se efetiva pela troca entre aquele que narra e aquele que se entrega à escuta, aproxima *O Filho do Vento* da arte ancestral dos povos africanos de narrar histórias, enquanto *Agualusa*, ao trazer para o escrito a oralidade, se aproxima da figura do Griot, o contador de histórias. (DEBUS, 2013: 1136)

Essa narrativa também está repleta das interrupções existentes nos outros livros analisados. Já vimos que com elas é possível o narrador transmitir explicações ao leitor sem que com isso a fluência da leitura seja afetada. Afirmamos também que a interrupção é uma das principais características que aproxima o livro das estórias orais. Por ser esse o livro que também mais se aproxima daquelas, é natural que tais interrupções estejam mais presentes nele que nos outros. Nessa estória, há uma interrupção seguida de uma explicação do narrador sobre o processo de transformação por qual Kuan-Kuan estava a passar. Ao afirmar que “Aquele pássaro que vocês podem

ver por vezes no céu [...]” (AGUALUSA, 2006: s/p), o narrador faz uma referência que ele supõe ser do conhecimento do leitor, ao deixar subentendido que eles provavelmente conhecem, ou deveriam conhecer, o tal pássaro. E continua a afirmar que esse pássaro “de corpo inteiramente preto e bico branco” (AGUALUSA, 2006: s/p), é Kuan-Kuan já transformado, que deixou de ser um menino. Só após essa informação, o leitor descobre como ocorreu a transformação do Filho do Vento em pássaro. O narrador, portanto, não apenas interrompe, como também antecipa a estória.

Em outra interrupção, ele parece mudar de repente o rumo da narrativa ao introduzir uma nova explicação. Essa, a princípio sem conexão aparente com a primeira parte da estória, mas que posteriormente passa a fazer sentido no decorrer dela: “Agora vou dizer-vos como o vazio se iluminou de estrelas [...]” (AGUALUSA, 2006: s/p). Apenas ao final é possível perceber que a estória é composta por diversas lendas interligadas. Para dar credibilidade e torná-la verosímil, o narrador – em mais uma característica da oralidade – indica como ficou a conhecer uma das lendas, ao afirmar que “Foi a minha mãe quem me contou isto [...]” (AGUALUSA, 2006: s/p), ou seja, alguém mais velho e experiente, o que faz com que o leitor não questione a sua palavra. O narrador é, certamente (embora a narrativa não esclareça), também ele alguém mais velho, pois como afirma a académica Carmen Lúcia Tindó Secco,

As literaturas africanas são cheias desses anciãos, cuja sabedoria é veiculada às gerações mais novas. Em várias narrativas, é evidenciada essa cadeia de saberes entre [...] mais-velhos e jovens, cujo fim é assegurar a perpetuação dos ensinamentos das tradições. (SECCO, 2012: 69)

O território angolano também está presente nesse livro. Para além de aparecer o povo Koi-san e algumas de suas lendas, os nomes das personagens são tradicionais do sul daquele território. Aparecem também elementos como as girafas e as gazelas – “Os caçadores conseguem aproximar-se das gazelas, caminhando contra o vento [...]” (AGUALUSA, 2006: s/p) Quando Kuan-Kuan termina de comer as estrelas, é feita outra

referência ao ambiente natural de Angola: as formigas aladas. Contudo, o narrador utiliza novamente o recurso da explicação, sem que para isso seja preciso interromper a fluência da leitura: “Viu um morro de salalé – que é como chamamos as formigas aladas – e sentou-se sobre ele a digerir as estrelas.” (AGUALUSA, 2006: s/p) Ao utilizar o verbo “chamar” na primeira pessoa do plural, o narrador coloca-se ao lado do seu povo, os koi-san, e esclarece que eles utilizam essa palavra para referirem-se àquele tipo de formigas. Contudo, os angolanos não descendentes dos Koi-san também utilizam essa palavra. Portanto, fica evidente que a intenção do autor, mesmo antes de saber que a estória seria publicada apenas no Brasil, era destiná-la a pessoas de fora do território angolano.

Esse livro apresenta semelhanças com a obra de potencial recepção adulta de José Eduardo Agualusa. Todavia, diferente do que fizemos nos subcapítulos anteriores, não citaremos as passagens que apresentam essas semelhanças. Isso porque ele aproxima-se de maneira mais ampla, por ser uma estória tipicamente angolana, baseada em uma lenda conhecida entre o povo Koi-san, daquele território, e, portanto, terra-natal do escritor. Apenas um conto merece ser mencionado (novamente): em “Passei por um sonho”, do livro *Fronteiras Perdidas* (1999), existe uma personagem que é um homem-pássaro. Contudo, ele aparece apenas em sonhos.

“Homem-pássaro” poderia ser também a descrição de Kuan-Kuan. E é assim que ele é retratado na Ilustração II. Todavia, só é possível perceber no final do livro, como explicaremos adiante. Primeiro, analisando a capa, que é mole e possui orelhas quase do mesmo tamanho que ela, podemos ver a metade de Kuan-Kuan como homem (Ilustração IV), e não como pássaro (Figura 10). Apenas metade da sua cara aparece nas cores azul, amarelo e laranja. Ao abrir a orelha visualizamos a cara de Kuan-Kuan na sua totalidade. O título está na cor branca, o nome do escritor na cor azul e o do ilustrador na cor amarela. Aparece a palavra “ilustrações”, em letras minúsculas, antes do nome de António Ole. No canto superior esquerdo está a logomarca da editora Língua Geral. A lombada estreita não apresenta nenhuma palavra. Na contracapa aparece outra parte da Ilustração IV. Trata-se também da cara de Kuan-Kuan, da parte

do nariz para cima. É possível ver apenas o olho direito, enquanto o esquerdo encontra-se na orelha da parte de trás. Ainda na contracapa, no canto superior direito está o código de barras e na parte inferior está o nome da editora e o nome da coleção pela qual o livro foi publicado – Mama África.⁹⁸ No centro, a sinopse anuncia também o nome da coleção. É possível perceber a intenção do autor em destinar o livro ao adulto e à criança:

Na África a arte de contar histórias continua viva. Com a coleção Mama África pretendemos resgatar contos tradicionais africanos, recriados por alguns dos mais importantes escritores do continente, e ilustrados por nomes igualmente sonoros das artes plásticas. Livros, portanto, que juntam a arte à literatura, e a tradição à modernidade. Livros para as crianças, mas também para os seus pais.⁹⁹

A orelha posterior apresenta as informações sobre o escritor e o ilustrador. É referida a ascendência brasileira de José Eduardo Agualusa, justificando o porquê de ele ter sido um dos escolhidos para fazer parte dessa coleção. Também é informado ao leitor sobre o “diálogo intenso entre as culturas da lusofonia”, presente em sua obra. Há referência apenas à publicação de *Estranhões & Bizarrocos* (2000), embora na época o autor já tivesse publicado também *A girafa que comia estrelas* (2005). António Ole é apresentado como “o artista plástico angolano com maior reconhecimento internacional”, justificando assim também o motivo da sua escolha. As guardas dos livros são na cor amarela, mas estão cobertas pelas orelhas. Na folha de rosto aparece novamente o título e os nomes do escritor e do ilustrador em preto e branco. Na página seguinte está a ficha catalográfica. Uma página antes da história iniciar está uma nota do autor: “Esta história foi inspirada num conto tradicional dos Koi-san.”

⁹⁸ Outros livros da coleção Mama África: *Debaixo do arco-íris não passa ninguém* (2006), de Zetho Gonçalves; *O beijo da palavrinha* (2006), de Mia Couto; *O homem que não podia olhar para trás* (2006), de Nelson Saúte; *O leão e o coelho saltitão* (2009), de Ondjaki.

⁹⁹ Contracapa do livro *O filho do vento* (AGUALUSA, 2006).

As ilustrações de António Ole¹⁰⁰ são um pouco complexas para a interpretação e compreensão dos leitores mais novos – e podem ser também para os leitores adultos. Ao final do livro, há um guia das ilustrações (Figura 12), onde as mesmas são reproduzidas em miniatura e em suas totalidades – visto que ao longo da narrativa apenas algumas partes das pinturas de António Ole são apresentadas nas páginas (Figura 11) –, seguidas da informação do material que foi utilizado para a realização da pintura (guache sobre papel), tamanho da imagem (22,8 X 30 cm) e ano (2006). Essas informações reforçam a ideia de que as ilustrações são, de facto, verdadeiras obras de arte representadas nas páginas do livro. Ao longo da narrativa, as ilustrações são divididas em partes aparecendo por vezes em mais de uma página. Elas nunca aparecem por inteiro. O leitor só conhece as imagens completas ao final do livro. O guia de ilustrações não respeita a ordem numérica e, portanto, também não respeitaremos ao apresentá-las aqui. Respeitaremos a intenção do autor/ilustrador/editor.

Na capa e na primeira orelha do livro há a “Ilustração IV”, que apresenta o protagonista. Nessa imagem pode-se ver apenas a cara de Kuan-Kuan, que utiliza um chapéu de abas largas. A seguir aparece a “Ilustração V”, que acompanha o início da narrativa. Nela também é possível ver o Filho do Vento, mas nessa imagem ele está de pé, a caminhar, e, portanto, podemos vê-lo de corpo inteiro, embora não apareçam detalhes específicos, como olhos e boca. Ao fundo está a lua, que sabemos ser a namorada de Kuan-Kuan. A “Ilustração III” apresenta um homem sentado no chão com as pernas cruzadas, que parece estar a comer ou a fazer algum trabalho manual. Não fica evidente se a personagem retratada é Nakati ou Kuan-Kuan, o que fica a critério da interpretação de cada um. O homem também pode representar o contador de estórias, sentado, enquanto narra a lenda do Filho do Vento.

¹⁰⁰ “António Ole nasceu em 1951, em Luanda, Angola. É o artista plástico angolano com maior reconhecimento internacional. Estudou cinema na Universidade da Califórnia, tendo produzido, nos anos que se seguiram à independência, alguns importantes documentários e longas metragens de ficção. As suas telas, fotografias e instalações estão expostas em grandes museus de todo o mundo, como o Detroit Institut of Arts e o Staatliche Museun, de Berlim. António Ole vive em Luanda.” (Informação que consta na segunda orelha do livro *O filho do vento*.)

A “Ilustração II” retrata o momento que o vento surge na narrativa. Nela, podemos ver um animal com chifres no canto inferior esquerdo, uma árvore, um pássaro e ao centro uma figura que aparenta ser a mistura de um homem e um animal. Pode-se inferir que se trata do momento da transformação de Kuan-Kuan, que deixa de ser menino e animaliza-se, transformando-se aos poucos em pássaro. A “Ilustração VI” retrata a lenda da criação das estrelas. Em uma cena que remete o leitor ao livro *A girafa que comia estrelas* (2005), António Ole retrata uma girafa muito alta, maior que a vegetação ao redor, a comer estrelas. Na “Ilustração I” pode-se ver Kuan-Kuan em três formas: como pássaro pequeno, como pássaro grande e como homem. Essa imagem representa a transformação interior que ocorre com o protagonista após apaixonar-se e deixar de preocupar-se com o que os outros pensam sobre ele, e exterior, quando ele transforma-se em pássaro. Todavia, ela é apresentada ao contrário do que ocorre na narrativa: na imagem ele evolui de pássaro para homem. A “Ilustração VII” apresenta Kuan-Kuan e a namorada ajoelhados e de frente um para o outro. Kuan-Kuan possui a forma humana, mas na mesma figura, no canto, ele aparece também na forma de pássaro. Na “Ilustração VIII” o protagonista está recostado a admirar a lua, que é sua namorada, após a transformação. Contornando os dois, há uma forma que lembra a de um coração, mas também uma cabeça humana, o que transmite a ideia que a estória narrada é de tradição oral, passada de uma geração a outra com o auxílio da memória e com a força da palavra.

Assim como as ilustrações são menos coloridas e mais complexas, o texto caracteriza-se também pela ausência de humor. Não podemos confirmar se o motivo é por tratar-se de uma lenda do povo Koi-san. Não conhecemos suas outras estórias e, portanto, não é possível afirmar que a ausência do humor é comum entre eles. Podemos, contudo, inferir que por ser uma estória que normalmente é contada para todos da aldeia ao mesmo tempo, ela precisa agradar crianças, jovens e adultos. Por esse motivo também existe nela uma maior complexidade, pois escrever um texto ambivalente é uma função que exige mais do autor.

De acordo com a académica Maria Nikolajeva (2016: 21), muitas vezes as fronteiras da literatura não são apenas geográficas, mas também linguísticas. Esse conceito aplica-se a esse livro, que, como vimos anteriormente, é uma estória tradicional recontada do povo Koi-San, de Angola, mas que também pode ser considerado da Namíbia, visto ser esse um povo nómada que circula pelos dois territórios. Contudo, as diferenças culturais existentes não impediram que o autor recontasse a estória em uma língua diferente das que foram originalmente utilizadas para contá-las, e para um povo igualmente diferente daquele, mas que partilha a mesma origem. Com essa estória que cruzou as fronteiras territoriais e linguísticas termina, portanto, o percurso do nosso leitor imaginário, que agora já possui maturidade leitora suficiente para conhecer a estória do outro homem-pássaro, ou tantas outras mencionadas neste trabalho, que fazem parte da obra de potencial recepção adulta do autor.

5. ÚLTIMOS PASSOS

*“No aeroporto o menino perguntou:
-E se o avião tropicalizar num passarinho?
O pai ficou torto e não respondeu.
O menino perguntou de novo:
-E se o avião tropicalizar num passarinho triste?
A mãe teve ternuras e pensou:
Será que os absurdos não são as maiores virtudes da poesia?
Será que os despropósitos não são mais carregados de poesia do que
o bom senso?
Ao sair do sufoco o pai refletiu:
Com certeza, a liberdade e a poesia a gente aprende com as crianças.
E ficou sendo.”*

(Manoel de Barros, *Exercícios de ser criança*)

Colocamos inicialmente a hipótese de acompanhar o percurso de um leitor – fictício – das obras de José Eduardo Agualusa que, ao crescer, teria contacto, aos poucos e em diferentes fases da infância, com os cinco livros de potencial recepção infantil publicados pelo autor. Para isso, apresentamos uma ordem de leitura ideal para que o leitor conseguisse, a partir daqueles livros, desenvolver a capacidade de interpretação e a maturidade leitora para que, futuramente, buscasse conhecer e compreender sem dificuldades a obra de potencial recepção adulta do autor.

Esclarecemos inicialmente que nosso objetivo seria desenvolver a análise dos cinco livros apresentados, acompanhando o crescimento de um leitor a partir da leitura dessas obras, e procurando, dessa forma, compreender os caminhos possíveis percorridos por ele até atingir a obra de potencial recepção adulta de José Eduardo Agualusa. Todavia, ao associar a leitura ao percurso de um leitor imaginário e ao seu crescimento – palavra presente inclusive no título deste trabalho – percebemos que era necessário ter cuidado para não associar o percurso literário ao educativo. Sabemos que por vezes, muitas, a LIJ é associada à pedagogia, que não se dedica à literatura especificamente, já que também a formação do leitor literário pode ter as suas metodologias. É natural que obras literárias sejam utilizadas para auxiliar no

aprendizado escolar – e defendemos que continue assim. Contudo, o que consideramos desnecessário é que, desde o momento da escrita, uma obra de potencial recepção infantil seja idealizada para fins didáticos. Consideramos que dessa forma a obra perde sua característica primeira que deve ser encantar – o livro como fim lúdico, no sentido de retirar prazer de um jogo com regras próprias, e não meramente educativo. Por esse motivo, dedicamos um capítulo à LIJ, para situar o *corpus* nesse polissistema literário, mas também apresentar a ideia de desdidatizar a LIJ para que assim os cinco livros pudessem ser analisados da perspectiva literária, e não para a didática de outras matérias.

Apresentamos o nosso *corpus* primário, composto pelos cinco livros de potencial recepção infantil publicados pelo autor, e também um *corpus* secundário, composto pela restante obra de José Eduardo Agualusa, que totaliza trinta e sete livros. Pretendíamos ler todos os livros do *corpus* secundário, todavia não foi possível encontrar um: *Coração dos Bosques* (1991). Procedemos a leitura dos trinta e um livros que tivemos acesso, buscando relacioná-los aos livros do *corpus* primário. Conseguimos assim compreender como os livros desse funcionam como base para o leitor imaginário, ao tornar-se adulto, compreender melhor os livros do *corpus* secundário. Propusemos identificar pontos em comum no conjunto dos cinco livros e também características da obra de potencial recepção infantil que se repetem nos restantes livros do autor, objetivo que foi alcançado. No entanto, foi possível identificar que não apenas as características são repetitivas nos livros, como muitos desses são compostos dos mesmos contos ou de adaptações da mesma estória, como apresentamos no capítulo “Histórias e Estórias”.

Desenvolvemos também a hipótese de que a literatura escrita por José Eduardo Agualusa não pode ser definida como angolana ou portuguesa, e sim como uma obra de um autor de língua portuguesa que escreve para o mundo, que possui traços que a aproxima dos livros do mesmo autor destinados especificamente aos leitores adultos, e que possui também qualidade literária suficiente para ser equiparada a essas outras obras. Analisaremos separadamente essas três classificações.

A primeira hipótese apresenta a ideia que José Eduardo Agualusa é um autor que escreve para o mundo, o que conseguimos confirmar neste trabalho. Seus livros de potencial recepção infantil, embora abordem muitas vezes lendas angolanas e personagens inspiradas na flora e fauna locais, para além de possuírem afinidade com a literatura oral dos povos originais daquele território, podem ser compreendidos por qualquer leitor – criança ou adulto – em qualquer parte do mundo. Não é necessário ser angolano ou português para compreendê-los, e tampouco de uma nacionalidade que tenha a língua portuguesa como oficial – desde que os livros estejam devidamente traduzidos. Por esse motivo, apresentamos a hipótese da obra de José Eduardo Agualusa não precisar ser definida como angolana ou portuguesa, pois foi produzida por um autor que escreve para o mundo.

Todavia, em uma conversa pessoal com o escritor em 08/09/2019, na cidade do Porto, foi apresentada a ele essa hipótese, a qual logo foi refutada. José Eduardo Agualusa afirmou que ele é sim angolano e que por isso seus livros são angolanos e nunca perderão, assim como ele, essa característica, mesmo que sejam livros que alcancem leitores de diversos países – o que, de certa forma, confirma a nossa hipótese de que ele escreve para o mundo. Por esse motivo, modificamos nossa opinião no decorrer da pesquisa e, por influência do autor, agora consideramos sua obra de potencial recepção infantil como pertencente à literatura angolana, mas sem que com isso ela deixe de fazer parte da portuguesa. Isso porque não podemos ignorar que nenhum dos cinco livros foi publicado em Angola e dois foram publicados apenas em Portugal.¹⁰¹ Para além, claro, do facto já mencionado da dupla nacionalidade – angolana e portuguesa – que José Eduardo Agualusa possui.

Por esse motivo, desenvolvemos um capítulo sobre a literatura de Angola. No capítulo “Um passeio pela literatura angolana”, procuramos perceber em que medida as características da oralidade daquela literatura influenciam a LIJ angolana e, conseqüentemente, os livros analisados, e quais os prejuízos para essa literatura

¹⁰¹ *A Rainha dos Estapafúrdios* e *Nweti e o mar* também foram publicados no Brasil. O primeiro em 2016, pela editora Melhoramentos. O segundo em 2012, pela editora Gryphus. Os dois apresentam as mesmas capas e ilustrações que as edições portuguesas.

decorrentes do afastamento da oralidade. Para isso, consideramos a obra de potencial recepção infantil do autor como parte do polissistema literário angolano. Dessa forma, foi possível identificar características comuns daquela literatura nos livros do *corpus*. Não apenas características da atual literatura angolana como também da literatura dos povos originais e, portanto, da oralidade. A LIJ é comumente relacionada a essa, visto tratar-se de textos onde a presença do narrador é de fundamental importância. Logo, observamos que nesses livros o narrador assemelha-se também à figura do contador de histórias – ou *griot* –, parte importante das literaturas orais dos povos tradicionais de Angola. Por esse (e outros) motivo(s), consideramos que esses livros pertencem ao polissistema literário angolano.

Contudo, observamos que a LIJ angolana, que como afirmamos é recente, segue o caminho trilhado pela portuguesa. Nessa, é comum que os livros de potencial recepção infantil que ganham mais destaque entre o público sejam aqueles escritos por autores já consagrados pela sua obra de potencial recepção adulta. O escritor que escreve “só” para a infância, também em Angola não recebe o mesmo reconhecimento que aquele que já possui uma vasta obra dedicada aos leitores adultos. Todavia, esse último caso é onde se enquadra José Eduardo Agualusa e, portanto, o assunto de interesse deste trabalho. Por mais que consideremos urgente e necessária a valorização de todos os escritores da LIJ daquele país, não foi nossa pretensão criar medidas necessárias para o reconhecimento daqueles.

Ao abordar a temática da morte, que aparece em *A girafa que comia estrelas* e em *Estranhões & Bizarros*, observamos que ela está presente na LIJ angolana desde a publicação do primeiro livro para esse público. Isso porque, naquele momento, Angola vivia um período de guerra e o próprio livro foi produzido nesse contexto, tendo como finalidade servir de material didático para os guerrilheiros. Por esse motivo, é natural que a temática da guerra, e, conseqüentemente, a da morte, estivessem presentes naquela história. Todavia, após a publicação de *As aventuras de Ngunga* (1972), os livros seguintes mantiveram essa temática em suas páginas. Sandra L. Becket (2009, 10) afirma que a fronteira entre a LIJ e a literatura de potencial recepção adulta é menos

definida em alguns países que em outros. Tal afirmação levou-nos a observar que devido a essa indefinição de fronteiras, a morte e outros temas fraturantes aparecem na LIJ angolana muitas vezes sem a utilização de eufemismos. Visto ser um país de descolonização recente, em que até pouco tempo era comum a reunião de pessoas de diversas idades para escutarem, no centro da aldeia, as mesmas histórias narradas por um contador, essas mesmas histórias, ao serem transcritas para os livros, mantiveram parte das suas características originais, incluindo os temas fraturantes.

Claro que não podemos afirmar que essa situação está presente apenas em Angola. O mesmo ocorreu na Europa, e podemos citar como exemplo a recolha dos Irmãos Grimm, que passaram para a forma escrita diversas histórias da oralidade, assim como faz José Eduardo Agualusa. E até outras relações indoeuropeias, ou também relações oriente-ocidente. Todavia, é possível observar com a experiência daqueles que ao longo das edições seguintes à primeira os contos sofreram adaptações até serem criadas versões especificamente para o público infantil, onde as personagens retornam para o lar em paz e é habitual que não aconteça a morte do vilão, apenas um castigo. Contudo, dedicamos um capítulo à literatura angolana para que pudéssemos situar os livros de potencial recepção infantil de José Eduardo Agualusa naquele polissistema literário, e, portanto, evitarmos as comparações com as possíveis semelhanças entre a origem da LIJ daquele país e a europeia. As observações que retiramos da investigação da literatura angolana também não permitem que façamos conclusões sobre os rumos que a LIJ angolana tomará em um futuro próximo. Deixamos, contudo, a sugestão desse trabalho para outros investigadores.

Desenvolvemos a seguir o capítulo “Um passeio pela literatura para a infância e juventude” para situar também os livros do *corpus* naquele polissistema literário. Afirmamos neste trabalho que muitas vezes é reservada à LIJ uma posição considerada inferior – e, portanto, na periferia do polissistema literário. Todavia, sabemos que “Ocupar uma posição periférica no que diz respeito ao estudo da literatura, no entanto, não significa estar preso permanentemente na periferia do polissistema literário.” (SILVA; ALMEIDA, 2018: 94) Para esse capítulo utilizamos como principal suporte

teórico a teoria dos polissistemas de Itamar Even-Zohar (2013b), que auxiliou-nos a compreender como os livros que encontram-se inicialmente na periferia do polissistema literário migram para o centro ou permanecem naquela. Percebemos que os livros do *corpus*, por terem sido produzidos por um escritor consagrado por seus livros de potencial recepção adulta, mesmo quando foram publicados não ocuparam a periferia do polissistema literário.

Nem sempre é o que ocorre no momento da publicação. Isso porque muitas vezes a LIJ é vista como literatura “fácil” e os livros pertencentes a esse polissistema literário são considerados inferiores quando comparados aos que são destinados aos leitores adultos. Até mesmo alguns escritores julgam ser mais fácil escrever para crianças e, assim, aumentam o número de livros com pouca ou nenhuma qualidade produzidos para aquele público. Alguns desses escritores acreditam que primeiro precisam treinar a escrita, com livros para o público infantil, e só posteriormente, ao alcançarem prática nessa atividade, terão capacidade para escrever para adultos. Apresentamos a opinião de alguns teóricos¹⁰² sobre o assunto e do próprio José Eduardo Agualusa¹⁰³, que afirmam que escrever para crianças é mais difícil, sendo necessária uma capacidade especial para produzir um texto direcionado a dois públicos diferentes: a criança leitora/ouvinte e o adulto mediador da leitura. Ao comparar os livros do autor – de potencial recepção infantil e adulta –, foi possível perceber que aqueles possuem a mesma qualidade literária que esses, compartilhando, muitas vezes, as mesmas histórias, narradas com adaptações para adequar o texto ao público específico a que o livro é destinado, mas sem que com isso deixe de ter qualidade.

¹⁰² “O escritor que escreve para crianças tem tanto talento como o que escreve para adultos. Nunca se pensou que fosse mais difícil escrever um poema heróico do que um romance. Porque é que há-de ser mais fácil escrever para crianças do que para adultos? Pelo contrário, às vezes é mais difícil escrever para a infância e juventude, e só quem tem um dom especial é capaz de o fazer.” (BRAVO-VILLASANTE, 1977: 11)

¹⁰³ “Há quem diga que é mais fácil escrever para crianças mas isso não é verdade, não são um público nada fácil. As crianças são muito atentas e é preciso sempre ter muito cuidado na escrita, elas querem histórias com interesse, contadas de forma cuidada.”, por José Eduardo Agualusa em entrevista ao jornal *Público*, em 18/06/2013. Visualizado na página <https://www.publico.pt/2013/06/18/culturaipilon/noticia/um-premio-que-agualusa-quer-que-serva-de-incentivo-e-promocao-a-literatura-infantil-159767>, em 15/01/2018.

Embora pretendêssemos, ao iniciar a pesquisa, utilizar como um dos principais suportes teóricos as definições de Rachel Falconer (2009) e Sandra L. Beckett (2009) sobre literatura *crossover*, situando os livros analisados naquela, no decorrer da investigação percebemos que os livros, apesar de possuírem texto ambivalente, não pertenciam ao universo *crossover*. Portanto, buscamos auxílio, entre outros, principalmente em Maria Nikolajeva (2016) e Zohar Shavit, que afirma que

Estes textos pertencem simultaneamente a mais do que um sistema e conseqüentemente são lidos de modo diferente (embora simultaneamente) por no mínimo dois grupos de leitores. Esses grupos de leitores diferem nas suas expectativas e nas suas normas e hábitos de leitura. Daí que a sua realização do mesmo texto seja muito diferente. (SHAVIT, 2003: 99)

Os livros do *corpus* foram também eles produzidos para dois leitores diferentes: o adulto mediador da leitura e a criança ouvinte – que transita até transformar-se em leitora autônoma. Foi para esses dois diferentes leitores que José Eduardo Agualusa escreveu, codificando mensagens possíveis de serem interpretadas principalmente pelo leitor mediador, pois pressupõe-se que ele possui maturidade leitora e capacidade interpretativa superior à criança leitora/ouvinte, e “Deste modo, para este leitor, que está acostumado a modelos reduzidos e simplificados, o texto oferece os modelos estabelecidos bem reconhecidos e presume que este leitor menos sofisticado vai ignorar certos níveis do texto.” (SHAVIT, 2003: 104)

Ao analisar os cinco livros, tornou-se evidente que o escritor pretendia alcançar principalmente, mas não só, o público infantil. Segundo Antonio Mendoza Fillola,

Toda obra literaria prevé un lector implícito, es decir, un tipo de lector que se supone un destinatario capacitado para construir el significado y para reconocer las peculiaridades de los usos lingüístico y artístico desde la perspectiva estética. Las obras de la LIJ prevén también su particular lector implícito, según los intereses lectores y grado de desarrollo de las capacidades receptivas de niños y jóvenes. (FILLOLA, 2008: 2)

Todavia, sabemos também que uma obra só se torna “para” um determinado público após a receção da mesma. Como afirma Manuel António Pina, é só no momento da leitura que “um determinado texto literário é «para» um determinado leitor, «para» uma criança se for um leitor criança. E como a regra, nestas coisas, é não haver regra, aí estão as inúmeras excepções de grande literatura que a história da literatura diante de nós ostenta escritas «para».” (PINA, 2000: 131)

No entanto, os cinco livros possuem características que permitiram-nos relacioná-los ao universo infantil. Eles não pertencem ao grupo de livros que transita de um grupo de receção leitora para outro, que cruza as fronteiras, como apresenta Sandra L. Beckett (2009), tampouco são o que Juan Cervera chama de “literatura ganada”.¹⁰⁴ Decidimos situá-los, portanto, entre os textos ambivalentes, que, segundo Zohar Shavit (2003: 99) pertencem simultaneamente a mais do que um sistema. É possível detectar neles situações e passagens subentendidas, que afirmamos no decorrer do trabalho serem trechos da estória que provavelmente só seriam decodificados pelos leitores mais velhos – os prováveis mediadores da leitura. Ao informar que o texto precisa ser decodificado, é sinal que existe uma mensagem escrita em códigos, ou escondida. Para esconder essa mensagem, foi preciso que o autor tivesse essa intenção no momento da escrita.

Portanto, consideramos que foi intenção de José Eduardo Agualusa destinar esses livros a dois diferentes públicos leitores, mas não pretendemos com isso afirmar que os livros são também literatura de potencial receção adulta – e sim que fazem parte do polissistema literário como um todo. São livros que podem ser lidos por qualquer leitor. Contudo, como afirmamos, eles possuem características que os aproximam principalmente do público infantil e o autor sabia que seria esse seu principal público

¹⁰⁴ “De sobra sabemos que esta literatura ganada por el niño era literatura escrita por y para adultos. Cayó en sus manos tal vez por azar, le gustó, la agarró fuertemente y la guardó para sí y para la Historia. Bastantes de los cuentos populares, de los romances, canciones y rimas, y hasta algunos pasos y farsas, notables por su sencillez y primitivismo e ingenuidad, han constituido la base de esa literatura infantil.” (CERVERA, 2003: 254)

ouvinte, mas não leitor. Muitas crianças que ainda não sabem ler gostam de ouvir as histórias. Para isso, torna-se necessária a presença de um mediador da leitura. Foi para ele que José Eduardo Agualusa encriptou as mensagens, para que ele pudesse descodificá-la e ter mais prazer com a leitura, ao perceber que o texto também é direcionado aos adultos, embora em um segundo plano narrativo, tornando-se aquele um leitor implícito. Vale lembrar que

No triângulo formado pelo autor, a obra e o público, este último não é de forma alguma um elemento passivo, que apenas reagiria em cadeia, mas antes uma fonte de energia que contribui para fazer a própria história. A vida da obra na história não é pensável sem a participação activa daqueles a quem se dirige. (JAUSS, 2003: 56-57)

Uma das propostas fundamentais que fizemos para este trabalho foi a ideia de desdidatizar a LIJ. Defendemos que os livros de potencial recepção infantil de José Eduardo Agualusa, embora com diversas passagens instrutivas, não possuem como principal característica a função didática, e sim a lúdica. Eles podem sim ser utilizados como meios para que a criança desenvolva suas capacidades leitoras e interpretativas, e possuem diversas informações que instruem o leitor sobre a natureza e seu processo de constante criação. Para além de quatro dos cinco livros fazerem parte do Plano Nacional de Leitura. Todavia, nenhuma dessas informações faz com que esses livros tenham como finalidade primeira e única instruir. A literatura deve ter inicialmente a função de divertir, para só posteriormente, mas sem que essa seja uma condição obrigatória, apresentar sua característica didática.

Observamos também que os livros de potencial recepção infantil foram publicados mais com um destinatário específico do que com um leitor modelo. Isso porque cada publicação está associada ao nascimento ou fase de desenvolvimento de um dos filhos de José Eduardo Agualusa, tendo os livros, inclusive, sido dedicados a eles. Ao ser questionado sobre isso, o autor confirmou que publicou sempre a pensar em seus filhos

e que provavelmente em breve publicará mais um livro para esse público, visto ter nascido recentemente sua terceira filha.¹⁰⁵

No capítulo “Histórias e Estórias” dividimos os livros do *corpus* em subcapítulos, para apresentar os enredos e as análises separadamente. Todavia, indicamos nos subcapítulos os traços em comum entre as estórias, sempre que eles existiam. Apresentamos também diversas passagens retiradas dos livros de potencial recepção adulta do autor para comparar com os livros analisados. Conseguimos, com esses exemplos, demonstrar a afinidade que os livros do *corpus* possuem com aqueles, apresentando muitas vezes a mesma estória, com pequenas adaptações para que seja possível a compreensão por parte do leitor mais novo. Em alguns dos casos apresentados, primeiro o autor publicou o livro para o público infantil e posteriormente utilizou a mesma estória nos livros de potencial recepção adulta.

Após investigar e comparar as datas das publicações dos livros, constatamos que apenas depois de muitos anos do seu início na vida literária José Eduardo Agualusa começou a publicar para o público infantil. Detectamos também um aumento das características do realismo mágico em seus livros de potencial recepção adulta após o escritor ter começado a publicar para os leitores mais novos. De acordo com Kimberley Reynolds (2007: 20) a exigência do realismo mágico de que os leitores aceitem o improvável – ou até mesmo o impossível – reflete os constantes ajustes mentais que os mais jovens fazem quando passam por novas experiências. Por esse motivo, a presença do realismo mágico nos livros de potencial recepção infantil de José Eduardo Agualusa e, conseqüentemente, o contacto que o pequeno leitor terá com ele ainda na infância, auxiliará no desenvolvimento de sua maturidade e capacidades interpretativas, ao mesmo tempo em que ele associa as leituras às experiências de vida pelas quais passa enquanto cresce – como pessoa e como leitor (de Agualusa).

Este trabalho trata, portanto, da posição que a LIJ escrita por José Eduardo Agualusa ocupa no polissistema literário. Para perceber essa posição, dividimos o

¹⁰⁵ Conversa pessoal com o autor em Óbidos, em 18/10/2019, sobre a publicação de um possível livro infantil dedicado à sua filha mais nova, que nasceu em maio de 2018.

trabalho em cinco capítulos. A seguir, explicaremos resumidamente o que foi apresentado em cada um deles. Para além do capítulo de introdução e deste capítulo de encerramento, os capítulos 2 e 3, como relembramos acima, foram dedicados a situar o *corpus* deste trabalho nos polissistemas literários aos quais ele pertence. Enquanto no capítulo 4 fizemos a análise dos cinco livros, utilizando para isso o suporte teórico abordado nos dois capítulos anteriores.

Dedicamos um capítulo para tratar do polissistema literário angolano, visto esses livros terem sido escritos por um autor daquele país. Apresentamos a história da LIJ angolana e confirmamos que seu surgimento, enquanto literatura escrita, está relacionado à época da independência de Angola, mas sua origem está, principalmente, nas literaturas orais dos povos originais do território onde hoje situa-se aquele país. Foi possível notar que a literatura de origem oral influenciou todos os livros analisados, mas sua influência principal foi detectada em *O filho do vento* (2006). Isso porque esse livro é um reconto de uma estória tradicional dos Koi-san, um dos povos originais de Angola. Para esse livro, principalmente, adequam-se as palavras de Ana Lúcia Tettamanzy, que afirma que “Repetições, comentários do narrador, valorização da palavra empenhada tornam evidentes a relação interativa, quer dizer, a força da comunicação dos relatos que nasceram da voz e das comunidades e a elas aludem mesmo na sua forma escrita.” (TETTAMANZY, 2006: 8)

Abordamos também a questão da identidade do autor. José Eduardo Agualusa muitas vezes é apresentado como um autor angolano, contudo, ele também é associado a Portugal. Concluimos, todavia, que sua dupla nacionalidade não impede que as características angolanas sejam presentes e marcantes em seus livros, e que essa condição permitiu que as histórias dos povos originais angolanos fossem transportadas para outros países do mundo lusófono, dando a conhecer suas lendas a crianças de outras nacionalidades, que em outro caso não teriam acesso a elas.

No capítulo seguinte apresentamos a ideia de relacionar os livros do *corpus* ao realismo mágico, contudo, após extensa pesquisa, concluimos que o maravilhoso e a LIJ relacionam-se de maneira harmoniosa, enquanto no realismo mágico o maravilhoso

é um elemento estranho. Ainda assim, concordamos com Kimberley Reynolds (2007: 20) quando ela afirma que as origens do realismo mágico estão na LIJ, tendo esse cruzado a fronteira para a literatura de potencial receção adulta. Dessa maneira, entre os cinco livros, apontamos que o conto “O sonhador” e o livro *Nweti e o mar* (2011) podem ser considerados como pertencentes ao realismo mágico, e o conto “O caçador de borboletas” aproxima-se muito desse género literário. Porém, em outras estórias, principalmente as que fazem parte do livro *Estranhões & Bizarrocos* (2000), é possível perceber também características daquele, contudo elas ficam suspensas entre o realismo mágico e o maravilhoso, não podendo ser definidas como pertencentes àquele género literário. O facto de os livros analisados pertencerem também ao polissistema literário angolano influenciou a nossa escolha de analisá-los sob o conceito de realismo mágico, pois como afirma Ana Margarida Fonseca:

[...] a introdução de elementos maravilhosos ou mágicos constitui [...] uma das mais poderosas formas pelas quais os escritores de espaços não ocidentais manifestam a existência de uma realidade culturalmente mesclada – uma realidade fronteiriça, portanto, onde se diluem os limites das convenções intersubjetivas que separam o “real” da “fantasia” e onde se torna possível intersectar valores e crenças aparentemente inconciliáveis. (FONSECA, 2006: 14)

Para este trabalho, portanto, decidimos imaginar um leitor fictício. Sugerimos para o percurso literário desse leitor a seguinte ordem de leitura: *Estranhões & Bizarrocos*, *A girafa que comia estrelas*, *A Rainha dos Estapafúrdios*, *Nweti e o mar* e *O filho do vento*. Após analisar cada livro no capítulo “Histórias e Estórias”, consideramos que essa ordem de leitura deve ser mantida. Percebemos que o primeiro livro serve como introdução para o pequeno leitor, visto apresentar narrativas curtas e seu formato ser ideal para ser lido por um adulto para uma criança. Nele é abordada a temática da morte, contudo o autor utiliza eufemismos, o que não impossibilita a percepção do assunto. Todavia, a morte e outros temas são apresentados da maneira adequada para

um leitor de pouca idade, dando a conhecer que eles existem e oferecendo sugestões para lidar com eles.

O segundo livro tornou-se essa opção por ter sido publicado inicialmente como um conto, juntamente com os outros reunidos na coletânea supracitada, e também por fazer parte da lista de leituras recomendadas pelo Plano Nacional de Leitura e ser frequentemente utilizado nas escolas portuguesas, embora, como afirmamos acima, sua principal função seja a lúdica, e não a didática. *A Rainha dos Estapafúrdios* mostrou-se adequado ao terceiro lugar, pois aprofundou a temática do preconceito, tendo a protagonista que buscar soluções sozinha, assim como o leitor, que tornava-se, nesse momento do percurso, autónomo. O quarto livro ocupou essa posição por apresentar muitas semelhanças com os livros de potencial receção adulta do autor devido, principalmente, às características do realismo mágico nele presentes. O quinto livro é o que possui mais semelhanças com a literatura dos povos originais de Angola. Devido à ausência de humor e as características complexas de suas ilustrações, manteve-se como o último no percurso literário por nós sugerido.

Para Hans Robert Jauss (2003: 63), uma obra só se torna um acontecimento literário para o leitor que a lê devido a sua memória literária das leituras das obras anteriores do mesmo autor. Ao fazer esse percurso pela obra de potencial receção infantil de José Eduardo Agualusa, o leitor carregará consigo essa memória literária e recorrerá a ela, futuramente, no momento da leitura da obra de potencial receção adulta do mesmo autor. Como afirma, ainda, Jauss:

Uma obra não se apresenta nunca, nem mesmo no momento em que aparece, como uma absoluta novidade, num vácuo de informação, predispondo antes o seu público para uma forma bem determinada de recepção, através de informações, sinais mais ou menos manifestos, indícios familiares ou referências implícitas. Ela evoca obras já lidas, coloca o leitor numa determinada situação emocional, cria, logo desde o início, expectativas a respeito do “meio e do fim” da obra que, com o decorrer da leitura, podem ser conservadas ou alteradas, reorientadas ou ainda ironicamente desrespeitadas, segundo determinadas regras de jogo relativamente ao género ou ao tipo de texto. (JAUSS, 2003: 66-67)

Ao seguir o percurso na ordem sugerida, portanto, o nosso leitor foi capaz de desenvolver suas capacidades de interpretação, ao deparar-se com textos que evoluíram na dificuldade e complexidade de leitura, ao mesmo tempo em que o leitor, também ele, desenvolvia-se como pessoa. Em um trabalho que acompanhou o percurso literário de um leitor fictício, que cresceu – e, portanto, transformou-se – a ler os livros de José Eduardo Agualusa, encerramos com as palavras de Michele Petit sobre leitores, que afirma que

O leitor não é passivo, ele opera um trabalho produtivo, ele reescreve. Altera o sentido, faz o que bem entende, distorce, reemprega, introduz variantes, deixa de lado os usos corretos. Mas ele também é transformado: encontra algo que não esperava e não sabe nunca aonde isso poderá levá-lo. (PETIT, 2008: 28)

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ATIVA:

Corpus primário:

AGUALUSA, José Eduardo. (2015 [17ª edição]). *A girafa que comia estrelas*. Ilustrações: Henrique Cayatte. Lisboa: Dom Quixote.

_____. (2012). *A Rainha dos Estapafúrdios*. Ilustrações: Danuta Wojciechowska. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

_____. (2015b [6ª edição]). *Estranhões & Bizarros* [estórias para adormecer anjos]. Ilustrações; Henrique Cayatte. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

_____. (2011). *Nweti e o mar* (Exercícios para sonhar sereias). Lisboa: Publicações Dom Quixote.

_____. (2006). *O filho do vento*. Ilustrações: António Ole. Rio de Janeiro: Língua Geral.

Corpus secundário:

AGUALUSA, José Eduardo. (2009). *A Conjura*. Rio de Janeiro: Gryphus.

_____. (2011b). *A Educação Sentimental dos Pássaros*. Lisboa: Dom Quixote.

_____. (2001 [2ª edição]). *A Feira dos Assombrados*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

_____. (2014). *A Rainha Ginga e de como os africanos inventaram o mundo*. Lisboa: Quetzal.

_____. (2017). *A Sociedade dos Sonhadores Involuntários*. Lisboa: Quetzal.

_____. (2016 [7ª edição]). *A substância do amor e outras crônicas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

_____. (2013). *A vida no céu – Romance para jovens e outros sonhadores*. Lisboa: Quetzal.

_____. (2008 [6ª edição]). *As mulheres do meu pai*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

_____. (2009b). *Barroco Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras.

_____. (2013b). *Catálogo de Luzes – os meus melhores contos*. Rio de Janeiro, Gryphus.

_____. (2009c [5ª edição]). *Catálogo de Sombras*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

_____. (1996). *D. Nicolau Água-Rosada e outras histórias verdadeiras e inverosímeis*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

_____. (s/d). *Era uma vez*. Revista Pais e Filhos.

_____. (2003). *Estação das Chuvas*. Lisboa: Visão / Publicações Dom Quixote.

- _____. (1999). *Fronteiras Perdidas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- _____. (2012b). *Fui para Sul – Os desenhos de Laurentina*. Lisboa: Leya.
- _____. (2005). *Manual Prático de Levitação*. Rio de Janeiro: Gryphus.
- _____. (2010 [2ª edição]). *Milagrário Pessoal*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- _____. (2008b). *Na rota das especiarias – Diário de uma Viagem a Flores, Bali, Java e Timor Lorosae*. Desenhos: João Queiroz. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- _____. (2001 [2ª edição]). *Nação Crioula*. A correspondência secreta de Fradique Mendes. Rio de Janeiro: Gryphus.
- _____. (2012c [3ª edição]). *O ano em que Zumbi tomou o Rio*. Rio de Janeiro: Gryphus.
- _____. (2002). *O homem que parecia um domingo*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- _____. (2015c). *O livro dos camaleões*. Lisboa: Quetzal.
- _____. (2011c [2ª edição]). *O lugar do morto*. Lisboa: Tinta da China.
- _____. (2018). *O paraíso e outros infernos*. Lisboa: Quetzal.
- _____. (2011d [2ª edição]). *O vendedor de passados*. Rio de Janeiro: Gryphus.
- _____. (2007 [3ª edição]). *Passageiros em Trânsito – Novos contos para viajar*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

_____. (2012d). *Teoria geral do esquecimento*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

_____. (2001b). *Um estranho em Goa*. Rio de Janeiro: Gryphus.

_____. (2010b). *Um pai em nascimento*. Carnaxide: Alfraguara.

AGUALUSA, José Eduardo; COUTO, Mia. (2019). *O terrorista elegante e outras histórias*. Lisboa: Quetzal.

AGUALUSA, José Eduardo; ROCHA, Elza; SEMEDO, Fernando. (1993). *Lisboa Africana*. Porto: Edições ASA.

PASSIVA:

AGUESSY, Honorat. (1977). “Visões e percepções tradicionais”, in AGUESSY, Honorat et al. *Introdução à cultura africana*. Lisboa: Edições 70, pp. 95-135.

ALBUQUERQUE, M. Fátima M. (2003). “Novo conto para crianças: J. E. Agualusa e os seres sem exemplo”, in *Forma Breve*, 1, Universidade de Aveiro, pp. 109-125.

ALCORÃO (2003). Texto árabe e tradução portuguesa. Surrey: Islam International Publications Ltd.

AMÂNCIO, Íris. (2010). *África para Crianças: histórias e culturas africanas na educação infantil*. 1ª ed. Belo Horizonte: Nandyala. Vol. 1 e 2.

ANDERSEN, Hans Christian. (2000). “As cegonhas”, in *Contos de Hans Christian Andersen*. Editora Virtual Books Online M&M Editores Ltda, visualizado em <https://www.virtualbooks.com.br/v2/ebooks/pdf/00818.pdf>, em 18/04/2020, às 11h35.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. (1958). Visualizado em http://www.cienciaviva.pt/oceanos/files/Menina_do_Mar%281%29.pdf.

ARIES, Philippe. (1981). *História Social da Criança e da Família*. Tradução: Dora Flaksman, 2ª ed. Rio de Janeiro: LTC.

AZEVEDO, Fernando. (2014). *Literatura Infantil e Leitores. Da Teoria às Práticas*. 2ª edição revista e ampliada. Raleigh: Lulu Press.

_____. (2004). “A literatura infantil e o problema da sua legitimação”, in *Largo mundo alumiado. Estudos em homenagem a Vítor Aguiar e Silva*. Ed.: Carlos Mendes de Sousa e Rita Patrício, 317-323. Braga: Centro de Estudos Humanísticos – Universidade do Minho.

AZEVEDO, Ricardo. (2005). “Aspectos instigantes da literatura infantil e juvenil”, in OLIVEIRA, Ieda de. (Org.) *O que é qualidade em literatura infantil e juvenil - Com a palavra o escritor*. São Paulo: DCL.

_____. (1999). “Literatura infantil: origens, visão da infância e certos traços populares”, in *Presença Pedagógica*, N. 27, mai/jun 1999. Belo Horizonte: Editora Dimensão.

BACH, Carlos Batista. (2011). “José Eduardo Agualusa e o cânone literário angolano”, in *Nau Literária: crítica e teoria de literaturas*. Dossiê: literaturas africanas de LP. PPG-LET-UFRGS. Porto Alegre, v. 7, n. 1, jan./jun. 2011, pp. 1-10.

BALÇA, Ângela. (2008). “Literatura infantil portuguesa – de temas emergentes a temas consolidados”. E-f@bulations/E-f@bulações, Universidade de Évora, 2, junho.

BARBEITOS, Arlindo. (2006). *Sociedade, Estado: Sociedade civil, cidadão e identidade em Angola*. Luanda: UEA.

BARROS, Manoel de. (1999). *Exercícios de ser criança*. Rio de Janeiro: Salamandra.

BARTHES, Roland. (1976). *O prazer do texto*. Lisboa: Ed. 70.

BECKETT, Sandra Lee. (2009). *Crossover Fiction: global and historical perspectives*. New York/London: Routledge.

_____. (2010). “Crossover Fiction: Creating Readers with Stories that Address the Big Questions”, in *Formar Leitores para Ler o Mundo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 65-76.

_____ (ed.). (1997). *Reflections of change: children’s literature since 1945*. Westport: Greenwood Press.

BELLON, Ana Carla Vieira; OLIVEIRA, Silvana. (2013). “Alices no espelho: Reflexos do insólito”, in *REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários*, Vitória, s. 2, ano 9, n.º 13, pp. 1-21.

BENJAMIN, Walter. (1994). *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense.

BERNARDES, José Cardoso; MATEUS, Rui Afonso. (2013). *Literatura e Ensino do Português*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos.

BETTELHEIM, Bruno. (1976). *A psicanálise dos Contos de Fadas*. Lisboa: Bertrand.

BEZERRA, Ana Cristina Pinto. (2013). *A tessitura da memória em O vendedor de passados*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

BLOCKEEL, Francesca (2001). *Literatura juvenil portuguesa contemporânea: identidade e alteridade*. Lisboa: Caminho.

BRANCO, Isabel Araújo. (2008). *A recepção do Realismo Mágico na literatura portuguesa contemporânea*. Dissertação de Mestrado. Universidade Nova de Lisboa.

BRAVO-VILLASANTE, Carmen. (1977). *História da Literatura Infantil Universal – Volume I*. Trad.: Manuel Campos e Alexandra de Freitas. Lisboa: Vega.

_____. (1977b). *História da Literatura Infantil Universal – Volume II*. Trad.: Manuel Campos e Alexandra de Freitas. Lisboa: Vega.

CALDIN, Clarice Fortkamp. (2002). “A oralidade e a escritura na literatura infantil: referencial teórico para a hora do conto”, in *Encontros Bibli: revista eletrônica de biblioteconomia e ciência da informação*, ISSN 1518-2924, Florianópolis, Brasil, n.13, pp. 25-38.

CAMPBELL, Joseph. (1997). *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix.

CARNEIRO, Raphael Marco Oliveira; RIBEIRO, Ivan Marcos. (2013). “Fantástico ou Realismo Mágico? Um estudo sobre o insólito ficcional em *O curioso caso de Benjamin Button*”, in *Anais do SILEL*, volume 3, n.º 1, Uberlândia, EDUFU, pp. 1-8.

CARPENTER, Humphrey; PRICHARD, Mari. (1999). *The Oxford Companion to Children's Literature*. New York: Oxford University Press Inc.

CARPENTIER, Alejo. (2004). *De lo real maravilloso americano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

CARROLL, Lewis. (2000). *As Aventuras de Alice no País das Maravilhas e Alice do Outro Lado do Espelho*. Tradução: Margarida Vale de Gato. Lisboa: Relógio D'Água.

CARVALHO, Carolina. (2005). *A tradução para legendas: dos polissistemas à singularidade do tradutor*. Rio de Janeiro: PUC-Rio.

CARVALHO, Maria Elvira Malaquias de. (2013). "Os pontos cegos da teoria de Wolfgang Iser", in *Revista Investigações*, Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, vol. 26, n.º 1, pp. 1-16.

CERVERA, Juan. (2003 [3ª edição]). *Teoría de la Literatura Infantil*. Bilbao: Mensajero.

CHAMLIAN, Regina. (2008). "Relações entre a literatura infantil angolana, de José Eduardo Agualusa, e o cinema italiano, de Federico Fellini", in *Revista Crioula*, maio de 2008, n. 3, pp. 1-9.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. (1998). *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio.

CHIAPPINI, Ligia. (1993). *O foco narrativo*. São Paulo: Ática.

COELHO, Adolfo. (2016). *Contos populares portugueses*. Lisboa: Leya.

COLOMER, Teresa (2008). *Introducción a la literatura infantil y juvenil*. Madrid: Editorial Síntesis.

_____. (2006). "La educación sentimental en los álbumes infantiles actuales", in *Actas do 6º Encontro Nacional (4º Internacional) de Investigação em Leitura, Literatura Infantil e Ilustração*, Braga: Universidade do Minho, Outubro 2006.

COUTO, Mia. (2009). *Jesusalém*. Lisboa: Caminho.

_____. (2006). *O beijo da palavrinha*. Ilustrações: Malangatana. Rio de Janeiro: Língua Geral.

_____. (2014). *Raiz de Orvalho*. Lisboa: Caminho.

CRUZ, Afonso. (2013). *Assim, mas sem ser assim – Considerações de um misantropo*. Lisboa: Caminho.

_____. (2012). *Enciclopédia da Estória Universal, Recolha de Alexandria*. Carnaxide: Alfaguara.

_____. (2017). *Jalan Jalan – Uma leitura do mundo*. Lisboa: Companhia das Letras.

_____. (2019). “Quando o Natal durava mais de cinco minutos”, “Paralaxe”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano XXXIX, Número 1275, de 14 a 27 de agosto de 2019, pp. 32

DEBUS, Eliane Santana Dias. (2013). “A Literatura Angolana para Infância”, in *Educação e Realidade*, Porto Alegre, vol. 38, n.º 4, pp. 1129-1145, out.-dez. 2013.

ECO, Umberto. (1994). *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Sao Paulo: Companhia das Letra.

EVEN-ZOHAR, Itamar. (2012). “A posição da literatura traduzida dentro do polissistema literário”, in *Translatio*. Tradução: Leandro de Ávila Braga, UFRGS, n.º 3, pp. 3-10.

_____. (2011). “O Papel da Literatura na Criação das Nações da Europa”, in *Escrever a nação: literatura e nacionalidade (uma antologia)*, editado por Carlos Manuel Ferreira da Cunha. Ponte Guimarães: Opera Omnia, pp. 77-99.

_____. (2013). “O sistema literário”, in *Translatio*. Tradução: Luis Fernando Marozo; Yanna Karla Cunha. UFRGS, n.º 5, pp. 22-45.

_____. (2017). *Polisistemas de cultura*. Tradução: Ricardo Bermudez Otero. Tel Aviv: Universidade de Tel Aviv.

_____. (2013b). “Teoria dos Polissistemas”, in *Translatio*. Tradução: Luis Fernando Marozo; Carlos Rizzon, UFRGS, n.º 5, pp. 1-21.

EWERS, Hans-Heino. (2017). “For children? For adults? Multiple addressing of Children’s Literature in the past and the present”, in RAMOS, Ana Margarida; MOURÃO, Sandie; CORTEZ, Maria Teresa. (org.) (2017). *Fractures and Disruptions in Children’s Literature*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, pp. 30-42.

FACINA, Adriana. (2004). *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

FALCONER, Rachel. (2009). *The crossover novel: contemporary children’s fiction and it’s readership*. New York: Routledge.

_____. (2010). “Young Adult Fiction and the Crossover Phenomenon” in RUDD, David (ed.). *The Routledge Companion to Children’s Literature*. New York: Routledge, pp. 87-99.

FERNANDES, Maria Celestina. (2018). “Literatura Infanto-Juvenil e Formação de Leitores em Angola”, in *Revista Cátedra Digital – Lusofonia na literatura infantil e juvenil*, vol. 4.

_____. (2013). “Surgimento e desenvolvimento da literatura infantil angolana pós-independência”. Luanda: União dos Escritores Angolanos. [Url: <http://www.ueangola.com/criticas-e-ensaios/item/301-surgimento-e-desenvolvimento-da-literatura-infantil-angolana-pós-independência>, acessado em 11/04/2015].

FIGURELLI, Roberto. (1988). “Hans Robert Jauss e a Estética da Recepção”, in *Revista Letras da UFPR*, Curitiba, vol. 37, pp. 265-285.

FILLOLA, Antonio Mendoza. (2008). “Función de la literatura infantil y juvenil en la formación de la competencia literaria”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc5h7z4>.

FONSECA, Ana Margarida. (2006). “Desafios da mestiçagem: o realismo mágico em questão”, in *Veredas*, volume 7, Porto Alegre, pp. 13-29.

GOMES, José António; RAMOS, Ana Margarida; SILVA, Sara Reis da. (2017). “Representações árabes na narrativa portuguesa para a infância e juventude: da tradição à contemporaneidade”, in *Representacións do mundo árabe na LIX*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, pp. 95-126.

GOMES, Ligiane Raimundo; CHAKUR, Cilene Ribeiro de Sá Leite. (2007). “A noção de justiça em crianças e adolescentes: contribuições da intervenção do adulto”, in *VIDYA*, Universidade Franciscana, Santa Maria, v. 27, n.º 2, pp. 21-31.

GOMES, Simone Caputo. (2014). “Algumas linhas para abordagem da literatura infantil e juvenil na África de língua portuguesa.” in: COELHO, Nelly Novais; CUNHA, Maria Zilda da; BASEIO, Maria Auxiliadora Fontana (Ed.). *Tecendo literatura: entre vozes e olhares*. São Paulo: Humanitas, pp. 451-467.

_____. (2018). “Literatura para crianças e jovens na África de língua portuguesa”, in *Revista Cátedra Digital – Lusofonia na literatura infantil e juvenil*, vol. 4.

GREGORIN FILHO, José Nicolau. (2008). “Literatura Infantil: um olhar sobre o ensino e a pesquisa.” In: LIMA-HERNANDES, Maria Célia; MARÇALO, Maria João; MICHELETTI, Guaraciaba. (Org.). *A língua portuguesa no mundo*. São Paulo: FFLCH USP, v. único, pp. 1-15.

_____. (2008a). “Literatura para crianças e jovens: panorama de linhas investigativas”, in *Via Atlântica*, n.º 4, dez., pp. 35-44.

_____. (2009). *Literatura infantil: múltiplas linguagens na formação de leitores*. São Paulo: Editora Melhoramentos.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. (2013). *Contos completos*. Tradução: Teresa Aica Bairos. Coordenação científica: Francisco Vaz da Silva. Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores.

HEMMINGS, Clare. (2009). “Contando estórias feministas”, Tradução: Ramayana Lira, in *Estudos Feministas*, Florianópolis, 17(1), janeiro-abril/2009, pp. 215-241.

HUNT, Peter. (2001). *Children’s Literature*. Oxford: Blackwell Publishers.

_____. (2010). *Crítica, Teoria e Literatura Infantil*. Tradução: Cid Knipel. São Paulo: Cosacnaify.

_____ (ed.). (2005 [2ª edição]). *Understanding Children’s Literature*. New York: Routledge.

HUTCHEON, Linda. (2000). *Teoria e política da ironia*. Tradução: Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG.

ISER, Wolfgang. (1983 [3ª edição]). *The implied reader*. London: Johns Hopkins.

JAUSS, Hans Robert. (2003 [2ª edição]). *A literatura como provocação*. Trad.: Teresa Cruz. Lisboa: Veja.

JESUS, Maria Saraiva de (coord.). (2001). *I Ciclo de Conferências sobre a Narrativa Breve*. Aveiro: Universidade de Aveiro..

JOBIM, José Luís. (2002). *Formas da teoria: sentidos, conceitos, políticas e campos de força nos estudos literários*. Rio de Janeiro: Caetés.

_____ (organizador). (1999). *Introdução aos termos literários*. Rio de Janeiro: EdUERJ.

JOHNSTON, Rosemary Ross. (2002). “A Chronotope of Childhood in Narrative”, in SELL, Roger D. (ed.) *Children's Literature as Communication: The ChiLPA Project*. New York: John Benjamins, pp. 137-158.

JORGE, Silvio Renato; ALVES, Ida Maria Santos Ferreira. (2001). *A palavra silenciada – Estudos de Literatura Portuguesa e Africana*. Niterói: Vício de Leitura.

JÚDICE, Nuno. “Uma ideia de Literatura para um século de ficção”, in PERNES, Fernando (coord.). (2001). *Panorama da Cultura Portuguesa no Século XX – Artes e Letras I*. Porto: Edições Afrontamento.

KANDJIMBO, Luis. (2015). “A Disciplinarização da Literatura Angolana”, in *Revista de Estudos Literários*, (coord. Pires Laranjeira), v. 5, pp. 49-103.

_____. (2015b). “A Institucionalidade das Literaturas Africanas como Problema Filosófico”, in *ContraCorrente: Revista de Estudos Literários e da Cultura*, 7, pp. 125-135.

_____. (2015c). *O estatuto disciplinar da literatura angolana – Contributo para uma epistemologia dos estudos literários africanos*. Tese de Doutoramento em Estudos da Literatura. Universidade Nova de Lisboa.

_____. (2001). “Para uma breve história da ficção narrativa angolana nos últimos cinquenta anos”, in *Revista de Filologia Românica Anejos*, II, pp. 161-184.

KIPLING, Rudyard. (1994). *Histórias Assim!*. Trad.: Manuel Alberto. Lisboa: Relógio D'Água.

KNOPFLI, Rui. (2003). *Obra poética*. Lisboa: INCM.

KOIDE, Adriana Batista de Souza; TORTELLA, Jussara Cristina Barboza; ROCHA, Maria Sílvia Pinto de Moura Librandi da. (2017). “Mundo literário infantil e universo artístico: possíveis conceitos para um ponto de encontro”, in *Cadernos de Letras da UFF*, Niterói, v. 27, n.º 54, pp. 323-336.

LAGERLÖF, Selma. (2000). *A Maravilhosa Viagem de Nils Holgersson através da Suécia*. Rio de Janeiro: Sextante Editora.

LARANJEIRA, Pires. (2000). “As literaturas africanas de língua portuguesa – Identidade e autonomia”, in *SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 3, n.º 6, pp. 225-236.

_____. (1985). *Literatura calibesca*. Porto: Edições Afrontamento.

_____. (1992). *De letra em riste: identidade, autonomia e outras questões na literatura de Angola, Cabo Verde, Moçambique e S. Tomé e Príncipe*. Porto: Afrontamento.

LE GOFF, Jacques. (1990). *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão. Campinas, SP: Editora da UNICAMP.

LEITE, Ana Mafalda. (2018). “A Escrita Reinventando a História e a Nação”, in *Cenografias Pós-Coloniais & Estudos sobre Literatura Moçambicana*. Edições Colibri. Visualizado em <https://www.ueangola.com/criticas-e-ensaios/item/1286-a-escrita-reinventando-a-historia-e-a-nacao>, em 25/10/2019, às 10h57.

_____. (2010). “Breve história, tópicos e questões sobre o ensino das literaturas africanas de língua portuguesa”, in *Revista Cerrados*, Literaturas e culturas africanas, v. 19, n.º 30, pp. 75-90.

_____. (2012). *Oralidades e escritas pós-coloniais* – Estudos sobre Literaturas Africanas. Rio de Janeiro: Eduerj.

LETRIA, José Jorge. (2011). *Estrambólicos*. Ilustrações: André Letria. Lisboa: Pato Lógico Edições.

LEWIS, C.S. (2017). *O sobrinho do mágico*. Tradução: Ana Falcão Bastos. Lisboa: Editorial Presença.

LLUCH, Gema (coord.). (2007). *Invención de una tradición literaria: de la narrativa oral a la literatura para niños*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

_____. (2003). “Una propuesta de análisis para el estudio del lector modelo en la literatura infantil”, in VIANA, F. L.; MARTINS, M.; COQUET, E. *Leitura, Literatura Infantil e Ilustração*. Investigação e Prática Docente 4. Braga: Centro de Estudos da Criança da Universidade do Minho. Visualizado em http://www.casdaleitura.org/portalpha/bo/abz_indices/000735_PRO.pdf, pp. 1-8.

LOUREIRO, Diana Gonçalves. (2017). *História do conto angolano: da ruptura à independência*. Tese de Doutoramento. Rio Grande: Universidade Federal do Rio Grande – FURG.

MACEDO, Tânia. (2010). “Itinerários da memória na escrita da literatura angolana contemporânea”, in *Revista Cerrados*, Literaturas e culturas africanas, v. 19, n.º 30, pp. 347-360.

MAGALHÃES FILHO, José Soares de. (2012). "A memória da literatura: o intertexto como memória nas culturas orais e escritas", in *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Palavra e imagem* n.º 44, pp. 347-358.

MARÇAL, Márcia Romero. (2009). "A tensão entre o fantástico e o maravilhoso", in *Revista Fronteiraz*, PUC-SP, vol. 3, n.º 3, pp. 1-8.

MATA, Inocência. (2001). *Literatura Angolana: Silêncios e Falas de Uma Voz Inquieta*. Lisboa: Mar Além.

_____. (2004). "O universal e o local nas literaturas africanas: uma dicotomia sem suporte", in *Ecos*, Universidade de Lisboa, edição n.º 1, janeiro 2004, pp. 11-21.

MATTOS, Margareth Silva de; RIBEIRO, Patrícia Ferreira Neves; VIANNA, Sabrina. (2016). "Capas e contracapas de livros ilustrados: espaços privilegiados de estratégias discursivas", in *Cadernos de Letras da UFF*. Dossiê: A crise da leitura e a formação do leitor, Niterói, v. 26, n.º 52, pp. 349-372.

MICAS, Lígia Helena. (2017). *Leitores angolanos, variadas leituras: um olhar sobre a literatura de Angola no pós-independência*. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

MIGNOLO, Walter D. (2008). "Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política" in *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade*, nº 34, pp. 287-324.

MORTATTI, Maria do Rosário Longo. (2001). "Leitura crítica da literatura infantil", *Itinerários*. Araraquara, 17, 179-188.

_____. (2008). "Literatura infantil e/ou juvenil: a "prima pobre" da pesquisa em Letras?", in *Guavira Letras*, n.º 6, ano IV, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

MOTA, Cláudia Sofia de Sousa. (2015). *A escrita criativa para literatura infantil: uma abordagem comparada*. Tese de Doutorado. Universidade de Coimbra. Visualizado em

<https://eg.uc.pt/bitstream/10316/28195/1/Escrita%20Criativa%20para%20Literatura%20Infantil.pdf>, em 09/04/2020, às 17h05.

_____. (2013). “A questão da autoria na atual literatura infantil”, in *Máthesis*, Universidade Católica Portuguesa, n.º 22, pp. 27-45.

NASCIMENTO, Denise Aparecida. (2012). “As falsas verdades ou a História construída em: *O Vendedor de Passados*, de José Eduardo Agualusa”, in *I Congresso Nacional Africanidades e Brasilidades – 26 a 29 de Junho de 2012*. Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil.

NIKOLAJEVA, Maria. (2016 [1ª edição de 1996]). *Children’s literature comes of age: toward a new aesthetic*. New York: Routledge.

_____. (2014). *Reading for Learning: Cognitive approaches to children’s literature*. Philadelphia: John Benjamins B.V.

NODELMAN, Perry. (2008). *The hidden adult: defining children’s literature*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

OLIVEIRA, Ana Costa de. (2008). “Oralidade: poder e ação”, in *Nau Literária – Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas - Dossiê: literatura, oralidade e memória*. PPG-LET-UFRGS – Porto Alegre – vol. 04 n.º 01 – jan/jun 2008 – pp. 1-10.

OLIVEIRA, Gabriela Calônico de; DEBUS, Eliane. (2019). “A produção literária de José Eduardo Agualusa para infância no mercado editorial brasileiro”, in *Revista OLHARES*, v. 7, n.º 2, Guarulhos, agosto de 2019, pp. 1-15.

ONDJAKI. (2009). *O Leão e o Coelho Saltitão*. Ilustrações: Rachel Caiano. Rio de Janeiro: Língua Geral.

_____. (2019 [3ª edição]). *Ombela – A origem das chuvas*. Ilustrações: Rachel Caiano. Lisboa: Caminho.

_____. (2017 [11ª edição]). *Os da minha rua*. Alfragide: Caminho.

_____. (2010). *Ynari: a menina das cinco tranças*. Ilustrações: Joana Lira. São Paulo: Companhia das Letrinhas.

PADILHA, Laura Cavalcante. (2009). “A força de um olhar a partir do Sul”, in *Alea: Estudos Neolatinos*, v. 11, n. 1, janeiro-junho/2009, pp. 48-61.

_____. (2004). “Bordejando a margem (escrita feminina, cânone africano e encenação de diferenças)”, in *Scripta*, Belo Horizonte, v. 8, n. 15, 2º sem. 2004, pp. 253-266.

_____. (1988). “Um pacto de amizade: a tradição oral revisitada”, in *África: Revista do Centro de Estudos Africanos*. USP, São Paulo, 11 (1), pp. 8-20.

PAIS, A. (2015). “A importância dos suportes tradicionais de narração para a formação de leitores: exemplo de uma proposta didática”, in AZEVEDO, F. [et al.], coords. - *Ensino do português: do jardim ao primeiro ciclo: práticas em sala de aula*. Braga: Centro de Investigação em Estudos da Criança, Instituto de Educação. ISBN: 978-972-8952-39-6. p. 23-36.

PAZ, Demétrio Alves. (2017). “Literatura infanto-juvenil africana no Brasil: um levantamento bibliográfico”, in *terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários*, Universidade Estadual de Londrina, v. 33, pp. 42-52. Visualizado em

<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroixa/article/view/30930/23731>, em 09/04/2020, às 17h54.

PAZ, Demétrio Alves; FRACCARI, Sabrina Ferraz. (2017). “Reescritura, oratura e simbolismo em Ondjaki”, IN *Boitatá* - Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL. Londrina, n. 24, ago-dez 2017, pp. 189-200.

PEPETELA. (2002). *As aventuras de Ngunga*. Alfragide: Publicações Dom Quixote.

_____. (2009). “Estranhos pássaros de asas abertas”. In: ALMEIDA, Domingas Econgolo [de]. (Org.). *Como se viver fosse assim*. Luanda: Editora Sete Egos (UEA). pp. 227-232.

_____. (1997 [2ª edição]). *O desejo de Kianda*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

_____. (2009b). *O planalto e a estepe*. São Paulo: Leya.

_____. (s/d). “Sobre a génese da literatura angolana”. Luanda: União dos Escritores Angolanos. [Url: <https://www.ueangola.com/criticas-e-ensaios/item/57-sobre-a-g%C3%A9nese-da-literatura-angolana>, acessado em 14/11/2018.]

PEREIRA, Cláudia Sousa. (2016). “Beatrix Potter, decoradora de interiores – Sobre cultura infantil e iniciação à leitura literária”. Lisboa.

_____. (2017). “Fundamental é mesmo o amor”, in *Redes, bibliotecas e literacias*, ed.: GAMEIRO, Fernando; CACHOPAS, António, 15 - 25. ISBN: 9782821879546. Évora: Publicações do Cidehus.

_____. (2005). “Inventar la escritura y comprender la lectura: meta-literatura y literatura infantil”, IN *Revista OCNOS* nº 1, 2005, pp. 75 - 85.

_____. (2016b). "Literary Reading is a team game: exercices with Carroll and Carle", in *The Child and The Book International Conference 2016* "Children's Literature and Play", 18-20 maio, University of Wroclaw, Polónia.

_____. (2017b). "O affaire da literatura infantil e juvenil", in AZEVEDO, Fernando; ARAÚJO, Joaquim Machado de; PEREIRA, Cláudia Sousa; ARAÚJO, Alberto Filipe (coordenadores), *Imaginário, Identidades e Margens – Estudos em torno da Literatura Infanto-Juvenil*. Gaia: Gailivro.

_____. (2017c). "O Livro-objeto e a teoria do Ovo Kinder", in *Aproximações ao Livro-objeto: Das potencialidades criativas às propostas de leitura*, pp. 129 - 144. Porto: Tropelias & Companhia.

_____. (2006). "O lugar de *Anita* na Literatura Infantil: um estudo do caso", in *Casa da Leitura*, visualizado em http://magnetesrvk.no-ip.org/casadaleitura/portalpha/bo/abz_indices/000804_LA.pdf, em 25/01/2019, às 11h11.

_____. (2005b). "Premières découvertes en littérature de jeunesse angolaise et mozambicaine", in *Études littéraires africaines*, n.º 20, 1, pp. 15 - 18.

_____. (2016c). "Quando as paredes nos gritam aos olhos: proposta de leitura de graffiti com crianças", in *Congreso Internacional "Guerras y conflictos sociales de ayer y de hoy (Literatura y Arte)*. Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, Santiago de Compostela, 15-17 junho.

PERUZZO, Adreana. (2011). "A importância da literatura infantil na formação de leitores". *Cadernos do CNLF*. Rio de Janeiro: CiFEFiL, Vol. 15, n.º 5, t. 1, pp. 95-104.

PETIT, Michèle. (2009). *A arte de ler ou como resistir à adversidade*. São Paulo: Editora 34.

_____. (2008). *Os jovens e a leitura – uma nova perspectiva*. São Paulo: Editora 34.

PINA, Manuel António. (2000). “Para que serve a Literatura Infantil?”, in *No branco ao Sul as cores dos livros*. Lisboa: Editorial Caminho, pp. 121-133.

PINHEIRO, Melina G. B. (2015). “A presença de deuses estranhos em águas africanas – Uma leitura de um conto de Pepetela ou uma leitura anti-canoniana”, in *Revista Interfaces*, UNICENTRO, Guarapuava, vol. 5, n.º 2, pp. 46-54.

_____. (2015b). *Uma leitura de A vida no céu, de José Eduardo Agualusa, à luz do conceito de crossover fiction*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Aveiro.

PINTO-CORREIA, João David. (1978). *Literatura juvenil – paraliteratura*. Lisboa: Novidades Pedagógicas.

PLATÃO. (1997). *Fedro*. Tradução: José Ribeiro Ferreira. Lisboa: Edições 70.

PROPP, Vladimir. (2006). *Morfologia do conto maravilhoso*. Trad. Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

QUEIROZ, Eça de. (2002). *A Correspondência de Fradique Mendes*. Lisboa: Edição Livros do Brasil.

RAMOS, Ana Margarida. (2015). “6x6: um balanço da literatura infantil portuguesa contemporânea”, *Revista de lengüas y literaturas catalana, gallega y vasca*, XX: 211-222.

_____. (2005). “As fábulas e os bestiários na literatura de recepção infantil contemporânea”, in *Forma Breve*, Universidade de Aveiro, n. 3, pp. 169-194.

_____. (2007). *Livros de Palmo e Meio – Reflexões sobre a literatura para a infância*. Lisboa: Caminho.

_____. (2015a). “Reescrever a morte na narrativa infantil portuguesa contemporânea”, in *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º 23, pp. 151-162.

_____. (2017). “Segredos escondidos à vista de todos: implicações para a leitura dos códigos de barras nos livros infantis”, in *Aletria*, Belo Horizonte, v. 17, n.º 2, pp. 15-33.

_____. (2012). *Tendências contemporâneas da literatura portuguesa para a infância e juventude*. ed. 1, ISBN: 978-989-8582-12-6. Porto: Tropelias & Companhia.

RAMOS, Ana Margarida; DEBUS, Eliane. (2015). “Os estudos sobre literatura infantil e juvenil no Brasil e em Portugal: uma análise comparada”, in *Caderno Seminal Digital*, ano 21, n.º 23, v. 1 (Jan-Jun), pp. 8-39.

RAMOS, Ana Margarida; MOURÃO, Sandie; CORTEZ, Maria Teresa. (org.) (2017). *Fractures and Disruptions in Children’s Literature*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

RAMOS, Ana Margarida; NAVAS, Diana. (2015). “Narrativas juvenis: o fenómeno crossover nas literaturas portuguesa e brasileira”, in *Elos: Revista de Literatura Infantil e Xuvenil*, n.º 2, pp. 233-256.

_____; _____. (2016). “Textos que se (des)constroem: metaficção e intertextualidade na ficção juvenil contemporânea”, in *Acta Scientiarum. Language and Culture*, Maringá, v. 38, n.º 3, Jul-Set, pp. 223-231.

_____ ; _____. (2016b). “Vozes íntimas e olhares pessoais: sobre a focalização interna na literatura juvenil portuguesa e brasileira”, in *Boletín Galego de Literatura*, n.º 48, 1º semestre 2016, pp. 5-27.

REYNOLDS, Kimberley. (2011). *Children´s Literature: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.

_____. (1994). *Children´s Literature in the 1890s and the 1990s*. Plymouth: Northcote House.

_____. (2007). *Radical children´s literature: future visions and aesthetic transformations in juvenile fiction*. New York: Palgrave MacMillan.

RIBEIRO, Maria Belém Reis Serra Pereira. (2009). *A definição de uma Literatura – Literatura Angolana*. Tese de Doutoramento. Universidade do Minho.

RIGGS, Ransom. (2017). *O Lar da Senhora Peregrine para Crianças Peculiares*. Tradução: Carla Alves. Lisboa: Bertrand Editora.

RISCADO, Leonor. (2002). “A crítica literária da literatura infantil e as escolhas do público”, in *Leitura, literatura infantil e ilustração*. Coord.: Fernanda Leopoldina Viana, Marta Martins, Eduarda Coquet. Braga: Universidade do Minho, Centro de Estudos da Criança, pp. 117-123. Visualizado em http://www.casadaleitura.org/portalpha/bo/documentos/ot_cri_escolhas_liscado_a.pdf, pp. 1-5.

RODRÍGUEZ, Beatriz M.^a. (2016). “La muerte y su traducción en la literatura infantil contemporánea”, in OITTINEN, Ritta; ROIG RECHOU, Blanca-Ana (Coords.). *Literatura infantil y juvenil com fondo gris: muertes, naufragios, guerras y desastres*. Munique: ludicium, pp. 271-283.

ROIG RECHOU, Blanca-Ana. (2010). “Educação literária e cânone literário escolar”, in *Letras de Hoje*, Porto Alegre, vol. 45, n.º 3, julho-setembro, 75-79.

_____. (2012). “Educación literaria. Literatura infantil y juvenil. Una propuesta multicultural.”, in *Educação*, vol. 35, n.º 3, setembro-dezembro, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, pp. 362-370.

ROSE, Jacqueline. (1984). *The Case of Peter Pan or the Impossibility of Children’s Literature*. London: Macmillan.

ROWLING, J.K. (2015 [37ª edição]). *Harry Potter e a Pedra Filosofal*. Lisboa: Editorial Presença.

RUDD, David. (2005 [2ª edição]). “Theorising and theories – How does children’s literature exist?”, in HUNT, Peter (ed.). *Understanding Children’s Literature*. New York: Routledge, pp. 15-29.

RUI, Manuel. (1985). “Eu e o outro – o invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto.” Comunicação apresentada no Encontro Perfil da Literatura Negra. São Paulo, Brasil, 23/05/1985.

_____. (2002). *Um anel na areia: estória de amor*. Luanda: Editorial Nzila.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. (2009 [48ª ed.]). *O pequeno príncipe*. Rio de Janeiro: Agir.

SAMUEL, Rogel (Org.). (1996 [8ª edição]). *Manual de Teoria Literária*. Petrópolis, Vozes.

SANTOS, Boaventura de Sousa. (2010). *A gramática do tempo: para uma nova cultura política*. 3ª ed. São Paulo: Cortez.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (org.). (2009). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina.

SANTOS, Bruna Carla dos; BORGES, Erinaldo. (2018). “Realismo Mágico e Real Maravilhoso: um anseio de afirmação da literatura latino-americana”, in *Cadernos CESPUC*, n.º 32, Pontifícia Universidade Católica – Minas Gerais, pp. 21-27.

SANTOS, Moacir Elias. (2010b). “Escrevendo em hieróglifos”, in *Leituras da História*. São Paulo: Editora Escala, n. 24, jan., pp. 28-35.

SANTOS, Mônica de. (2011). *Por um lugar para a literatura infantil/juvenil nos estudos literários*. Tese de Doutorado. Universidade Federal da Bahia.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. (2004). “As imagens do realismo mágico”, in *Gragoatá*, Niterói, n.º 16, 1º sem., pp. 117-132.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. (2012). “Travessias e margens da existência: representações da morte em textos literários de Angola e Moçambique”, in *Revista Eletrônica Navegações: Ensaios*, v. 5, n. 1, p. 68-72, jan./jun. 2012. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/11075/7600>, visualizado em 12/04/2019.

SHAVIT, Zohar. (2003). *Poética da Literatura para Crianças*. Tradução: Ana Fonseca. Lisboa: Editorial Caminho.

SILVA, Celso Sisto. (2013). “O mar da alteridade e o lastro da recriação dos contos africanos de transmissão oral em Rogério Andrade Barbosa”, in *Nau Literária – crítica e teoria de literaturas*, Dossiê: Literatura Infantil e Alteridade no Mundo Lusófono, PPG-LET-UFRGS, Porto Alegre: n.º 1, vol. 9, jan-jun 2013, pp. 1-30.

SILVA, Maria Madalena Marcos Teixeira da. (2012). “Uma escrita de transição. Contributos para uma reflexão sobre literatura juvenil” in ROIG RECHOU, Blanca-Ana; SOTO LÓPEZ, Isabel; NEIRA RODRÍGUEZ, Marta (coord.). *A narrativa juvenil a debate (2000-2011)*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, pp. 13-36.

_____. (2007). “Literatura e leitura: Pragmática de uma (in)comunicação”, in *Interpólos*. Folha Informativa da Universidade dos Açores, n.º 2 (2007), pp. 62-65.

_____. (2007b). “Literatura em crescimento. O lugar problemático da literatura juvenil no sistema literário”, in *A Criança e o Texto Literário*. Centro e Margens na Literatura para Crianças e Jovens. Actas do II Congresso Internacional, Braga: Universidade do Minho – Instituto de Estudos da Criança.

_____. (2008). “Escrita para crianças e sistema literário: para uma reflexão sobre os novos caminhos da Literatura”, in *Actas do 7.º Encontro Nacional (5.º Internacional) de Investigação em Leitura, Literatura Infantil e Ilustração*. Braga: Universidade do Minho.

SILVA, Natália Regina da; ALMEIDA, Sandra Aparecida Faria de. (2018). “O lugar da literatura juvenil distópica no polissistema literário brasileiro: o caso da trilogia “Divergente””, in *TradTerm*, São Paulo, vol. 31, pp. 87-111.

SILVA, Renata Flavia da. (2002). *José Eduardo Agualusa: as fronteiras perdidas entre a História e a Ficção*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras/UFRJ.

_____. (2008b). *Quatro passeios pelos bosques da ficção angolana*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ/FL.

SILVA, Sara Reis da. (2018). “Bibliotecas ‘cheias de infância’: sobre promoção do livro, da leitura e da literatura”, in *Jornal Público*, 10 de Dezembro de 2018, visualizado em

<https://www.publico.pt/2018/12/10/sociedade/opiniaio/bibliotecas-cheias-infancia-promocao-livro-leitura-literatura-1854165>, em 25/01/2019, às 09h33.

_____. (2005). “Estranhões & Bizarrocos [estórias para adormecer anjos], de José Eduardo Agualusa e a aventura da “inventividade”, in *Estudos de literaturas africanas: cinco povos, cinco nações*, org. Pires Laranjeira, Maria João Simões, Lola Geraldes Xavier. Coimbra: Novo Imbondeiro, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, pp. 774-782. Visualizado em www.casadaleitura.org, pp. 1-7.

_____. (2008c). “Tendências da narrativa juvenil contemporânea: o caso de Ana Saldanha”, in *Boletín Galego de Literatura*, 39-40, pp. 279-295.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. (2007c [8ª edição]). *Teoria da Literatura*. Coimbra, Almedina.

SIMBAD, Hélder. (2017). “A adulta questão da literatura infantil em Angola”, in *Cultura – Jornal Angolano de Artes e Letras*. Visualizado em <http://jornalcultura.sapo.ao/letras/a-adulta-questao-da-literatura-infantil-em-angola/fotos>, em 25/10/2019, às 11h54.

SIMÕES, Lucila Bonina Teixeira. (2013). “Literatura infantil: entre a infância, a pedagogia e a arte”, in *Cadernos de Letras da UFF*, Dossiê: O lugar da teoria nos estudos linguísticos e literários, n.º 46, pp. 219-242.

SOBRAL, Catarina. (2012). *Achimpá*. Lisboa: Orfeu Mini.

SPADONI, Simone Severo. (2010). “Africanidade em O filho do vento”, in *CILLIJ – do texto ao leitor*, PUC-RS. Disponível em: [http://www.pucrs.br/edipucrs/CILLIJ/do-texto-aoleitor/Africanidade em O filho do vento.pdf](http://www.pucrs.br/edipucrs/CILLIJ/do-texto-aoleitor/Africanidade%20em%20O%20filho%20do%20vento.pdf), visualizado em outubro de 2015.

TAVARES, Ana Paula. (1999). “Cinquenta anos de literatura angolana”, in *via atlântica*, n.º 3, dez, pp. 124-131.

TETTAMANZY, Ana Lúcia Liberato. (2006). “<Meus pensamentos são todos sensações>: corpo e voz nas narrativas orais africanas”, in *Revista Boitatá*, GT de Literatura Oral e Popular da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Letras e Linguística (ANPOLL), Universidade Estadual de Londrina, v. 1, n.º 2, pp. 1-10.

TODOROV, Tzvetan. (1981 [2ª edição]). *Introdução à literatura fantástica*. Versão brasileira a partir do espanhol: Digital Source.

TORGA, Miguel. (2016). *Bichos*. Lisboa: Leya.

TORRADO, António. (2015). *O veado florido*. Lisboa: Edições ASA.

VASCONCELOS, Adriano Botelho de. (s/d). “Breve olhar sobre os fazedores da nossa literatura”. Visualizado em <https://www.ueangola.com/criticas-e-ensaios/item/196-breve-olhar-sobre-os-fazedores-da-nossa-literatura>, em 28/10/2019, às 12h18.

VASCONCELOS, Filomena Aguiar. (1998). “Sentidos do não-sentido: Contributos para uma reflexão sobre a escrita *nonsense*”, in *Revista da Faculdade de Letras “Línguas e Literaturas”*, Porto, XV, pp. 35-56.

VELOSO, Rui Marques. (2005). “Trilhos Andersenianos na Literatura Infantil Portuguesa” in *O Bloco de Nautas – XVI Encontro de Literatura para Crianças*, Lisboa, F.C.G., pp. 108-119.

VENÂNCIO, José Carlos. (1992). *Literatura versus Sociedade*. Lisboa: Vega.

VIEIRA, José Luandino. (2012). *Kaxinjengele e o Poder*: uma fábula angolana. Rio de Janeiro: Pallas.

VIGNA, Elvira. (2001). “O livro de literatura infantil e juvenil como objeto estético”, in *Itinerários*, Araraquara, 17, pp. 189-199.

VILA, Roger; BELL, Charles D.; MACNIVEN, Richard; GOLDMAN-HUERTAS, Benjamin; REE, Richard H.; MARSHALL, Charles R.; BÁLINT, Zsolt; JOHNSON, Kurt; BENYAMINI, Dubi; PIERCE, Naomi E. (2011). “Phylogeny and palaeoecology of *Polyommatus* blue butterflies show Beringia was a climate-regulated gateway to the New World”, in *Proceedings of The Royal Society*, 278, 2737–2744 doi:10.1098/rspb.2010.2213 Published online 26 January 2011.

VISENTINI, Paulo Fagundes. (2012). *As revoluções africanas: Angola, Moçambique e Etiópia*. São Paulo: Ed. UNESP.

WILSON, Melissa B.; SHORT, Kathy G. (2012). “Goodbye Yellow Brick Road: Challenging the Mythology of Home in Children’s Literature”, in *Children’s Literature in Education*, 43:2, pp. 129-144.

ZAU, Filipe. (2012). “A criouliidade em Angola”, in *Cultura – Jornal Angolano de Artes e Letras*, <http://jornalcultura.sapo.ao/grafitos-na-alma/a-criouliidade-em-angola-ii>, visualizado em 15/07/2019, às 10h04.

ZILBERMAN, Regina. (1982 [2ª edição]). *A literatura infantil na escola*. São Paulo: Global.

_____. (2001). “Leitura e produção de conhecimento”, in *Itinerários*, Araraquara, n.º 17, pp. 21-34.

7. ANEXOS

Figura 1: Capa. Livro *Estranhões & Bizarrocos* (2000). Ilustração de Henrique Cayatte.

Figura 2: Página 16. Livro *Estranhões & Bizarrocos* (2000). Ilustração de Henrique Cayatte.

Figura 3: Página 18. Livro *Estranhões & Bizarrocos* (2000). Ilustração de Henrique Cayatte.

Figura 4: Capa. Livro *A girafa que comia estrelas* (2005). Ilustração de Henrique Cayatte.

Figura 5: s/p. Livro *A girafa que comia estrelas* (2005). Ilustração de Henrique Cayatte.

Figura 6: Capa. Livro *A Rainha dos Estapafúrdios* (2012). Ilustração de Danuta Wojciechowska.

Figura 7: s/p. Livro *A Rainha dos Estapafúrdios* (2012). Ilustração de Danuta Wojciechowska.

Figura 8: Capa. Livro *Nweti e o mar* (2011). Fotografia de José Eduardo Agualusa.

Figura 9: s/p. Livro *Nweti e o mar* (2011). Fotografia de José Eduardo Agualusa.

Figura 10: Capa. Livro *O filho do vento* (2006). Ilustração de António Ole.

Figura 11: s/p. Livro *O filho do vento* (2006). Ilustração de António Ole.

Figura 12: Todas as imagens reunidas. s/p. Livro *O filho do vento* (2006). Ilustração de António Ole.

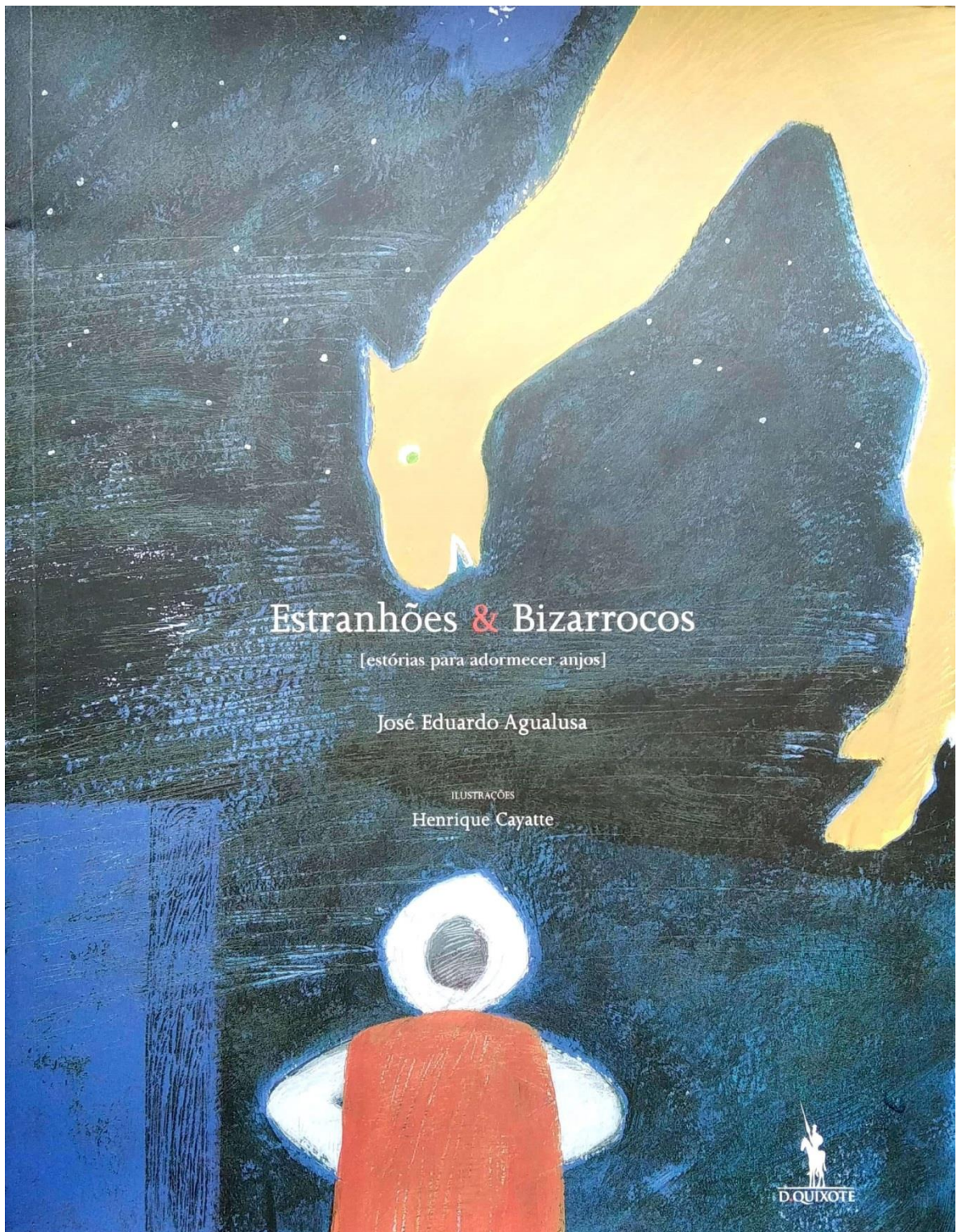


Figura 1

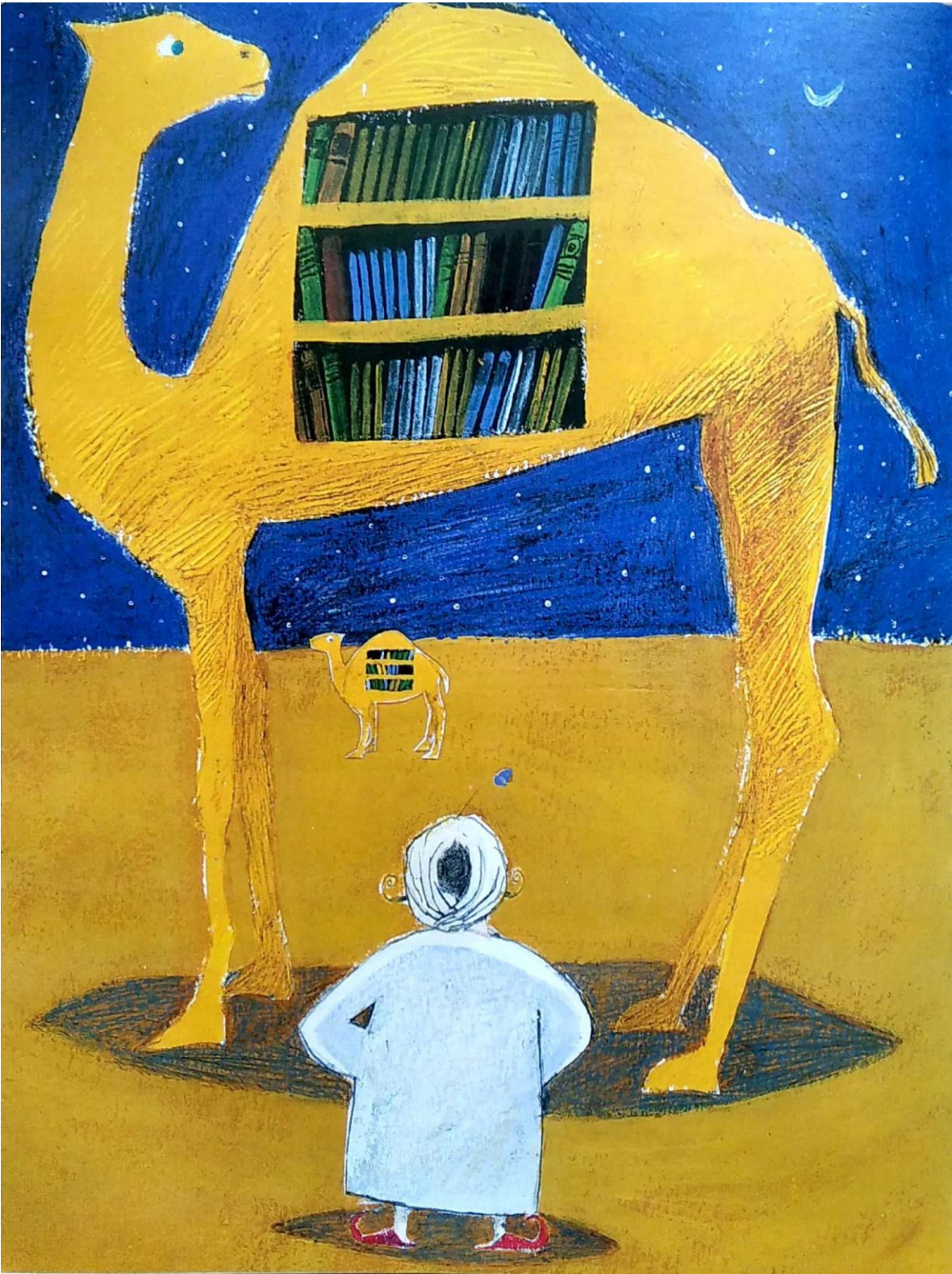


Figura 2

dizer-se de alguém que mostrasse grande inteligência:

— Aquele homem é sábio como um camelo.

Isto foi há muito tempo. Mas há quem diga que, quando estão sozinhos, os camelos ainda conversam entre si.

Pode ser.





Figura 4

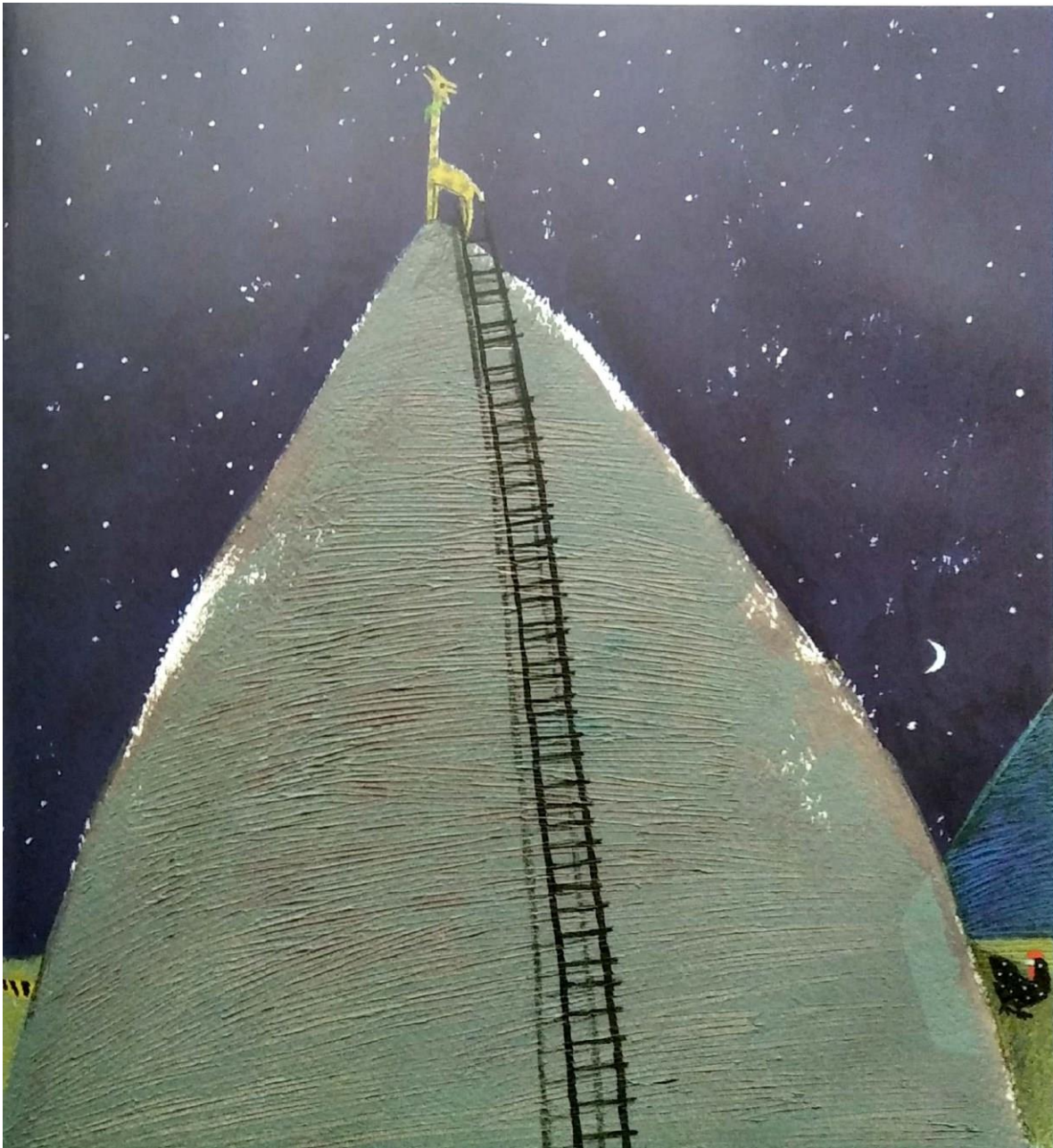


Figura 5



Figura 6

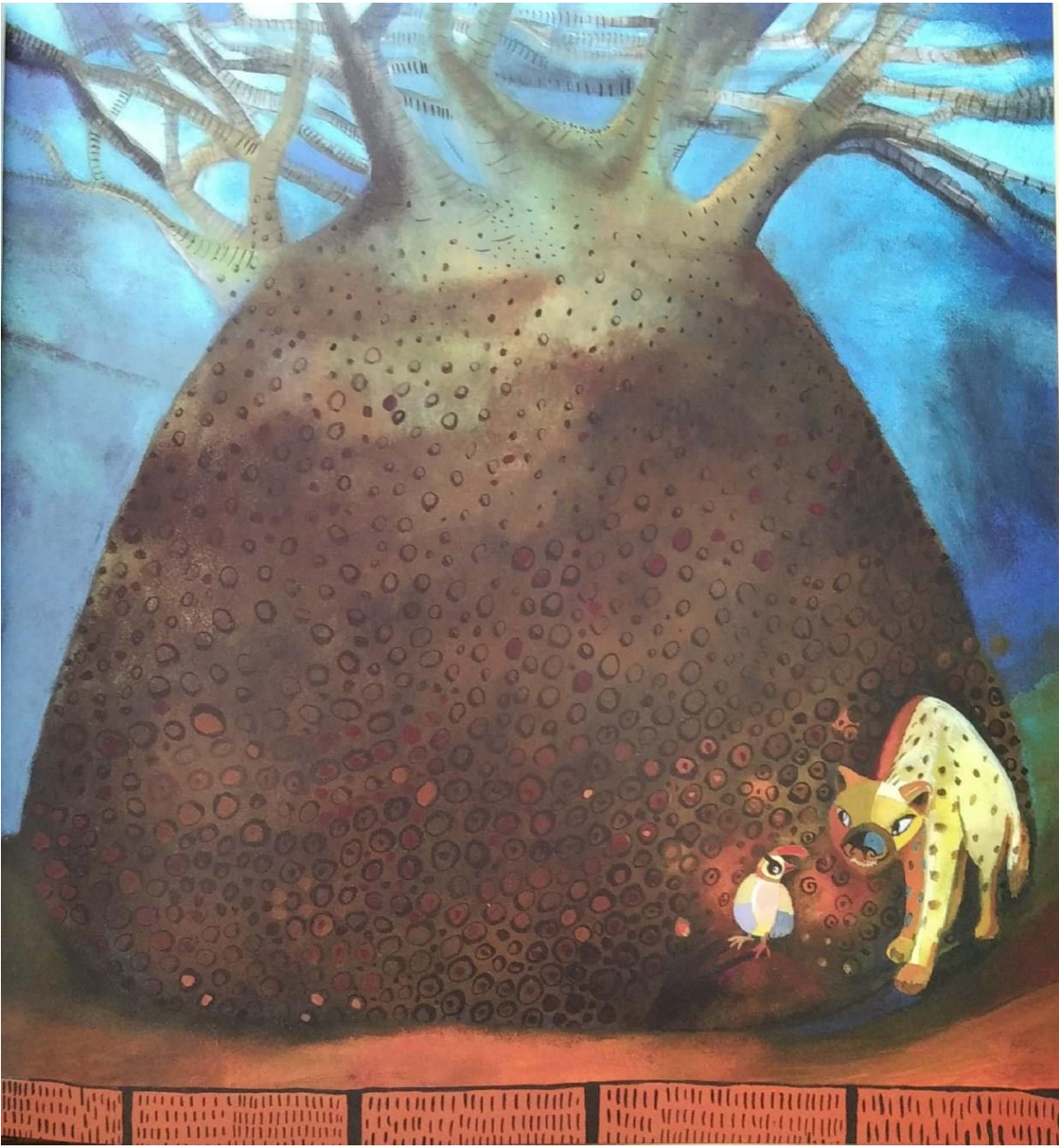


Figura 7




Figura 8



Figura 9



Figura 10



Um dia
voou,
voou, e
não voltou
mais.

Figura 11



Ilustração IV
guache sobre papel, 22,8 X 30 cm
2006



Ilustração VI
guache sobre papel, 22,8 X 30 cm
2006



Ilustração V
guache sobre papel, 22,8 X 30 cm
2006



Ilustração I
guache sobre papel, 22,8 X 30 cm
2006



Ilustração III
guache sobre papel, 22,8 X 30 cm
2006



Ilustração VII
guache sobre papel, 22,8 X 30 cm
2006



Ilustração II
guache sobre papel, 22,8 X 30 cm
2006



Ilustração VIII
guache sobre papel, 22,8 X 30 cm
2006

Figura 12

