

3. Literatura Infantojuvenil e Renascimento Africano

3. 1. Literatura infantojuvenil: gênero no mundo globalizado

A literatura para a infância e para a juventude surgiu de par com uma tomada de consciência burguesa europeia relativamente à existência da criança como destinatário específico. Aponta-se consensualmente o século XVII como o do início da sua génese com a edição dos contos de Charles Perrault. Mais tarde, pela pena dos irmãos Grimm, da Comtesse de Ségur, de Andersen, Júlio Verne, Oliver Twist, Dickens, Carroll, Collodi, Barrie e de outros são-nos dadas a conhecer múltiplas estórias destinadas à infância e à juventude. Muitos desses imaginários, com origem na tradição oral, foram adaptados a estes públicos, dando-se o caso de algumas obras que, sendo de início dirigidas a adultos, terem sido *a posteriori* consideradas leituras apropriadas ao género infantojuvenil.

Ao longo de dois séculos, isto é, até ao século XIX, a escrita destinada às várias faixas do público infantil e juvenil caracterizou-se por um cariz pedagógico moralizante ou puritano. A criança era vista como um pequeno adulto para o qual se escrevia com a firme intenção de decidir o que poderia ser ou não adequado para ela. No século XX, principalmente a partir das décadas de 60 e 70, mercê o câmbio de mentalidades, ocorre uma mudança fundamental de paradigma no intento de conformar tal literatura com os reconhecidos direitos da criança e a adoção de novas pedagogias, bem como com a adesão a um fortíssimo intercâmbio com outras artes.

A mais recente literatura para a infância e juventude reconhece as suas qualidades e os seus méritos e os editores antevêm potencialidades e dinâmicas, presentes e futuras, num mercado muito rentável. O prazer da leitura, o ensino e a

aprendizagem do gozo estético, bem como a qualidade e a variedade da escrita e das ilustrações são agora reivindicados, entre a preocupação pelos direitos da criança e o respeito pela sua individualidade. Esta é uma literatura que, à revelia do novo século, envereda naturalmente por uma rota de internacionalização a um ritmo célere, ultrapassando amiúde os seus próprios limites. Ao beneficiar de modernas tecnologias e de novos suportes, tais como jogos e filmes com versões criativas e paródicas em produção de “mise en abyme” e num processo de duplicação simbólica, exporta-se agora à escala planetária (Rita, 2014: s/p.).

Desde o seu surgimento até à época contemporânea, a literatura infantojuvenil que, nos seus primórdios, estava bastante enraizada em folclores e tradições orais, tem vindo a confirmar uma especial vocação transcultural e cosmopolita:

On ne saurait dire avec exactitude l'origine ou la nationalité de Blanche Neige, de Cendrillon ou de la Reine des Glaces, et peu pourraient nommer l'auteur de Peter Pan, de Babar ou de Pinocchio. Tous ces personnages sont par essence des voyageurs, des arpenteurs plus ou moins universels, même s'ils s'originent dans des folklores, des traditions, des coutumes, par définitions locaux. Une histoire de la littérature de jeunesse ne saurait donc rester cloîtrée dans un registre linguistique national ou une culture déterminée. (Prince, 2012: 27)

De notar ainda que, na origem de tal tendência universalizante, reside uma notória e intrínseca natureza aberta do seu género narrativo:

Or (...) s'il est une littérature qui (...) s'internationalise et se cosmopolitise, c'est bien la littérature de jeunesse. Par la simplicité de son texte, l'universalité des images(...), la naïveté relative de son fond, les traductions tant formelles qu'esthétiques sont aisées et les interprétations ouvertes. La littérature de jeunesse [est] une littérature internationale visant à l'universel. (Prince, 2012: 70)

Esta é uma literatura que no século XXI se difunde profusamente, não estando mais sujeita aos múltiplos constrangimentos do passado. Numa perspectiva de vasta liberdade, concedida aos autores do género, Maria Zaira Turchi entende que a mesma deve ser dotada da capacidade de criar um espaço artístico e estético, aberto e livre. Destinado à gente miúda, tal espaço tem por missão impulsionar um mundo essencialmente inspirador de afetividade e de afetos (Turchi, 2004: 55 - 56).

Nessa produção literária, são facultadas aos autores inúmeras possibilidades de criação para produzir textos com temáticas diferenciadas, sendo sobremaneira tidos em conta os horizontes de expectativa da infância e da juventude. No nosso planeta globalizado, um aspeto bastante inovador consiste justamente na averiguação e na inclusão democrática de opiniões emitidas por crianças e por jovens, bem como das suas vivências culturais. Na sua definição de literatura infantil, Maria Margarida Morgado comenta a ideia defendida por Peter Hunt de integração de uma crítica centrada nas próprias crianças, aderindo a critérios prioritários como o gosto e o prazer das mesmas enquanto públicos recetores e leitores específicos. Karin Lesnik-Oberstein debate igualmente a necessidade de instituir uma crítica da literatura infantil, que resulte da negociação entre adultos e crianças, acatando uma ponderação de respostas e de reflexões emitidas por crianças que opinam sobre o que é escrito e comercializado para elas (Morgado, 2014: s/p.).

Num prisma de sedução, são portanto incluídas na cultura literária contemporânea, as vozes infantis e juvenis também por forma a consolidar um reconhecimento formal de distintas faixas etárias com necessidades específicas. De notar ainda que, além da atividade criadora de autores e da integração democrática de opiniões infantis e juvenis, tanto o mundo editorial, como o sistema de ensino e

aprendizagem dinamizam inúmeras feiras do livro, conferências, encontros literários, iniciativas em bibliotecas com leituras em voz alta, matrizes educacionais, programas e planos de leitura nacionais. Raymond Perrin comprova a dinâmica de uma produção ascendente, ainda que com alguma dificuldade de catalogação do gênero, pela heterogeneidade dos níveis etários, a polimorfia temática e por, não raras vezes, serem os adultos a mediar e interpretar essas obras:

La littérature d'enfance et de jeunesse et la presse des jeunes ont aujourd'hui acquis une légitimité telle et un succès si évident qu'elles semblent avoir rejeté dans les oubliettes de l'Histoire ce qu'on appelait naguère, avec quelque mépris ou condescendance, "les livres pour enfants" et "les illustrés". D'un dynamisme continu et d'une créativité constante, l'édition des ouvrages et journaux juvéniles semble, à première vue, bien se porter. En effet, depuis une vingtaine d'années et plus encore, en ce début de siècle, on constate le nombre croissant d'éditeurs, petits, moyens ou grands, qui créent un secteur jeunesse. (Perrin, 2008: 5)

Nesta literatura, a originalidade, bem como a qualidade da escrita e das ilustrações são imperativos que visam a satisfação, quer das antigas metas de educação e instrução, quer das atuais mais lúdicas, artísticas e culturais. No século XXI, a literatura infantojuvenil logrou libertar-se das muitas margens onde esteve confinada, sendo doravante reconhecida pela sua mensagem artística e pelo seu valor estético e não estando mais sujeita a normas fixas e redutoras.

Além disso, a sua produção é bastante rentável e, a título de exemplo, basta-nos recordar o sucesso editorial das aventuras de Harry Potter, jovem feiticeiro que levou milhares de pré-adolescentes e adolescentes à sujeição de longas filas na expectativa de adquirir as obras no primeiríssimo dia da sua venda ao público.

O relevo editorial do sistema de literatura para a infância e para a juventude,

por vezes também designado de literatura de potencial recepção leitora infantil e juvenil (Azevedo, 2011: s/p.), é realçado por Zohar Shavit na sua obra *Poética da Literatura para Crianças*, onde a autora confirma não ser já possível imaginar uma indústria livreira sem uma diversificada oferta de obras para crianças como produção significativa e como fasquia indispensável da edição (Shavit, 2003: 21).

Em consequência de toda uma mudança de paradigma, de uma liberta criação, de uma profusa edição e de uma recepção tendencialmente crescente, justifica-se a estruturação de um suporte teórico com um enquadramento conceptual próprio. Ao definir o conceito de literatura infantojuvenil, Morgado constata que esta continua a ser avaliada em oposição à literatura em geral, sendo refém de um estatuto de menoridade do seu cânone por lhe ser reconhecida uma tripla vocação, que vai do cunho popular ao uso pedagógico e ao mercado do livro. Ainda na opinião de Morgado, a literatura para a infância, considerada durante largo tempo como um subproduto literário da literatura para adultos, é investigada sobretudo a partir dos anos oitenta do século XX com o propósito de se ordenar critérios para adstringí-la ao conceito de género (Morgado, 2014: s/p.).

É Nathalie Prince que nos convida igualmente a refletir sobre possíveis parâmetros de enquadramento teórico para uma paradoxal literatura onde as crianças e os jovens são “objetos do desejo de escrever”:

La littérature de jeunesse [est] (...) traversée par un monde conséquent de paradoxes (...). Une littérature destinée sans destinataire, une littérature qui peut se passer du texte, une littérature “facile” qui comprend de véritables chefs-d’œuvre. Cela signifie-t-il pour autant qu’une définition générique ou théorique de la littérature de jeunesse est impossible? (Prince, 2012: 26)

Com o objetivo de consolidar uma teorização desta literatura enquanto gênero, na sua obra intitulada *La Littérature de Jeunesse: pour une théorie littéraire*, a investigadora coloca de modo pertinente uma questão incontornável, a saber, se é possível destrinçar uma abordagem teórica, subjacente à literatura infantojuvenil, que tenha perpassado os diversos séculos da sua existência (Prince, 2012: 10). Com tal interrogação como ponto de partida para o desenvolvimento da sua reflexão, Prince afirma que, implícita à noção de gênero, está a necessidade de uma seleção de critérios convergentes que possam lograr a unificação de uma pluralidade de textos. Dado que no conceito de gênero estão presentes componentes genéricas, idênticas e invariáveis, a aceção de gênero literário requer uma identificação daquilo que é análogo e o reconhecimento do que é invariável (Prince, 2012: 10). Vejamos assim, de seguida, quais os principais critérios que, segundo Prince, atestam uma norma de permanência no gênero em foco.

Como ideia basilar aponta-se a problemática de uma literatura que, ao ser pensada como gênero, se distingue por uma designação inclusiva dos seus destinatários, residindo deste modo o enfoque nos seus recetores. Sendo assim, um determinado grupo de ouvintes e de leitores participa num pacto de leitura que é estabelecido em função da existência dos mesmos e não de uma temática específica ou de um determinado movimento estético. Esta é portanto uma literatura que justifica a sua existência em favor do público para o qual se destina, privilegiando o leitor e o recetor numa faixa etária específica. É provável que a nomeação genérica dos destinatários, incluída na designação, possa ocasionar alguma perplexidade (Prince, 2012: 11). Nesse sentido, Prince adverte que uma multiplicidade e uma variedade de leitores infantis e juvenis nos poderiam até levar a considerar a viabilidade de várias literaturas infantojuvenis:

Non pas *une* littérature de jeunesse, mais *des* littératures de jeunesse: une littérature de la prime enfance, une littérature de l'âge de la raison, une littérature de l'adolescence, voire par tranche d'âge, ou par catégories de jeunes: les filles, les préadolescents, les petits garçons. (Prince, 2012: 14)

Duas outras observações – e não de menor importância – são essenciais e merecedoras de alguma consideração. Por um lado, o facto de se admitir que parte desses (pequenos) destinatários não é alfabetizada e não domina a leitura e ainda que outras crianças sabem ler apenas de um modo claudicante. Tais situações implicam obviamente uma mediação leitora, assumida por adultos, em procedimentos que colocam a questão dos duplos destinatários ⁶⁵ de uma obra.

Por outro lado, o processo de partilha da leitura é equacionado como função recreativa, terapêutica e cultural, havendo um fortalecimento de laços que motivam a comunicação e o diálogo entre crianças e adultos (Carvalho, 1989: 172). Laços que, em tudo, são *sui generis* numa literatura que pode até ser exclusivamente icónica, ao ponto de dispensar o próprio texto na fase da primeira infância. Recorde-se deste modo que o seu compósito público agrega desde bebés a adolescentes, sensivelmente até aos quinze anos.

Através desses laços criados entre leitores adultos, mediadores e pequenos ouvintes, assinala-se uma particularidade relevante destes últimos que é a sua não limitação a conceitos de crise e desfecho narrativos, próprios do raciocínio adulto. Ao invés disso, a criança fica presa aos detalhes e aos pormenores de uma intriga e

⁶⁵ Numa recensão temática intitulada “Literatura infantil: livros sobre livros”, Carlos Nogueira aponta para essa dualidade: “A criança, para nos referirmos apenas ao destinatário directo (...), quer um corpo humano adulto que legitime o corpo verbal: o contador e/ou o autor” (Nogueira, 2012: 178).

exige frequentemente ao leitor adulto múltiplas repetições e vários retrocessos na leitura. A criança é dotada de uma receptividade e de uma flexibilidade que lhe proporcionam uma capacidade de leitura mais analítica que sintética, muito apoiada pelo diálogo e pela troca de apreciações que vai mantendo com o adulto. O jogo da repetição é constantemente convertido em código de funcionamento estável e até mesmo a reprodução de estereótipos, nas intrigas e nas personagens, servem como elementos tranquilizadores nos quais as diversas faixas de leitores gostam de fixar a sua atenção. A estória do lobo mau, que devora ou tem a intenção de devorar uma menina ou um qualquer personagem, acaba por ser reescrita infinitamente numa literatura povoada de arquétipos e mitos, sendo dotada de uma intensa capacidade de escrita paródica, subversiva e transgressora.

Com o seu longo percurso de indagação e de afirmação, a literatura para a infância e juventude parece reunir, no século XXI, condições efetivas para uma equilibrada interlocução entre crianças e adultos, consolidando em simultâneo o seu enquadramento no conceito de género. Isto apesar de, em diferentes épocas, ter havido dificuldades na organização da sua tipologia textual, múltipla e esfíngica, no reconhecimento formal do seu duplo destinatário, bem como na aceitação de uma das suas funções ser simplesmente a de prazer puro.

Na sua exaustiva tarefa de distinguir as componentes genéricas da literatura para a infância e juventude, Prince salienta, antes de tudo, a importância fulcral da personagem em todas as estórias: “Pour les enfants, une histoire c’est un personnage à qui il arrive des choses” (Prince, 2012: 80). A atenção e a curiosidade da criança até aos cinco anos, relativamente à personagem, são notórias, quase exclusivas e, até à idade de oito anos, o enredo deve permanecer simples, por

norma. Independentemente do contexto e das diferentes faixas etárias infantis e juvenis, as narrativas requerem intrigas que, dotadas de enredo simples ou complexo, estão quase exclusivamente centradas em personagens.

Num horizonte de expectativa onde as personagens são o pilar essencial da ilusão referencial, determinando a identidade do texto, qualquer que seja a sua tipologia, Cunha sublinha o desempenho e a envolvimento de personagens como um fator de suma importância no imaginário de uma criança ou de um jovem. O número de personagens e o modo como surgem as oposições entre as mesmas, bem como as características que as definem e distinguem umas das outras, são componentes fundamentais. Além disso, numa obra infantojuvenil, muito mais que a intensidade psicológica ou as longas digressões descritivas, são apreciadas a narração e a ação de factos com uso do discurso direto e do diálogo entre personagens esboçadas: “Quanto à classificação, as personagens são frequentemente planas, sem grande complexidade” (Cunha, 1991: 97- 98).

Sobre a função determinante da personagem nesta literatura, Prince vai mais longe e constata que esta é portadora de um desejo, progressivamente convertido em projeto, que se vai constituindo como trama fulcral da narrativa e assegurando o substancial desenvolvimento da estória. É o desejo e o seu objeto que definem a identidade da personagem que, por sua vez, tece o principal fio condutor da intriga (Prince, 2012: 86). Por outro lado, a especificidade desse enigmático território, que é a infância, leva Prince a assinalar que: “L’enfant se reconnaît dans celui qui ne lui ressemble pas” (Prince, 2012: 88). Sendo assim, é a não reprodução da *mimesis* nas intrigas que, naturalmente, fascina a criança e desperta nela uma espontânea identificação com personagens por defeito ou por aproximação. São os animais, as

crianças, os jovens, as figuras híbridas ou adultas, com as virtudes da infância, que constituem as personagens da literatura infantojuvenil. Animais antropomorfizados guerreiam uns com os outros, e não crianças, justamente porque tal opção de escrita faculta a adesão natural e a identificação infantil.

Atente-se na espontânea adesão de crianças e jovens a um mundo fantástico e híbrido, bem como a um universo de personagens que não são seus semelhantes. Tal evidência leva Prince a interpretar simbolicamente a obra de Lewis Carroll, *Alice no País das Maravilhas*, como sendo uma metáfora de emancipação linguística e de libertação dos imaginários do gênero. Desta sorte, a estória da emblemática Alice e das suas aventuras representa a audácia temática e o poder de criação de uma literatura infantojuvenil que, no século XXI, envereda pela “descolonização” de temáticas e pela afirmação do seu gênero, finalmente demarcado do mundo adulto:

Alice c'est la petite fille qui se libère, thématiquement et surtout linguistiquement, et qui par-là, entre en littérature. L'enfant n'apparaît pas ici comme un simple élément du texte; il est la condition de sa poétique, (...). Alice pourrait (...) apparaître comme la littérature de jeunesse faite personnage. (Prince, 2012: 98)

A ideia de elevar a literatura infantojuvenil a protagonista da estória reforça, mais uma vez, o desígnio da personagem como impulsor das narrativas no gênero. Não sendo tanto o que faz a personagem, desfaz ou deixa de fazer que a define, é sobretudo uma persistência de ser o que é que mais importa. Assim como Alice, as personagens da literatura infantojuvenil marcam presença, fundamentalmente, pela constância de uma atitude e pela coerência que assumem perante si mesmas. Elas são os fios condutores arqui-poéticos e arqui-semânticos de um mundo que, na maior parte das vezes, as transcende. Apesar de serem inicialmente esboçadas e de serem

dotadas de uma diminuta densidade psicológica, possuem competências que são progressivas, muito à semelhança das próprias crianças e dos adolescentes (Prince, 2012: 128 - 129). Por isso, entre o leitor e a personagem, flui uma forte empatia identitária que supera a intriga pela simples razão desta última ser evolutiva e original e não estar sujeita a categorias preconcebidas:

Le personnage est blanc (...) à peine décrit ou détaillé, cire molle prête à recevoir les valeurs et les pensées que le lecteur veut bien lui prêter, morceau de bois prêt à être sculpté (...) en attente de son héroïsme [il] remplit à merveille ce simple rôle de participant que la textualité lui a concédé. (Prince, 2012: 109)

Na ótica evolutiva de esboço no papel, ou representada por um pedaço de madeira que será esculpido, a personagem assume gradualmente, através do seu comportamento progressivo, lições e valores que irá defender, sendo um modelo inspirador ou, ao invés disso, um contra - modelo daquilo que não se deve ser nem fazer. Por esse ângulo, Prince entende que a mensagem do conto *Pinocchio* de Collodi insinua metaforicamente o estatuto evolutivo da personagem na literatura para a infância e a juventude. Sendo Pinocchio um ser de papel, descrito como um pedaço de madeira, este será convertido progressivamente... em personagem. A estória assume, de modo evidente, contornos de narrativa iniciática.

A humanização gradativa do pedaço de madeira sugere afinal os hipotéticos passos e os essenciais constituintes para a caracterização de uma personagem. A maior aventura de Pinocchio não é outra senão a de se transformar em personagem, quando por magia é transmudado em rapazinho pela fada. De folha de papel a pedaço de madeira, Pinocchio é transformado em menino e acede a um outro mundo e ao pleno estatuto de “personagem” (Prince, 2012: 108 -109).

Além da função fundamental das suas personagens e da polimorfia das suas temáticas, que são uma espécie de “Terra do Nunca” poético onde tudo é possível, a literatura infantojuvenil está envolvida num jogo de escrita em modo de eterno retorno. É uma literatura que se evoca perpetuamente a si própria e que usa peculiares técnicas de escrita (Prince, 2012: 193 -194).

Tournier é um autor que sugere que a criação de uma obra, para ser acessível a crianças, deve aproximar-se o mais possível da perfeição. Para o escritor, o estilo de obras infantis e juvenis não é, como seria de supor, paraliterário, mas sim sobreliterário, isto por se indagar uma certa perfeição na escrita e por nada nessa escrita poder ser deixado ao acaso. Segundo Tournier, uma prospeção da essência linguística serve para aligeirar o estilo até a desejada depuração, isto no sentido de aprofundar a capacidade de declinar o que é supérfluo na escrita, visando o essencial no sentido literal do termo (Tournier *apud* Prince, 2012: 179 -180). Do nosso ponto de vista, uma reflexão sobre escrita e técnicas narrativas para crianças e jovens, afluída por Prince, deve incorporar os parâmetros que definem a literatura infantojuvenil como género. Alguns autores emitem uma opinião sobre essas questões, porém de modo espontâneo e não sistematizado. Para Maria Celestina Fernandes, membro da União dos Escritores Angolanos e autora de obras infantojuvenis, o critério de qualidade na escrita é essencial:

[É importante] a consciencialização da (...) leitura e do estímulo ao prazer de ler, com base em obras literárias de qualidade. A qualidade das obras realçada é, deveras, um requisito essencial. As obras devem ter qualidade, quer do ponto de vista da emoção que proporcionam, quer em relação à verdadeira ligação à criança, embora muitos pensem, erroneamente, que escrever para crianças é o que há de mais fácil (...). (Fernandes, 2013: s/p.)

O próprio Ondjaki, que amiúde tem vindo a manifestar a decisão de contribuir para o desenvolvimento do género infantojuvenil angolano, quando inquirido sobre a distinção entre uma escrita para adultos e uma escrita dirigida a crianças, responde que se sente mais “preocupado” quando escreve para estas, não tendo a certeza se deveria, já que todos podem ser considerados simplesmente como leitores. Ainda do seu ponto de vista, as crianças são leitores muito atentos e tal preocupação talvez seja excessiva (Ondjaki *apud* “Whinthin a Sky Full of Earth”, 2007: s/p.).

A opinião de Ondjaki aproxima-se da apreciação de Carvalho sobre esta matéria. Carvalho defende que, por muito que se insista numa linguagem para crianças, não se justifica o “preconceito” lexical manifestado por alguns. Nessa perspetiva, não existe uma linguagem para adultos e outra para crianças. O que está subjacente a uma determinada produção escrita é uma escolha consciente, mediante um tema ou um assunto e as circunstâncias específicas que envolvem a conceção da narrativa. No entanto, tendo em conta o nível etário do leitor infantil, a escolha do léxico e a apresentação de uma obra envolvem um maior ónus psicológico e afetivo, devendo evitar-se o preciosismo de linguagem e optar-se por uma máxima simplicidade adequada ao tema (Carvalho, 1989: 209).

Carvalho chama igualmente a atenção para uma importante finalidade da leitura literária na infância, como seja o alargamento do vocabulário:

Se uma palavra ou expressão se faz necessária ao contexto, ela deve ser usada. Se a criança estiver devidamente motivada (...) ela procurará conhecê-la, mesmo que lhe seja estranha. Suprimir este suposto obstáculo e privá-la da

oportunidade de enriquecer seu vocabulário, é condenar a criança à estagnação da linguagem. (Carvalho, 1989: 210)

Entende-se assim que a escrita para crianças se move num terreno não sistematizado, uma vez que para a sua produção não existem padrões específicos de linguagem e que os autores reinventam individualmente a área de linguagem usada pelos adultos (Carvalho, 1989: 220). Por sua vez, Zohar Shavit debruça-se sobre essa vertente, referindo que os dois sistemas, o da literatura para adultos e o da literatura infantil, podem até partilhar uma mesma linguagem, porém a motivação e a legitimação de cada uma delas são completamente distintas. Se na literatura para adultos um estilo elevado vai de par com o conceito de “literariedade”, na literatura para crianças, as opções estilísticas são refletidas em função dos conceitos didáticos que respeitam uma certa progressão linguística e um vocabulário selecionado (Shavit, 2003: 176). Conforme a faixa etária, é próprio de quem compõe para o género infantojuvenil buscar soluções de escrita versáteis, dotadas de uma índole frequentemente experimental:

Une littérature jeune, brouillonne, tâtonnante, expérimentale ne saurait être tout à fait littérature. Car la littérature, c’est un style, une poétique, une écriture. Or avec les enfants, le style est forcément simplifié: le vocabulaire, la construction des phrases, les figures de style se réduisent à l’essentiel sous peine d’être mal compris. (Prince, 2012: 24)

Além da problematização da escrita no género infantojuvenil, consideramos ser primordial incluir uma apreciação das diversas fases de crescimento de uma criança como parâmetro que coopera na determinação do estilo a adotar nessa escrita. Consoante o nível etário, assim se escreve e se inclui, em maior ou menor

grau, uma componente ilustrativa na literatura para a infância e para a juventude. Ao ponderar a especificidade destes públicos, Maria Antonieta Antunes Cunha distingue três fases de desenvolvimento que apontam para uma atenção particular a prestar aquando uma opção de escrita. Tais fases, a do mito, a do conhecimento da realidade e a do pensamento racional, motivam uma produção dividida por categorias etárias com uma conseqüente tipologia textual e diversidade de temáticas. Apesar desta chamada de atenção, a autora sublinha que essas fases detêm um estatuto teórico, que pode ser provido de flexibilidade, dada a importante ressalva da individualidade própria de cada criança.

Na primeira fase, designada de “idade do mito” que vai dos três aos oito anos, nas obras devem predominar, por norma, a fantasia e o animismo de contos de fadas, lendas, mitos e fábulas. Na segunda fase, dos oito aos doze anos, a criança valoriza acima de tudo a ação e o engenho de uma personagem, um herói que vence dificuldades em aventuras, em viagens recheadas de percalços e de múltiplas façanhas. Na fase do pensamento racional, que vai dos doze anos à adolescência, predomina o gosto por noções abstratas ou por tópicos referentes aos interesses manifestados nestas idades como a sexualidade, a vida e a morte, sendo eleitas obras em formato de novela ou romance (Cunha, 1991: 99 - 101). De notar que, curiosamente, a autora não alude a uma fase que poderia ser designada de primeira infância, onde estão incluídos os bebés e as crianças até à idade de três anos, faixa etária à qual atualmente é já dedicada uma prolífera literatura.

Por todas as razões até ao momento apontadas, a literatura infantojuvenil requer uma exigente subdivisão por faixas etárias, sujeita a critérios e análises aprimorados (Carol, 2011: s/p.). Atendendo às particularidades da escrita e às

diversas fases de desenvolvimento das crianças e dos jovens, esta literatura confirma a sua especificidade e reitera a sua autonomia, aspetos que colaboram para a circunscrever decisivamente no conceito de género.

No século XXI, a literatura infantojuvenil é um género literário bem-sucedido e Prince destaca a existência das suas muitas qualidades simbolizadas, na sua opinião, na obra *Peter Pan* de James Matthew Barrie. O fabuloso universo imaginário desta estória pode ser entendido como o sincretismo do próprio cânone:

Non seulement la littérature de jeunesse est un genre, mais elle est un genre qui s'adresse sans cesse à lui-même. *Peter Pan* de James Matthew Barrie fait ainsi surgir toute la mythographie de l'enfance: les sirènes, les fées, les pirates, les indiens, les animaux féroces qu'incarne les autres – le crocodile, mais encore le navire, l'île imaginaire, la cabine souterraine ou le pouvoir de voler. Le texte de Barrie, sous cet aspect fin-de-siècle, se présente comme un conte syncrétique pour enfants, comme s'il cherchait à clore en la reprenant sans oublis une histoire du merveilleux. (Prince, 2012: 182)

Ponderando, por fim, os critérios enunciados, destacamos, de modo conciso, os traços distintivos da literatura infantojuvenil enquanto género: funções contrastivas desde aprendizagem a prazer estético e lúdico; forte combinação entre o icónico e o textual; destinatários categorizados por desenvolvimento e faixas etárias e de género; mediação adulta no desempenho da leitura, até um determinado nível etário; categoria “personagem” como pilar da ilusão referencial, possuindo características evolutivas; polimorfia das estórias e psicologia aberta de narrativas; capacidade analítica, por parte dos seus destinatários; estereótipos recorrentes e jogo de eterno retorno; elementaridade poética e depuração da escrita e do estilo; jogo criativo de repetição, transgressão e subversão.

3. 2. Do contributo deste género para o Renascimento Africano

Em tom divertido, num artigo da revista infantil *Bruxinha*⁶⁶, intitulado “Gente Grande e os livros que leu quando era pequena”, Ondjaki dirige-se aos jovens leitores, dando conselhos e partilhando com eles os seus hábitos de leitura quando era criança:

Queridos leitores da revista *Bruxinha*,

Espero que estejam todos bem e que continuem a ler muitos livros. Sou o Ondjaki, escritor angolano, e ando a viajar numa nave espacial (que também é especial), no universo da minha imaginação. Neste momento estou a sobrevoar o planeta Zong. O planeta Zong é um planeta onde eu guardei alguns livros que li quando era pequenino, estão lá os livros da Heidi, da Anita, mas também um livro chamado “As Aventuras de Ngunga”, muitos livros da colecção “Uma Aventura” e, ainda, os livros do “Astérix”.

Olhem, distrai-me a escrever esta carta e choquei com a nave de um senhor chamado Príncipezinho, agora vou ter de sair para ir resolver com ele este problema. Mas ele é muito simpático. Vocês conhecem o Príncipezinho? É o personagem de um livro, ele está a dizer-me que quer que vocês o procurem. Bem, recebam um beijinho do tamanho do planeta Zong, e já sabem: se conduzirem uma nave especial, não escrevam ao mesmo tempo! Beijinhos de Ondjaki. (Ondjaki, 2005: 14)

O escritor evoca, entre outros, um dos seus heróis infantis, a personagem Príncipezinho, reiterando este seu tributo na coletânea de contos *E se Amanhã o Medo* com o conto “A confissão do acendedor de candeeiros” (Ondjaki, 2005: 43 - 35) com a seguinte menção: “palavras para Antoine de Saint-

⁶⁶ No artigo intitulado “A *Bruxinha*, dez anos no papel de um jornal, na formação de futuros leitores”, Sílvia Maria Teixeira Alves esclarece que esta é uma revista infantil que saiu em 1999 com periodicidade mensal. Dirigida a crianças, está publicada regionalmente em jornais do grupo Sojormedia em cinco distritos: *O Ribatejo*, *O Aveiro*, *O Eco*, *O Jornal do Centro* e *O Região de Leiria*. A revista tem por objetivo a divulgação de livros, de histórias, de entrevistas com escritores e ilustradores e de notícias sobre atividades em bibliotecas (Alves *apud* Pereira, 2011: 529).

Exupéry e para o Príncipezinho”. Com cerca de 145 milhões de cópias vendidas, esta é a obra mais traduzida depois da Bíblia, sendo de notar que no topo da lista das mais traduzidas no mundo estão três livros infantojuvenis: *Le Petit Prince*, *Pinocchio* e *Contos de Andersen* (“Le Petit Prince, Pinocchio : les livres les plus traduits au monde”, 2015: s/p.). Os valores universais de partilha e de amizade fazem de *Le Petit Prince* uma obra de referência no cânone mundial de literatura e uma das mais lidas e interpretadas ⁶⁷.

Na infância de Ondjaki, não menos significativa é uma outra obra lida pelo escritor na época em que frequentava o ensino básico e era pioneiro do MPLA. Trata-se da estória *As Aventuras de Ngunga* de Pepetela, homenageada por Ondjaki na novela *O Assobiador*. Numa simples epígrafe, é sugerida uma relação dialógica entre a protagonista da novela ondjakiana, cujo nome é Dissoxi, que vive em liberdade e em comunhão com a natureza, e o corajoso e jovem guerrilheiro Ngunga, o altivo protagonista de *As Aventuras*. Este, apesar de viver o sofrimento da guerra, parece ser tão livre quanto Dissoxi: “Gostava era de passear, de falar às árvores e aos pássaros. Tomar banho nas lagoas (...) Pepetela, *As Aventuras de Ngunga*” (Ondjaki, 2002: 25).

Naturalmente, no início da independência, as façanhas de Ngunga foram ouvidas e lidas por muitas crianças angolanas, incluindo o próprio Ondjaki, sendo que a obra é considerada como o primeiro marco do género infantojuvenil nacional - concebida ainda durante a luta de libertação, por forma a relatar as aventuras de

⁶⁷ *Le Petit Prince* é uma obra traduzida em língua caboverdiana e adaptada ao teatro por Evanísia Pinto, encenadora do texto dramático assim constituído. Por iniciativa desta e com o apoio do Ministério da Cultura de Cabo Verde, a peça de teatro *Le Petit Prince* foi representada no Mindelo, por ocasião das festividades de Natal, em dezembro de 2014.

um menino guerrilheiro. Pepetela explica a necessidade histórica e revolucionária que ditou a sua edição:

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-la. (*aventuras de ngunga*, s/d: s/p.)

O ativista político fez assim um percurso, que indo do exílio à guerrilha e desta à luta de libertação, o compele a deslocar-se de Angola a França, de França à Argélia e de Argélia a Cabinda. Na Frente Leste, o escritor guerrilheiro permanece até 1972, sendo-lhe atribuída a responsabilidade da área da educação. Nestas circunstâncias, em 1973 são reproduzidas em stencil *As Aventuras* pelos Serviços de Cultura do Movimento para a Libertação de Angola (MPLA). A estória tem por fio condutor os pensamentos, em jeito de monólogo interior, de um jovem guerrilheiro chamado Ngunga que vive entre as deambulações da luta de libertação e as suas próprias divagações existenciais. As reflexões de Ngunga denotam ideais patrióticos, mas também a observação de tradições em Angola e uma atenção especial à sua fauna e à sua flora. O alento

na esperança da independência do país, que se quer próxima, e o sonho de um futuro promissor são as mensagens fortes desta obra.

Ngunga, jovem pioneiro órfão, justo e corajoso, envolvido num arriscado percurso de combate com os companheiros do MPLA, sobrevive como pode no ambiente de luta de libertação, teimando ainda assim pensar pela própria cabeça. Apesar de ser um menino órfão envolvido numa guerrilha, Ngunga está ciente, por exemplo, do papel desempenhado pelos professores e da importância que a escola poderá ter na aquisição de conhecimentos e na boa formação da sua personalidade. Numa vertente de libertação, no final da narrativa, dá-se a morte simbólica de Ngunga e o seu renascimento. Através de um ritual envolto em secretismo, Ngunga renasce para outros ideais e pacíficas formas de vida: adquirir novas competências, converter a sua experiência em sabedoria e frequentar a escola, evoluindo afinal como ser humano:

Ngunga só se despediu de Mavinga. Explicou-lhe porque queria ir secretamente. Pediu-lhe para não contar a ninguém onde ia e não voltar a falar de Ngunga, que tinha morrido nessa noite inesquecível. E não revelou o seu nome ao comandante. Partiu sozinho para a escola. Um homem tinha nascido dentro do pequeno Ngunga. (Pepetela, 2002: 165 -166)

Em contexto revolucionário nas vésperas da independência, foi escrita deste modo a obra que é considerada a primeira do género infantojuvenil angolano. Quatro anos mais tarde, em 1977, o ativista político e homem de letras angolano David Mestre – pouco tempo antes de vir a falecer – avalia a “profunda relação dialética entre História e Literatura”, numa carta aberta que escreve quando: “(Es) corre o cacimbo de 1977, ano do I Congresso do MPLA, da criação do Partido e da produção para o Socialismo”. Nesta carta, Mestre menciona o

contributo de escritores como Manuel dos Santos Lima, Mendes de Carvalho e Pepetela para o processo revolucionário angolano e constata, em simultâneo, a inexistência de uma produção literária infantil em Angola:

Passando à ficção, falarei de três nomes: Manuel dos Santos Lima, Mendes de Carvalho e Pepetela, autores (respetivamente, por ordem de aparecimento nos escaparates) de *As Lágrimas e o Vento*, *Vozes na Sanzala* e *As Aventuras de Ngunga*. Cada um destes escritores organiza, em cada urna das obras, a sua própria intervenção, magnífica em qualquer dos casos. Dir-se-ia que Santos Lima conta a odisseia, Mendes de Carvalho narra a resistência e Pepetela (d) escreve a *ofensiva*. (...) Numa sociedade onde o Estado tem preocupações prioritárias com a educação das crianças, não existe qualquer tradição no campo da literatura infantil [escreve] o *Jornal de Angola* ao saudar um lançamento de Maria Eugénia Neto, com (belíssimas) ilustrações de António Pimentel Domingues, no género habitualmente designado como literatura infantil: ... *E nas Florestas os Bichos Falaram*... Fica o apelo aos nossos escritores para que, entre as tarefas que foram chamados a realizar, passem a dedicar algum tempo a essa lacuna. (Mestre, 1977: 42)

Nesse mesmo ano, alguns meses depois da publicação da carta de Mestre, é editada uma obra da autoria de Manuel Rui, cujo título é *A Caixa*, sendo esta a primeira obra infantojuvenil publicada no contexto da independência pelo Conselho Nacional da Cultura para comemorar, no dia 1 de dezembro de 1977, o Dia do Pioneiro Angolano.

A Caixa é uma estória que relata igualmente a infância difícil de um menino chamado Kito, vítima da guerra e que, depois da morte do pai, foge com a mãe da guerra civil avassaladora em Quimbala, localidade do Kuanza-Sul. Refugiados em Luanda, Kito e a sua mãe aprendem a mudar de vida, logrando aí tecer laços de amizade, amor e solidariedade (Fernandes, 2013: 4 - 5).

Decorridas sensivelmente quatro décadas, após a chamada de atenção de Mestre e a publicação das duas primeiras obras infantojuvenis, ora num período antecedente à independência, ora no período de independência nacional, o apelo à promoção do género infantojuvenil, outrora lançado pelo *Jornal de Angola*, continua a ser considerado tema de actualidade neste país. Partilhando recentemente idêntica opinião, John Bella, membro da União dos Escritores Angolanos, tem vindo a manifestar algum desalento relativamente à produção literária infantil em Angola que carece, nas suas palavras, de motivação e de apoio. Bella, que também se dedica à escrita infantojuvenil, avalia em apenas uma dezena os escritores angolanos que têm contribuído para o desenvolvimento do género num país cuja população ronda os vinte e seis milhões de habitantes – segundo os dados provisórios do censo populacional de 2014 (Bella *apud* “A literatura infantil carece de mais incentivos”, s/d: s/p.).

No intuito de traçar uma cronografia do género literário infantojuvenil angolano, Fernandes anota alguns aspetos relativos à trajetória do mesmo, desde a véspera da independência ao seu início e desenvolvimento, defendendo identicamente a ideia de que, em Angola, uma especial dedicação deve ser prestada a esta literatura. No artigo, “Surgimento e Desenvolvimento da Literatura Angolana Pós-independência”, publicado pela União dos Escritores Angolanos, Fernandes alude à especificidade e à qualidade da escrita deste género, referindo, além disso, a questão das temáticas designadamente angolanas. A autora menciona que algumas obras foram dirigidas a adultos, porém centradas em temáticas sobre a infância. Uma infância que, repensada à luz da independência, expõe experiências traumatizantes em período colonial, uma vez que a escola de então não era acessível a todas as crianças (Fernandes, 2013: 3).

Fernandes consigna, por outro lado, que a obra *As Aventuras de Ngunga* é um símbolo referencial e estabelece um paralelo entre o percurso do menino-guerrilheiro e o de tantas outras crianças que, apesar de refugiadas em matas, tiveram a oportunidade de serem educadas a ouvir boas histórias, ainda que não especificamente dedicadas à infância. É que a oratura se destina a todos aqueles que, à volta da fogueira ou debaixo de uma árvore, ouvem histórias que são contadas pelos mais velhos, transmitidas de boca em boca e de ouvido a ouvido, passando de geração em geração (Fernandes, 2013: 5 - 6).

Repare-se que, nessa conjuntura, a infância vivida na África insular e continental, sobretudo em ambiente de ruralidade, convive de facto com a efabulação contada, ouvida ou lida, o que induz a criança à experimentação de múltiplas emoções e a uma capacidade de saber diferenciar sentimentos. As histórias encantam e enriquecem o imaginário e o vocabulário infantil e, nelas, os mais novos participam como coautores com uma espontânea capacidade de recontar. No que se relaciona com o nosso estudo, focalizado na região ao sul do Saara, sublinhe-se que nas sociedades africanas tradicionais, em particular, contam-se histórias que desvendam rituais de crescimento apropriados a tais níveis etários.

No novo século, as metas de educar e de escolarizar em África, nomeadamente nos países de língua portuguesa devem incluir, à semelhança de outras nações, uma necessidade iminente de produzir e de organizar as suas próprias literaturas infantojuvenis. No contexto do Renascimento Artístico Africano, por forma a consolidar identidades e a fazer convergir a formação da leitura com a erradicação do analfabetismo, a organização de tais literaturas assume-se como

missão coadjuvante no desenvolvimento de aprendizagem da leitura e de estímulo precoce no despertar de vocações artísticas.

Por outra parte, os textos infantojuvenis africanos, reescritos em diversas línguas, deverão colaborar positivamente na formação de pequenos e jovens ouvintes e leitores de África e do mundo. Através de estórias africanas, lidas e interpretadas, não são apenas as culturas que se divulgam e as pontes que se constroem, é também catalisado um respeito crucial pela diferença. As obras africanas infantis e juvenis traduzidas motivam a curiosidade de gente miúda e graúda, educando-se os miúdos na compreensão de outras culturas e motivando-se os graúdos para a sua interpretação e investigação. Quanto à diversidade de culturas, essas, orientadas no sentido de fazer valer a tolerância e a abertura de espírito, são sempre mais-valias determinantes quando se trata de ampliar visões do mundo e de promover o respeito pela humanidade no seu todo.

Na obra intitulada *Littérature de Jeunesse et Presse des Jeunes au début du XXI ème siècle*, Perrin aborda abertamente tais problemáticas, acalentando a aspiração de, na infância, se poder usufruir de múltiplas experiências de leitura e vivências interculturais:

Souhaitons que la littérature de jeunesse et de presse des jeunes élargisse thèmes et horizons vers l'Europe et le monde, en particulier africain et asiatique. Les auteurs de ces larges domaines continueront à aider la jeunesse à grandir, à accepter les différences. À fuir l'exclusion et le racisme, bête immonde toujours prête à renaître. Ils sauront autant, par leurs récits, leurs images, les faire rire et sourire, les faire rêver (pour peu qu'on leur en laisse le temps), les faire réfléchir, pour entrer sans peur inutile dans un monde où ils laisseront épanouir d'abord leurs propres richesses naturelles. (Perrin, 2008: 543)

3. 3. Seleção do *corpus*: do contexto de escrita às temáticas

As tensões, enunciadas por Perrin, coincidem com os objetivos propostos nesta investigação, cuja vertente prática consiste na reescrita de um *corpus* selecionado da obra infantojuvenil ondjakiana do português de Angola (como língua de partida) para a língua francesa (como língua de chegada).

Propõe-se, assim, com esta tradução um deslocamento do imaginário de leitores infantis e juvenis de diversas paragens do mundo. Faculta-se, por meio de uma conexão intercultural, uma melhor compreensão por aproximação e o apreço por imaginários africanos. Nesse ponto de vista, através do presente projeto, esperamos poder contribuir no sentido de sensibilizar e incentivar a tradução, bem como a leitura literária infantil e juvenil traduzida, designadamente de África (e em África), como fatores motivadores para uma cabal interiorização de culturas.

Por se desdobrar numa diversidade de ouvintes e de leitores, o horizonte de expectativa da literatura infantojuvenil requer, como se sabe, a expressão de diferenciadas produções da mesma. No âmbito do nosso estudo, o *corpus* selecionado, da autoria do escritor angolano Ondjaki, é constituído por histórias que apontam para quatro faixas etárias distintas.

Quatro obras - três contos infantis, integralmente, e um excerto de uma novela juvenil - serão reescritas em língua francesa e apresentadas consoante uma ordenação que dá primazia ao ano da sua publicação pela editora:

- *Ynari a Menina das Cinco Tranças* (2004);

- *O Leão e o Coelho Saltitão* (2008);

- *O Voo do Golfinho* (2009);

- *A Bicicleta que tinha Bigodes* (2011).

De mencionar, finalmente, que à data de apresentação do nosso projeto estas últimas eram as obras do género infantojuvenil, escritas por Ondjaki, que se encontravam publicadas em Portugal. Todas elas são recomendadas como leituras de qualidade (Programa Ler + Plano Nacional de Leitura, s/d: s/p.).

Ynari a Menina das Cinco Tranças é uma obra sugerida para o quarto ano de escolaridade; *O Leão e o Coelho Saltitão* é uma obra indicada para o segundo ano; *O Voo do Golfinho* é dirigido ao nível pré-escolar e *A Bicicleta que tinha Bigodes* está classificada como novela juvenil.

3. 3. 1. Conto infantil – *Ynari a Menina das Cinco Tranças*

O conto infantil *Ynari a Menina das Cinco Tranças* é o exemplo de uma estória redigida num estilo imerso em poética africana, com ilustração e configuração gráfica de Danuta Wojciechowska⁶⁸. Dotado de uma linguagem cuidada, onde a angolanidade se faz presente através de múltiplos marcadores lexicais e culturais, o conto foi escrito na fase terminal da guerra civil em Angola e publicado em 2004 pela Editorial Caminho.

A sua notável ilustração leva-nos a rememorar as palavras de Prince que realça o facto do texto infantil estar quase sempre associado à imagem - recorde-

⁶⁸ Danuta colaborou igualmente na ilustração dos contos infantis *Chuva Pasmada* e *O Gato e o Escuro*, escritos por Mia Couto.

se que as “estórias” destinadas a bebés são exclusivamente imagéticas, sendo inegável aqui a necessidade de usar a imagem:

Le plaisir du texte – coloré, figuré, excentrique – passe d’abord par le plaisir des yeux. N’est-ce pas essentiellement la question de l’image, de sa présence ou de son absence, qui constitueraient l’élément clef de la littérature d’enfance et de jeunesse? C’est-à-dire non pas seulement le texte, mais tout ce qui l’accompagne, le contextualise, même s’il faut convenir dès maintenant que tout ouvrage pour la jeunesse n’est pas forcément envahi par l’image ou par la couleur, que des livres peuvent être noirs et/ ou blancs, et qu’ils peuvent ne contenir aucune image. (Prince, 2012: 20)

Na sua ilustração, Danuta opta por desenhos de traço ingénuo que realçam o contexto tradicional do mundo rural e alguns animais de Angola como a “palanca” negra, o “olongo” e o “humbi-humbi”. A seleção de cores convoca tonalidades fortes que invocam com mestria a quentura cromática de ambientes africanos. Num apelo à celebração da vida e à evasão onírica, o verde é natureza, sendo igualmente símbolo de esperança num período histórico de paz anunciada. A tonalidade laranja, que simboliza a fertilidade da terra-mãe, remete para o sistema de sabedoria tradicional e o ocre-barro, uma outra cor da terra, harmoniza-se entre terra e céu com os azuis, o claro e o escuro. Estes representam os etéreos sonhos de Ynari e o manto noturno celeste semeado de estrelas. O amarelo é sol e é luz, mas é, de igual modo, conhecimento embutido na palavra africana dos “mais-velhos”, integrante do sistema de oratura.

O que nos conta, afinal, esta estória para a infância, cujo título é composto por quatro substantivos (“Ynari”: nome próprio; “menina e tranças”: nomes comuns e “cinco”: numeral)? Além da mais imediata mensagem de paz, sugere-se neste

conto uma preservação do sistema de valores culturais tradicionais, enquanto sinergia que harmoniza o passado com o futuro - também nos modos de educar crianças.

No dizer da sua avó, Ynari nasceu com cinco tranças, estando predestinada a uma missão peculiar. Um dia, junto ao rio, a menina conhece um homem pequenino - apenas no tamanho - e com ele descobre que a guerra assola cinco aldeias - cinco continentes, como os cinco dedos da mão. O encontro no rio e as palavras aí trocadas induzem Ynari a tomar consciência da missão para a qual nasceu, ou seja, a de acabar com todas as guerras. Na tentativa de levar a cabo tal empreendimento, a menina vai necessitar da ajuda e da sabedoria dos “mais-velhos”, designadamente do “velho muito velho” e da “velha muito velha”, os quais sabem inventar palavras úteis e destruir as outras, que não o são. Porém, além da descoberta de novas formas de linguagem, o fim de todas as guerras fica dependente também da criação e da crença de sentidos para a vida. Para desvendar tais sentidos, Ynari empreenderá uma viagem iniciática onde irá deter, a princípio, um estatuto de aprendiz, evoluindo progressivamente em demanda da sabedoria contida na “palavra africana”.

Na companhia do seu novo amigo e guia espiritual, o homem pequenino, Ynari descobre, através de um percurso sinestético, que a palavra mais útil do mundo é a palavra “amizade” e que os seres humanos fazem guerras simplesmente porque perderam os sentidos. Tais sentidos - audição, fala, visão, olfato e paladar - são explicados nesta estória de modo acessível com a ênfase colocada no seu valor, necessidade e função. Afinal, os conflitos acontecem porque os homens não sabem ouvir, falar, comunicar, ver/observar, cheirar, nem

tão pouco saborear. Ou seja, não estando aptos a desfrutar equilibradamente da vida, tornam-se agressivos, levando-os a declarar guerras.

A bem da paz e da fraternidade, a encantadora menina, que manifesta apreço pelos valores e rituais tradicionais, não hesita em sacrificar as suas cinco lindas tranças, à razão de uma por cada um dos sentidos restabelecidos. A menina agora sem tranças, honrando o princípio de tomada da “palavra”, expressa o seu maior e derradeiro desejo. E foi assim que, usando uma expressão angolana, Ynari falou e disse:

Hoje usei a minha última trança (...) Queria pedir-vos uma coisa: deixem de usar a palavra “guerra”. Estive numa aldeia onde ninguém conhecia o significado da palavra “ver”, e andavam em guerra com outra aldeia pensando que isso lhes ia ensinar a “ver”. (...). A partir de amanhã não procurem mais a palavra “guerra” porque ela vai deixar de existir... - piscou o olho ao homem pequenino. (Ondjaki, 2004 a: 37- 38)

A obra literária traduzida, *Ynari la Petite Fille aux Cinq Tresses*, dotada desta especial mensagem pacificadora, poderá proporcionar às crianças de outros lugares diversas aprendizagens. Num país africano chamado Angola, há sabores diferentes como o do “maboque”, da mandioca ou do peixe seco, havendo também animais e pássaros com nomes peculiares como o “olongo”, a “palanca negra gigante” e o “humbi-humbi”.

Este é um conto africano que, traduzido, permitirá uma onírica deslocalização de leitores e ouvintes de língua francesa até ao continente africano, ou de leitores e ouvintes de um país africano de língua francesa até a um outro país africano, Angola, que, no caso, é um país de língua portuguesa.

3. 3. 2. Conto infantil – *O Leão e o Coelho Saltitão*

Da história da literatura em Angola, sabe-se que a União dos Escritores Angolanos desempenhou uma intensa atividade de primeira editora e promotora de obras literárias na época da independência. Como membro dessa associação, Ondjaki tem participado em algumas iniciativas, designadamente as que incentivam o desenvolvimento da literatura infantojuvenil. Na última página, anterior à contracapa da fábula *O Leão e o Coelho Saltitão*, menciona-se que a mesma se inspira: “no relato de David Yava Mwau (...) publicado no livro *Viximo, contos da oratura Luvale*, de José Samuila Cacuejo, União dos Escritores Angolanos, 1987” (Ondjaki, 2008: 41). Sendo assim, o texto-fonte luvale foi duplamente recriado, conforme a tradição africana do uso da palavra, desde o espaço da oratura ao relato de David Mwau, tendo sido posteriormente fixado por escrito em dois momentos distintos: uma primeira vez em 1987, pela União dos Escritores Angolanos, e uma segunda vez, com base nessa fonte, quando foi recriado por Ondjaki em 2008.

Na perspectiva de promoção da literatura para a infância e, em especial, de preservação da oratura angolana, o escritor abraça, no papel de “tradutor de culturas”, o desafio de recriar este conto luvale que dedica aos meninos da região leste de Angola, mas também ao Januco e ao Lino. Interrogado por Paulinho Assunção sobre a pertinência de escrever livros infantis, Ondjaki confirma a sua vontade de participar nessa colaboração:

Sim, agora mesmo em Luanda apresentámos o livro *O Leão e o Coelho Saltitão*, que foi uma experiência muito boa, fiz uma adaptação de um conto luvale, que nem era para crianças. Adaptei o conto, inventei algumas partes, incluí músicas que também inventei, acho que me diverti. E continuo a pensar

que é importante neste momento, em Angola, trabalharmos este género, reconstruir o país também passa pelo trabalho da nossa literatura. (Ondjaki *apud* “Fazer Poesia – e outros projectos, entrevista a Ondjaki, cara a cara”, 2012: s/p.)

Nesta estória da oratura luvale, no que diz respeito a personagens e temáticas, além do cunho local, destacam-se traços marcados universalizantes, os quais são inerentes a outras fábulas do mundo. As fábulas de Esopo, fonte de inspiração para La Fontaine, foram recriadas pelo mestre francês através de uma galeria imortal de personagens que, na sua maioria, são animais - onde não faltam o leão e o coelho ou a lebre - tipificando qualidades e, sobretudo, defeitos humanos. O particular interesse que tais estórias despertam em todos os seres humanos, independentemente da idade, da identidade cultural e do espaço geográfico, é mencionado por Perrin:

Les contes d’animaux ont toujours été nombreux et on destine beaucoup de ces récits aux petits alors qu’il n’y a pas d’âge pour apprécier bon nombre d’entre eux, tant ils s’abreuvent aux racines les plus lointaines, les plus profondes, les plus solides de l’imaginaire. (Perrin, 2008: 243)

Por outra parte, a proposta de reescrita criativa ondjakiana, que tem por objetivo fixar a tradição luvale, beneficia de uma certa improvisação, tacitamente reconhecida na própria oratura, que acata uma permissiva arte de recontar. De notar que, intrínsecos às narrativas africanas são os diversos modos de improvisar e de recriar, conforme o público-ouvinte, pelo que também Ondjaki se permite reinventar esta estória intertextualmente, incorporando, por exemplo, canções que originalmente têm letra de Vinicius de Moraes.

Como expressar visualmente um meio ambiente africano afetado por secas e queimadas? A criatividade ilustrativa desta estória coube à artista plástica Rachel Caiano, uma das vencedoras do Prémio Jovens Criadores (ilustradores) em 2007. A artista opta por traços a carvão preto e por desenhos onde prevalecem os contornos de personagens e de paisagens, pois através de tal técnica, entre a arte visual e a mensagem escrita, fica nitidamente realçado o contexto de seca e de fome, flagelos que assolam os animais e o meio ambiente na Floresta Grande. As cores eleitas na ilustração acentuam os efeitos devastadores dos mesmos, sendo de tons sóbrios e sombrios e de tonalidades que vão do tijolo ao verde seco e do amarelo-torrado aos azuis escuro e anil. Os desenhos combinam assim com a ambiência desoladora e de escassez que serve de pano de fundo ao relato de mútuas trapaças de dois protagonistas - o Leão e o Coelho Saltitão - temporariamente reconciliados por uma amizade simulada. Na verdade, sabe-se que os dois são e sempre serão perenes inimigos.

Nesta fábula, recomendada para uma faixa etária a partir dos oito anos, conta-se que, num ambiente de escassez de alimentos na Floresta Grande, originado por inundações e incêndios, o Leão, rei da selva, e seu ardiloso súbdito, o Coelho Saltitão, se uniram numa trégua e falsa associação para fintar os restantes animais num premeditado embuste. Para solucionar o problema da fome, o Coelho, inquirido pelo Leão, propõe o seguinte plano: construir um cercado de madeira e atrair todos os animais da floresta, fingindo a morte e o velório do seu cão que, dado não existir, seria o próprio Leão. Os animais da Floresta Grande iriam estar presentes no velório, onde haveria muita bebida e, quando todos estivessem ébrios, seriam atacados à traição pelo Leão, após o que ambos poderiam dividir carne fresca, bem como ossos em partes iguais.

Tudo poderia ter acabado bem se não tivesse havido, por parte do Leão, uma rutura de contrato acompanhada de traição: o Leão decide autoritariamente ficar com a melhor carne e com quase tudo. Inconformado com a deslealdade do compadre, o Coelho Saltitão decide tomar uma posição defensiva e defensora, levando a bom termo uma planeada vingança.

Como personagem aparentemente mais fraca, o Coelho simboliza a sagacidade e o poder da astúcia humana que tudo vence, incluindo a arbitrariedade e a prepotência dos que aparentam ser mais fortes. Valendo-se de armadilhas e artimanhas, o Coelho Saltitão, que sabiamente usou a força de trabalho do Leão para construir o cercado, vence com igual sabedoria o despotismo leonino, a gula, a estupidez e a cobardia, ridicularizando o rei da Floresta Grande e vencendo um adversário fisicamente superior. Depois de muitas aventuras, armadilhas e enganos, o castigo do Leão não se faz esperar e é exemplar. Afinal, lá diz o ditado: “ri sempre melhor quem ri por último”.

A adequação da temática ao nível etário infantil focalizado faz com que um excerto da obra tivesse sido adaptado, integrando um conjunto de fichas de avaliação de Língua Portuguesa para o segundo ano de escolaridade. Com o título *O Mundo da Carochinha*, as fichas de avaliação são da autoria de Carlos Letra e Miguel Borges e foram publicadas pelas Edições Gailivro. O excerto de *O Leão e o Coelho Saltitão*, sujeito a parcas supressões e adaptação, foi organizado de modo a consistir numa ficha de avaliação mensal, onde estão patentes exercícios de completação e seleção de opções corretas no item da interpretação textual. Seguem exercícios de seleção na prática ortográfica, exercícios de sinonímia e antonímia, exercícios de formação de palavras e ainda uma proposta de campo

lexical e de uma família de palavras. Como sugestão final de reflexão, propõe-se a realização de uma produção escrita que versa o seguinte apelo: “Escreve um aviso a alertar o Coelho Saltitão, e todos os coelhos, para o perigo que correm na presença do Leão” (Letra e Borges, 2011: s/p.).

3. 3. 3. Conto infantil – *O Voo do Golfinho*

O conto infantil *O Voo do Golfinho* dirige-se ao nível de educação pré-escolar - faixa etária situada entre os três e os cinco anos - estando assim destinado a ser mediado por um adulto em voz alta. Tanto em torno do texto original, como do traduzido, podem ser organizadas atividades na sala de aula em distintos momentos: pré-leitura, decurso da leitura e pós-leitura, propostas que surgem acompanhadas de uma interatividade orientada. A título de exemplo, inicie-se a motivação para a audição e para a compreensão da estória com a observação das imagens ilustrativas, constituindo-se esta última como prévio estímulo para a posterior verbalização descritiva e interpretativa das crianças. Nas atividades de pós-leitura, com audição musical alusiva ao mar e às aves, poderá decorrer a realização de desenhos e de colagens referentes ao golfinho que, um dia, se transmudou em pássaro.

Dado o nível etário em destaque, é conveniente incentivar a gente miúda a antecipar a estória que irá ser lida. O que nos sugere a observação da capa do livro, desde a imagética ao título? No que a cores e a desenhos dizem respeito, o livro revela novamente a versátil capacidade artística da ilustradora Danuta Wojciechowska. Nesta obra, dominam os tons de azul, do mais claro ao mais escuro. O laranja é igualmente uma tonalidade presente, ocorrendo outras, com menor incidência, quase sempre distribuídas em pinceladas, ora vermelhas, ora

verdes, ora amarelas e ocres. Os azuis, enquanto tons dominantes, estão para o céu e para o mar como o laranja e outros tons estão para a terra e para os processos de transição e de metamorfose.

Observando a capa do livro, de fundo azul, a nossa atenção fixa-se, primeiramente, nas partes cimeira e inferior da mesma. Na sua parte superior, o fundo da capa é azul salpicado de pontos coloridos, revelando estrelas e sombras a eclodir no céu. Na parte inferior, o ambíguo título está refletido na substância aquosa do mar e ao protagonista - o golfinho - é reservada uma posição central. Em seu redor, giram pássaros de matiz azul-escuro, numa tonalidade de contraste com o tom azul claro do golfinho e com a diversidade das cores dos pássaros que voam no interior do seu corpo.

No desenho da capa, são nitidamente perceptíveis os processos de simbiose, amplamente evocados pelas cores e sugerindo uma certa ideia de assimilação: o fundo azul da capa é céu, é mar, ou é uma fusão dos dois? O golfinho está voando ou são os pássaros que estão nadando? Na contracapa do livro, o céu e o mar estão distintamente separados, sendo que o céu é atravessado por um majestoso pássaro e seus seguidores, símbolos de espaços conquistados por sonhos e liberdades. No canto superior esquerdo da contracapa, encontram-se redigidas as seguintes perguntas e mensagem, dirigidas ao leitor adulto e ao pequeno ouvinte: “E se todos tivéssemos o dom de mudar de corpo ao longo da vida? E se voar fosse mesmo possível para todos os que sempre desejaram ter asas? Esta é a estória de um golfinho que queria ser passarinho”.

O Voo do Golfinho conta assim a estória de um golfinho que vive no mar com outros que são seus semelhantes. Gosta muito de nadar, de sorrir e de sentir

o prazer de saltar fora da água, mais alto ainda que os amigos da sua espécie. Certo dia, ao dar um salto maior que o habitual, o golfinho fica espantado com a sua imagem refletida nas ondas do mar, pois verifica que o seu corpo já não é o mesmo: o bico, o tronco e até mesmo o olhar são agora os de um pássaro. Naquele instante, o golfinho compreende que o que mais deseja é ser pássaro, decidindo despedir-se dos seus amigos para iniciar uma nova vida.

Transmudado em pássaro, voa prontamente em direcção às nuvens e, cruzando-se aí com outro pássaro, pergunta-lhe se ele sempre foi assim. Este respondeu que não, que antes disso fora uma serpente. O mesmo sucedeu com outros, como o pássaro- canguru, o pássaro- camaleão e o pássaro- gato, sendo que o golfinho está feliz com a mudança de corpo e que tal metamorfose, bem como o desejo de sonhar e de ser livre, podem ser ilimitados.

Ao finalizar, mencione-se que estamos perante uma narrativa que não apresenta marcas evidentes de angolanidade ou outra africanidade e que a sua mensagem é puramente existencial, incidindo sobre questões de identidade pessoal.

Dirigido à primeira infância, o teor da narrativa é universal e está escrito na primeira pessoa. Esta é a estória de um golfinho com corpo de golfinho, porém com alma de pássaro, que se torna feliz e se realiza através de uma metamorfose corpórea. O intento principal é o de incutir valores como a aceitação de mudança de género, o máximo respeito pela diferença e pela liberdade de escolha de cada um, bem como o espírito do amor por uma biodiversidade integrante dos variados seres, no mar e no céu do planeta terra.

3. 3. 4. Novela juvenil – *A Bicicleta que tinha Bigodes*

Esta novela tem por subtítulo *Estórias sem Luz Elétrica* (2011), numa alusão aos cortes de energia que, nos anos oitenta do século XX, mergulhavam a capital de Angola numa plena escuridão. Aquando esses momentos, e não havendo opção de escolha, os adultos e as crianças conviviam comunicando e contando estórias. Refira-se que esta novela juvenil foi dramatizada com direção artística de Sara Gonçalves e interpretada pelos atores Cláudia Semedo e Tomás Alves, no Teatro da Trindade, por ocasião do Festival Internacional de Artes de Rua. Sugere-se a sua leitura a partir do quinto ano de escolaridade, isto é, visando uma faixa etária dos dez anos em diante. Ondjaki, no entanto, não adota para si tal critério e, numa entrevista que concedeu no programa Ler Mais, Ler Melhor, emite outra opinião:

Eu não fiz o livro a pensar no público realmente. Acho que é um livro que está classificado como literatura juvenil, mas (...) é dos livros mais abrangentes que tenho (...) porque eu penso que uma criança dentro dos nove, dez anos pode ler este livro e certamente que um adulto lê, não só com interesse, como também se diverte. (Ondjaki *apud* “Ler Mais Ler Melhor: entrevista”, 2012: s/p.)

Em *A Bicicleta que tinha Bigodes*, como em tantas outras obras suas, Ondjaki sonda um espaço de transversalidade onde personagens se cruzam com outras personagens ou com referências de obras de escritores “mais-velhos”, nacionais ou não, numa revisitação intertextual de memórias que funciona claramente como pretexto para tributos e homenagens. Os percursos literários de Ondjaki marcam nitidamente a sua presença: “O corpo deste texto é um abraço de amizade e de saudade ao Luís Bernardo Honwana (...) e ao Manuel Rui, tu

sabes: quase todos nós, dos anos 80, somos um pouco a ficção e a realidade do teu *Quem me dera ser onda* (Ondjaki, 2011: badana).

A referência ao tio Rui, personagem mencionada também na obra *AvóDezanove e o Segredo do Soviético*, é um óbvio tributo de Ondjaki ao seu congénere e compatriota Manuel Rui. Este veste a pele de uma das personagens, precisamente aquela que protagoniza um escritor consagrado, advogado também, e vizinho do bairro: “Na minha rua vive o tio Rui, que é um escritor e inventa estórias e poemas que até chegam a outros países muito internacionais” (Ondjaki, 2011: 11). Igualmente homenageados são a personagem Isaura e o seu criador, ambos fazendo parte do universo de leituras infantis de Ondjaki. O escritor dedica a sua estória ao moçambicano Luís Bernardo Honwana e a Isaura, protagonista da novela da sua autoria *Nós matámos o Cão Tinhoso*: “esta minha Isaura é uma homenagem à tua ...: obrigado pela tua voz, pelo Cão Tinhoso, pelos olhos da tua Isaura” (Ondjaki, 2011: badana).

Mas quem é a Isaura da novela ondjakiana? É uma menina que é dotada de uma prodigiosa sensibilidade e imaginação. Amiúde, fica sentada a observar bichinhos e animais, nutrindo por eles fortíssimos sentimentos de proteção. Recorde-se que a personagem infantil Isaura, na obra *Nós matámos o Cão Tinhoso* de Honwana, interage com um cão enfermo, facultando-lhe proteção e afeto. Quando este é escorraçado por todos, a menina faz de tudo para impedir que seja abatido e luta, a todo o custo, para salvá-lo da morte a que estava destinado. Na novela ondjakiana, Isaura é amiga incondicional de toda uma fauna circundante, sendo protetora e defensora da mesma e batizando os seus amiguinhos (SamoraMachel, Senghor, Ghandi, JoãoPauloTerceiro) com nomes de

presidentes, pensadores e personalidades célebres numa esfera mundial. Veja-se aqui como Ondjaki adota um processo morfológico de neologia, ao criar nomes próprios a partir de uma fusão integral de duas ou mais unidades lexicais, truncadas em amálgama e com as maiúsculas preservadas.

Sobre a ilustração da obra juvenil ondjakiana, diga-se ainda que a capa é da autoria de António Jorge Gonçalves. No lado direito num céu azulão, vagueia uma bicicleta concebida com estrelas. Do lado esquerdo, mais abaixo, está um menino de braços estendidos, desprendido de um chão cuja tonalidade é bege ocre. Essa criança está envolvida no sonho de tentar alcançar uma ambicionada bicicleta, sendo que o escritor sintetiza a sua estória deste modo:

[Eu] tenho dificuldade em explicar esta estória porque não é uma estória muito clara. Basicamente, há uma intenção... A Rádio Nacional faz um concurso e vai ganhar uma bicicleta a criança de Angola que escrever a melhor redação. Mas isto é só uma desculpa... (...) a estória é muito mais sobre a fantasia, sobre a amizade, sobre o ato da escrita, visto que estas crianças estão numa rua e procuram até um escritor da rua para lhes ajudar a escrever a tal redação. E conseguem. Vão conseguindo porque a estória é sobre isso, não é? É sobre a busca. (Ondjaki *apud* "Ler Mais, Ler Melhor: entrevista", 2012: s/p.)

No fundo, são várias as estórias que estão entretecidas nesta sua novela juvenil repleta de peripécias. Assim, num bairro de Luanda, um menino ouve na rádio uma notícia sobre o lançamento de um concurso literário cujo prémio é tentador: uma bicicleta com as cores da bandeira de Angola. Mas como escrever e o que escrever quando não se tem inspiração?

Em busca de boas ideias, o menino e os seus amigos vão interagindo com outras personagens da rua onde moram. Nomeadamente, o tio Rui que, além de ser escritor é também advogado, e tem bigodes mágicos dos quais se desprendem letrinhas; a Isaura, menina de ideias complexas e protetora de bichos e animais; o GeneralDorminhoco, um senhor bastante autoritário; o CamaradaMudo, vizinho gordo e pouco falador; o camarada motorista Nove que, perigosamente desatento, tem fama de ter ceifado nove vidas às quais se pode ainda acrescentar a do sapo Raúl - possível alusão ao irmão de Fidel Castro, Raúl Castro, atual Presidente de Cuba. O sapo Raúl, que vivia no quintal de Isaura, terá sido supostamente atropelado pelo motorista Nove, que passa a mudar de alcunha. Após o sucedido, é apelidado de Dez.

O narrador e seus amigos, meninos que vivem no mesmo bairro, tencionam convencer o vizinho, tio Rui, a escrever a estória por eles. Contudo, o tio recusa-se a fazê-lo, incentivando-os a serem criativos e a dar largas à sua imaginação. Eles próprios deverão escrever a estória solicitada no concurso. Sem réstia de inspiração, o narrador confessa aos amigos que decidiu escrever uma carta, dirigida ao camarada Presidente de Angola, pedindo o inimaginável: que sejam distribuídas várias bicicletas com as cores da bandeira angolana às várias crianças do país. A carta, crivada de erros de ortografia, surge anexada na contracapa da novela que, pelo que afirma o escritor numa entrevista, quase nada tem de autobiográfico:

Eu diverti-me muito a escrever este livro, o que nem sempre acontece. Fui feliz, fui surpreendido pelos diálogos que os meus personagens me sugeriam. Isso é uma grande felicidade. Isso é, de facto, uma coisa que acontece (...) raras vezes. Esta é uma estória feliz (...), é uma estória bonita, uma estória em torno da ternura e da amizade, da criatividade. Não só entre as crianças,

mas entre as crianças e os mais - velhos. Há um diálogo com o escritor, há um diálogo com a avó (...). Há livros que, mesmo que não sejam tristes, são mais duros de escrever (...), os autobiográficos, eles são duros de escrever, não porque haja dureza na minha infância, mas porque sou forçado a visitar zonas emotivas, psicológicas que fazem parte da infância. E às vezes custa entrar lá e também custa sair de lá. (Ondjaki *apud* “Ler Mais, Ler Melhor: entrevista”, 2012: s/p.)

Ao findar esta terceira parte, selecionado o *corpus* e analisados os contextos de escrita das quatro obras que o compõem, bem como as respetivas temáticas, é agora viável empreender a vertente mais pragmática da nossa investigação.

No contexto da mesma, norteada por procedimentos metodológicos específicos, destacamos, num primeiro momento, algumas das dificuldades experimentadas na retextualização e na recriação cultural, obra a obra, apresentando, por último, as nossas propostas de tradução em língua francesa.