



Júlia Parreira Zuza Andrade

MIA COUTO E LUANDINO VIEIRA: A FICÇÃO DE FRONTEIRA NAS OBRAS PARA O PÚBLICO INFANTOJUVENIL

Dissertação de Mestrado em Literatura de Língua Portuguesa: Investigação e Ensino, na área de especialização em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, orientada pelo Doutor José Luís Pires Laranjeira, apresentada ao Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

2014



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Mia Couto e Luandino Vieira:
a ficção de fronteira nas obras para o público
infantojuvenil

Ficha Técnica:

Tipo de trabalho	Dissertação de Mestrado
Título	Mia Couto e Luandino Vieira: a ficção de fronteira nas obras editadas para o público infantojuvenil
Autora	Júlia Parreira Zuza Andrade
Orientador/a	Prof. Doutor José Luís Pires Laranjeira
Júri	Presidente: Doutor Albano António Cabral Figueiredo Vogais: 1. Doutor José Luís Pires Laranjeira 2. Doutora Maria Cristina Almeida Mello
Identificação do Curso	2.º Ciclo em Literatura de Língua Portuguesa: Investigação e Ensino
Área científica	Literatura
Especialidade/Ramo	Literaturas Africanas de Língua Portuguesa
Data da defesa	21-05-2014
Classificação	16 valores



Sumário

Resumo	4
Introdução	7
I. Conceito aberto de literatura infantojuvenil	
1.1 Breve discussão sobre o conceito de literatura infantojuvenil.....	11
1.2 As fronteiras porosas entre a literatura para adultos e a literatura para crianças e jovens: <i>crossover fiction</i>	21
II. Narradores entre a tradição e a modernidade	
2.1 Tradição e estratégias textuais: linguagem como mosaico.....	28
2.2 As marcas vivas da oralidade.....	40
III. O rio: metáfora de uma nação e seus desdobramentos	
3.1 Nascimento de uma nação.....	50
3.2 Ritos e rios de passagem.....	62
IV. O papel da ilustração: ilustrar é contar, recontar ou escrever uma outra história?	
4.1 Contar e recontar: as relações entre imagem e palavra.....	72
4.2 Uma outra história: transpondo o código escrito.....	82
Conclusão	94
Bibliografia	97

Agradecimentos

Este trabalho ganhou uma dimensão maior do que eu poderia supor e interferiu de maneira direta em minha trajetória acadêmica, pessoal e profissional. Sendo assim, é importante agradecer às pessoas que colaboraram para sua realização.

Primeiramente gostaria de agradecer ao Professor Doutor José Luís Pires Laranjeira, pela orientação e autonomia concedida.

Agradeço imensamente à professora e amiga Maria do Carmo Oliveira, a Madu, pelas leituras, conversas, discussões, dicas de livros, apontamentos, paciência e bom humor. Obrigada ainda por alargar minha noção de amizade e generosidade. E também faço um agradecimento especial aos queridos Gonçalo Cholant, Iolanda Vasile e Evelyn Blaut, grandes investigadores que tantas vezes iluminaram o meu trabalho.

Gostaria de agradecer à frutífera malta que fiz em Coimbra: Iolanda, Nelinha, Guilherme, Gonçalo, Evelyn, Tiago, Chrys, Beth, Maurício, Elen, Israel, Ivan, Marina, Lucília, Roberta, Guilherme, Diego, JP, Cida, Castilho, Erick. Agradeço também à casa do Gato Preto, uma morada bué da fixe. Não poderia esquecer a turma de brasileiros que deixei em Belo Horizonte: Andreia, Sassá, Ludimila, Vitorino, Lu, Romélia e Luiz Otávio, sempre presentes, mesmo distantes.

Por fim, gostaria de agradecer à minha família, na figura de meu pai, minha mãe, tia Maura e tia Helena, pessoas especiais que me apoiaram e apoiam de todas as formas possíveis e impossíveis. Sempre verdadeiros e gentis, extrapolando a definição de amor. Muito obrigada.

E agradeço à minha sorte por ter encontrado um tema tão fascinante para pesquisar.

A literatura, eu o quis lentamente demonstrar,
é a infância enfim reencontrada.

Georges Bataille

Resumo

A presente pesquisa se debruça sobre a literatura infantojuvenil e questiona os rígidos limites entre literatura editada para crianças e jovens e literatura editada para adultos, discutindo se os dois tipos de escrita pertencem a universos distintos e se apresentam características específicas. A questão das faixas etárias se torna interessante no debate quando vista à luz de componentes textuais e imagéticas, assumindo dessa forma uma posição menos cartesiana.

Como *corpus* da dissertação, foram escolhidas *A chuva pasmada*, do moçambicano Mia Couto e *A guerra dos fazedores de chuva com os caçadores de nuvens: guerra para crianças*, do angolano Luandino Vieira, obras editadas para a infância e adolescência. Os dois autores são conhecidos por escrever livros editados para ambos os públicos e, na atual investigação, podem ser vistos pontos em comum entre os dois tipos de texto, além de trazer para o primeiro plano alguns tópicos fulcrais ao se estudar as literaturas moçambicana e angolana de língua portuguesa.

Para realizar a análise sob o prisma escolhido, primeiramente foi discutido o conceito de literatura infantojuvenil e suas especificidades históricas. Após uma breve contextualização, foi estudada a maneira como os textos se relacionam com a tradição e ancestralidade, criando pontes entre tempos e formas de pensamento. A água recebeu atenção especial nas duas obras, pois tanto é o pano de fundo para se tocar em questões de cunho mais social e político, aspectos cruciais no estudo dos livros, como também simboliza os ritos de passagem em que as crianças assumem o protagonismo na cena. E com intuito de ter uma leitura mais abrangente das obras, foram vistas as relações estabelecidas entre ilustração e texto, o que confere novas inferências ao leitor.

O trabalho problematiza e tece críticas às categorizações mais fixas da literatura infantojuvenil, ao perceber que o gênero precisa ser entendido enquanto criação estética. Seja através de experimentações linguísticas, utilização de recursos literários ou pela imagem que dialoga com a escrita e traz uma nova gama de sentidos aos livros, Mia Couto e Luandino Vieira apresentam, com suas obras, perguntas relevantes sobre classificações e faixas etárias na literatura para crianças e jovens, além de oferecer um material literário de alto teor artístico.

Abstract

The present work deals with children and juvenile literature and questions the strict limitations between literature edited for children and young readers and literature edited for adults, discussing if both kinds of writing belong to separate universes and if both deal with distinct features. The question of age categorizing becomes interesting when related to the textual and imagetic components, working thus in a less Cartesian fashion.

As the *Corpus* of this dissertation, the following works have been selected *A chuva pasmada*, by the Mozambican writer Mia Couto, and *A guerra dos fazedores de chuva com os caçadores de nuvens: guerra para crianças*, by the Angolan Luandino Vieira, works edited for children and adolescents. Both authors are known for writing books which have been edited for both groups, and, in this research, many converging points can be seen between the two. In addition, the selected works bring to the forefront some essential aspects of Angolan and Mozambican lusophone literature.

To be able to carry out the investigation through the chosen perspective, firstly the concept of children's literature and its historic specifications were discussed. After a brief contextualization, the modes in which the texts relate to concepts such as tradition and ancestry were studied, creating bridges between different times and ways of thinking. The element water received special attention in both works, since it is the background when dealing with questions of the political and the social, essential aspects when studying both works, as well as its symbolic function as a rite of passage in which children play the most important role. To make these readings broader, the relations established between illustrations and the text have also been seen, allowing the reader to infer new information.

The present work problematizes and criticizes strict categorizations in children and juvenile literature, when it perceives that the genre needs to be understood as an aesthetic construct. This may be achieved through linguistic experimentation, the usage of literary resources, or even through the image in dialogue with the text, expanding the readings of the books. Mia Couto and Luandino Vieira present relevant questions in their work, questions about classifications and age categorizing in children and juvenile literature, as well as offering literary material with high levels of artistic content.

Introdução

Apesar dos livros editados como literatura infantojuvenil, desde suas primeiras obras, tocarem com frequência nas margens da literatura destinada para público adulto, percepções literárias mais fechadas buscaram separar em categorizações binárias os diferentes tipos de texto, a fim de definir o que seria um texto exclusivamente para crianças e jovens. Porém, nos últimos anos, as barreiras entre idades de leitores nas obras destinadas para o público infantojuvenil foram postas em xeque, tanto em função do novo panorama pós-moderno, em que há uma reflexão maior sobre conceitos e ideias, como também a importância que essa literatura alcançou no mercado editorial.

O propósito do trabalho é avaliar as linhas de contato entre a literatura para público infantojuvenil e para adulto, estudando as intersecções entre os campos que permitam questionar as classificações mais rígidas no que tange à faixa etária. Para a análise dessa zona fronteira em que a literatura infantojuvenil parece estar localizada, foram escolhidos dois autores africanos de língua portuguesa, sendo eles o moçambicano Mia Couto e o angolano Luandino Vieira, que, através da reflexão de temas como identidade, passado colonial e ancestralidade, conferem mais aspectos significativos aos textos que abordam sobre a infância.

Os livros selecionados foram *A chuva pasmada*, de Mia Couto, e *A guerra dos fazedores de chuva com os caçadores de nuvens: guerra para crianças*, de Luandino Vieira, ambos editados como infantojuvenis. Os referidos autores possuem outras obras destinadas à infância e adolescência, tendo Mia Couto publicado mais três livros (*O gato e o escuro*, *O beijo da palavrinha* e *Mar me quer*) e Luandino Vieira mais dois (*Kaxinjenguele e o poder: uma fábula angolana* e *Kaputu Kinjila e o Sócio dele*, *Kambaxi Kiaxi*). Para além dos textos voltados para crianças e jovens, a temática da infância é recorrente nas escritas dos dois autores, visto nas obras *Luuanda* e *A cidade e a infância* de Luandino Vieira e nos protagonistas infantis de *Terra Sonâmbula* e *Jesusalém* de Mia Couto. As duas obras foram escolhidas por se prestarem melhor à apreciação dos objetivos pretendidos na pesquisa, visto que possuem mais elementos propícios aos dois tipos de público.

A chuva pasmada trata da chuva que ficou presa entre céu e terra em uma pequena vila e retrata como a família do narrador lida com a circunstância. A água realiza na história um pano de fundo para a discussão de questões profundas, como o papel desempenhado pela tradição, percebido na figura da avó morta do protagonista que se mantém viva na história ou a presença de lendas e mitos na narrativa. Outro ponto que o livro toca pela via da chuva/água/rio são os problemas sociais e econômicos

daquele povoado, pois a fábrica gerenciada pelos brancos apenas gera pobreza e opressão na comunidade. A água também evidencia ritos de passagem com o nascimento de um novo rio na vila, metaforizando o (re) nascimento da nação e a reflexão sobre a identidade moçambicana, sempre levando em consideração a infância do protagonista e como ele se relaciona com os temas citados.

A guerra dos fazedores de chuva com os caçadores de nuvens: guerra para crianças narra a luta travada entre os fazedores de chuva, representados pelos angolanos colonizados e os caçadores de nuvens representados pelos portugueses colonizadores. A história é contada em tópicos, descrevendo, quadro a quadro, a batalha que evidencia importantes assuntos, como o antagonismo de força entre os oponentes, a guerra da linguagem que denuncia a opressão sofrida pelos colonizados, a revisitação de narrativas orais tradicionais de Angola e o comportamento não usual das crianças diante desse cenário, capaz de questionar os desdobramentos e marcas da luta. A água também serve de simbologia para a guerra de independência angolana até seu desfecho, culminando com a morte de um antigo rio e as consequências advindas, em que os conceitos de nação, identidade e pertencimento são repensados.

Para estudar os elementos que podem ampliar a compreensão dos dois livros, a pesquisa foi dividida em quatro capítulos. O 1º capítulo, intitulado ‘O conceito aberto de literatura infantojuvenil’, será destinado, no primeiro momento, à discussão do conceito de literatura para crianças e jovens desde sua concepção, que está intimamente ligada ao conceito de infância. Como aporte teórico para esse subcapítulo, serão utilizados principalmente textos de autores como Ariès (1988 e 1990), Shavit (2003), Góes (2010), Zilberman (2003), Compagnon (2009) e Todorov (2009), que trabalham sobre as definições de literatura. Na segunda parte do referido capítulo, será vista a aproximação das obras de Mia Couto e Luandino Vieira com a *crossover fiction*, conceito balizado por Beckett (2009) e que trabalha com a divisória permeável entre livros que são lidos por adultos e por crianças e jovens.

O 2º capítulo, ‘Narradores entre a tradição e a modernidade’, adentrará nas tramas textuais da história, a fim de perceber como se dá a presença da oralidade nas escritas dos dois autores e a relação entre tradição e modernidade nas obras. Para tal, as reflexões de Fonseca e Cury (2008), Moreira (2005), Macêdo e Maquêa (2007), Benjamin (1994), Eliade (1972), Chevalier e Gheerbrant (2005) e Padilha (1995) dentre outros, serão válidas para perceber a revisitação dos *missossos* tradicionais angolanos na obra de Luandino Vieira e a importância das lendas e mitos na história de Mia Couto, aumentando a complexidade dos textos.

Para dar sequência ao estudo mais detalhado da narrativa escrita, o 3º capítulo, nomeado ‘O rio: metáfora de uma nação e seus desdobramentos’, trabalhará com o elemento água, um dos pontos

em comum entre as duas obras estudadas. Nota-se que a água, seja na forma de rio, chuva ou mar, é bastante simbólica nos livros e pode ser uma representação importante para ritos de passagem como a morte e para a reflexão sobre os sentimentos de pertencimento, identidade e nação. Uma vez que a obra de Luandino Vieira retrata a guerra de independência angolana e o livro de Mia Couto aborda as consequências da pós-colonialidade, o caráter político e histórico das narrativas se torna mais evidente e não pode ser ignorado. O arcabouço teórico visitado possui nomes como o de Fanon (1968), Césaire (1978), Memmi (1977), Hall (2003), Mata (2001), Macêdo (2002), que sustentam teorias do pós-colonialismo e identidade, sobretudo nos países colonizados africanos. Mas vale ressaltar que o campo de estudos da pesquisa é literário e não das ciências sociais; o foco é o discurso narrativo e é partindo dessa premissa que o estudo será guiado.

Após o estudo dos códigos verbais nos dois livros, o 4º capítulo será dedicado ao estudo das relações estabelecidas entre imagem e palavra, por via da associação da narrativa com as ilustrações contidas nas obras, sobretudo em *A guerra dos fazedores de chuva com os caçadores de nuvens*, em que Luandino Vieira é ao mesmo tempo escritor e ilustrador. A ilustração assume um relevante papel paratextual e apresenta novos signos que complementam a leitura dos livros. Para guiar as interpretações semióticas, serão pertinentes as análises de autores como Hunt (2010), Van der Linden (2011), Nikolajeva e Scott (2011), Barthes (1990), Genette (1972), Chevalier e Gheerbrant (2005), Redinha (1953) e Walty, Fonseca e Cury (2006).

A partir da avaliação dos aspectos citados acima, a investigação procurará aprofundar a questão da faixa etária dos livros destinados para crianças e jovens nas escritas de Mia Couto e Luandino Vieira, de forma a perceber como se dão as estratégias dos autores, tanto no âmbito das palavras como das imagens, capazes de gerar um debate sobre as classificações das obras como *infantojuvenis* e na segmentação do público leitor.

I. Conceito aberto de literatura infantojuvenil

1.1 Breve discussão sobre o conceito de literatura infantojuvenil

E talvez tenha então chegado a uma interrogação central: o que é, para que serve, a literatura “para” crianças? É alguma coisa distinta, e serve para alguma coisa distinta, da literatura “para” adultos?

(PINA, 2000: 125)

A epígrafe de Manuel António Pina utilizada para o início desta reflexão levanta algumas problemáticas, com suas indefinições, no que concerne à literatura infantojuvenil. Desde seu surgimento, na Idade Moderna, o tema é bastante discutido entre os estudiosos, que não encontram um conceito único. Para melhor compreender o panorama da literatura para crianças e jovens, faz-se necessário uma breve contextualização histórica desse gênero literário.

A literatura infantil, ou o livro para crianças como sugere Góes (2010), surge na Europa e é um fenômeno recente, datando do final da Idade Média, no século XVIII. Possui marcas cronológicas bastante definidas, por ser criada a partir do momento em que nasce o sentimento de infância; antes não se escrevia para esse público. Um dos grandes nomes nos estudos sobre a consolidação do conceito de infância e família, Ariès (1990), comenta que não havia distinções entre crianças e adultos, sendo que ambos compartilhavam totalmente as mesmas obrigações e necessidades, além de momentos de sociabilidade vistos em festas e jogos. A iconografia da época representava a criança como um adulto em miniatura, num claro esforço de introduzi-la o quanto antes nas etapas biológicas posteriores. Como um exemplo dessa não distinção na época, o historiador mostra como era corriqueiro as famílias iniciarem os filhos ao trabalho bem cedo, por volta dos sete anos de idade, independente da classe social.

Somente quando a família ganha papel de destaque na sociedade burguesa e a afeição entre pais e filhos começa a ser valorizada, a criança passa a ser vista em suas especificidades. Ariès (1988) indica que um dos pontos mais importantes para a formação do sentimento de infância foi a criação de uma vestimenta própria para a criança, em finais do século XVI, separando os dois universos:

Forma-se então essa concepção moral da infância que insiste mais na sua fraqueza do que na sua “ilustração”, como dizia M. de Grenaille, mas associando a sua fraqueza à sua inocência, verdadeiro reflexo da pureza divina,

e colocando a educação na primeira linha de obrigação dos adultos (ARIÈS, 1988: 163).

Assim, a infância ganha uma nova visão, relacionada diretamente às ideias de fragilidade e inocência. Segundo Shavit (2003), após concordarem que as crianças eram seres puros e inocentes mais próximos de Deus, os pais e educadores entenderam que estas deveriam ser separadas da influência negativa dos adultos. Ariès (1988) comenta que, a partir desse panorama, se forma a concepção moral da infância que insistia mais em sua fraqueza, pautando os meios educativos como a primeira obrigação das famílias. A mudança foi sentida também por moralistas e pedagogos que, pela primeira vez, discutiram a questão psicológica infantil.

Para Renault (2002), como resultado da nova afeição que os pais sentem pelos filhos, as famílias criam um espaço social específico para a educação de sua prole, a escola. E como instrumento para viabilizar a reforma, surgem os livros pedagógicos próprios para o universo infantil: “Deste modo, a nova percepção da sociedade quanto à infância criou pela primeira vez tanto a *necessidade* como a *procura* de livros para crianças” (SHAVIT, 2003: 26). É nesse momento que os conceitos de pedagogia/educação e literatura se encontram na Europa. A recolha de contos populares realizada por Charles Perrault, em 1697, e reunidos no exemplar *Os Contos da Mãe Gansa* é entendida por alguns como a primeira obra voltada para o público infantil e contém fortes aspectos moralizantes em suas histórias:

Esta mudança no conceito de infância atribuía uma grande importância a algo que nunca antes se ouvira falar – a educação da criança. (...). As necessidades e exigências deste sistema educativo determinaram em larga medida o caráter dos textos escritos para crianças pelo menos em dois aspectos: em relação à capacidade da criança para perceber o texto; e, ainda mais importante, em relação às obrigações do texto para com a criança, refletindo o desejo dos adultos de que as crianças retirassem do texto algo de positivo para seu bem-estar espiritual (SHAVIT, 2003: 38).

A concepção pedagógica presente nos primeiros livros europeus para crianças acabou por, de certa maneira, deixar um legado na literatura infantojuvenil contemporânea, colocando ainda em destaque o questionamento sobre o papel desempenhado pelo gênero e sobre a questão do cânone. Zilberman (2003) acredita que a adesão à pedagogia geraria um grande prejuízo literário aos livros para a infância e adolescência, o que poderia justificar a predominância de estudos na área ligados ao campo da

educação e não ao da literatura: “El débil grado de institucionalización literario de los textos literarios infantiles, unido a su posición en la periferia del sistema literario (...) hace que su presencia en esa ‘gramática’ (...) responda a un didactismo ya cuestionado” (CRESPO, 2003: 379). O aspecto didático que comenta Crespo (2003) acaba por enfraquecer a institucionalização da literatura infantojuvenil até os dias de hoje, já que os livros para esse público com frequência são ainda percebidos como cartilhas pedagógicas. Para se pensar em um cânone para a literatura infantojuvenil, o raciocínio apresentado por Azevedo (2006) merece relevo, pois defende que as obras a serem selecionadas com esse objetivo garantiriam a emergência de um leitor progressivamente crítico e que haveria na leitura o prazer vindo da inovação estética, sem que os textos estejam atrelados de forma majoritária à pedagogia.

O cariz educacional, juntamente com as ideias pré-concebidas de que o livro infantojuvenil deva apresentar narrativa linear, desfecho feliz e linguagem facilitada, seriam algumas das características que relegariam ao título de literatura menor o gênero em discussão. A expressão “literatura menor” é a utilizada por Deleuze e Guattari (2003), pois categorizaria os textos desenvolvidos por uma minoria a partir das estruturas da língua geral, o que pode ser levado para o universo das obras destinadas à infância e adolescência. O sentido de minoria citado poderia se referir, no contexto literário analisado, ao pouco status apresentado pela literatura para a infância e adolescência. Ao tecer uma crítica sobre a classificação de “menor” a alguns tipos de obras, como as infantojuvenis, Deleuze e Guattari (2003) afirmam que essa literatura é responsável por produzir enunciados novos, gerando novos caminhos de interpretação e conhecimento ao leitor, o que retira as obras para a infância e adolescência da posição de subliteratura.

Mais que entender os livros para crianças e jovens como produtores de novos significados, a literatura infantojuvenil, assim como toda a literatura, é capaz de sensibilizar e de oferecer aos seus leitores questionamentos ao vivenciar as experiências de outros. O livro *A chuva pasmada*, (2004) de Mia Couto, narra as memórias de um menino morador de uma pequena vila que presenciou com sua família algo inédito: uma chuva que por vários dias esteve presa entre o céu e a terra, sem deixar cair uma gota no chão. Os possíveis motivos causadores do intrigante fato levam o leitor para um universo de tradições e magia, descortinando importantes questões a respeito da identidade e memória do país:

Ficámos horas em silêncio, à espera que um chefe nos mandasse entrar. Lá veio um, da nossa raça. (...) Falava um português com mais ondas que curvaturas. Enrolava os erres às cambalhotas com a língua. Não era um

sotaque. Era um modo de mostrar que não falava português como nós (COUTO, 2004: 26-27).

O excerto acima faz com que o público entre em contato com experiências novas, ganhando uma consciência mais aguda e reflexiva, através da visão crítica do autor ao abordar duas distintas camadas da população narrada (oprimidos e opressores) que se relacionam diretamente com a construção da nação moçambicana e as consequências das duas guerras vividas. Como afirma Compagnon (2009), a literatura “permite acessar uma experiência sensível e um conhecimento moral que seria difícil, até mesmo impossível, de se adquirir nos tratados dos filósofos. Ela contribui, portanto, de uma maneira insubstituível, tanto para a ética prática como para a ética especulativa” (2009: 47). É importante frisar que a literatura, seja ela para crianças, jovens ou adultos, não possui compromissos com verdades universais ou é pautada em função desses pressupostos, apesar de toda a escrita ser uma atividade política, histórica e social; ela é, citando novamente Compagnon (2009), um exercício do pensamento, uma experimentação de universos possíveis:

Ultrapassar o utilitarismo não significa deixar de reconhecer que a obra literária educa, ensina, transmite valores, desanuvia tensões etc. Significa dizer que, se a obra realiza todas essas funções, ela o faz de um modo específico, que determina sua própria natureza (PERROTTI, 1986: 22).

Isso indicaria que a arte literária, apesar de não estar submetida à doutrinação, alcança pontos profundos dos leitores, sem oferecer nenhuma resposta pronta. Na esteira de Perrotti (1986), Zilberman (2003) complementa o autor ao abordar que a literatura infantil atua não por estar limitada a uma faixa de reconhecimento, mas porque oferece ao leitor o desdobramento de suas possibilidades intelectuais. Além de sensibilizar e desenvolver no leitor a percepção crítica do mundo, a literatura infantojuvenil aproxima o texto com o prazer, o jogo: “Só eu, no imediato instante, olhei pela janela e vi barcos percorrendo os ares, ancorando nos ramos altos. A água deitando-se no céu: um azul vertendo em outro azul” (COUTO, 2004: 30). No excerto selecionado, é descrita uma cena com tons surreais, já que o menino vê pela janela barcos a navegar no céu, flutuando na água que não descia para a terra. O autor parece criar um texto-jogo, em que a fruição e o gozo são os protagonistas do ato de ler, pois cria imagens como a do barco flutuante e a da plástica cena em que o azul do céu se encontra com o azul da água, mesclando duas instâncias a fim de conseguir uma figura plural. A

escrita adotada por Mia Couto poderia ser considerada através da ótica do texto de prazer de Barthes (2009), pois, para ele, é preciso que o texto seja “aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável de leitura” (BARTHES, 2009: 138). Dessa forma, a narrativa é vista não somente como uma história infantojuvenil, mas sim como um objeto de desejo, um caminho sensível a ser descoberto. Quando o narrador comenta que somente ele pode ver a cena dos barcos percorrendo os ares, percebe-se a sedução que o texto pode causar em cada indivíduo, pois a visão fantástica é individualizada com a presença da expressão ‘só eu’. Através das estratégias textuais criadas pelo autor, o prazer da leitura é conseguido, porque, para Barthes (2009), a escrita que prima pelo deleite está repleta de telas invisíveis, como vocabulário, referências e legibilidade.

Somente o texto que se apresente como um espaço de linguagem no qual o leitor possa usar seu imaginário, através de uma leitura agradável, poderia garantir sua autonomia, independente de a qual público seja destinado: “Entretanto, na pequenina igreja, ecoavam as rezas e eu escutava perfeitamente a voz da tia: – Pai nosso, cristais no Céu, santo e ficado seja o vosso nome” (COUTO, 2004: 20). Na passagem, nota-se a paródia à oração cristã do Pai Nosso, vista na troca do ‘que estais no céu’ e ‘santificado seja vosso nome’. Ao se ler a frase, percebe-se com clareza a alusão à reza, mas a opção de colocar no livro a paródia evidencia alguns objetivos. Ao manipular a língua, Mia Couto demonstra como aquela realidade retratada não comporta o raciocínio habitual. A comunidade de Sombora possui uma chuva estancada entre céu e terra, mostrando que não há limites bem delineados entre realidade e fantasia. A paródia da oração não enfraquece ou zomba da fé da personagem; apenas retira o texto de seu lugar comum, alargando a capacidade criativa e polissêmica das palavras, pois os ‘cristais’ que a tia do menino cita se relacionam com as gotas de água da chuva pasmada. Uma ruptura linguística é conseguida com a brincadeira textual e, citando novamente Barthes (2009), a fruição da leitura viria a partir da instauração de uma margem subversiva que se localiza entre as duas margens na linguagem: a margem sensata, da linguagem formal, e a margem vazia, na qual se vê a morte da linguagem. No espaço entre as duas é que estaria o prazer do texto, a ser descoberto e recriado pelo leitor.

O prazer e fruição do texto que a literatura infantojuvenil apresenta reforça o seu caráter intrinsecamente estético, comum a todas as artes: “No escuro, o luar se replicava nas mil gotinhas, acendendo um fantástico presépio. Nunca eu tinha assistido a tanta luz nocturna, o estrelar do céu mesmo sobre nosso tecto” (COUTO, 2004: 14). A poeticidade do excerto, vista na metáfora das gotas de água com as luzes do presépio e a relação das águas reluzentes com estrelas, segue a perspectiva de

Zilberman (2003) na literatura infantojuvenil, que, assim como qualquer outra obra, “precisa integrar-se ao projeto desafiador próprio a todo fenômeno artístico” (ZILBERMAN, 2003: 176). O realismo mágico e a simbologia presentes no trecho o reafirmam como arte literária, uma vez que escrever literatura é na grande maioria das vezes um ato estético e, para Aguiar e Silva (1997), o termo “literatura” possui alto teor polissêmico. Extrapolando sua especificidade estética, através de suas características próprias, a obra estudada também aciona o emocional do leitor, mas fazendo disso uma consequência e não uma finalidade. Para Perrotti (1986), as duas instâncias não podem ser desvinculadas da literatura (discurso estético e discurso instrumental) e a vertente ideológica seria transmitida de forma acidental e não seria sua própria essência.

Percebida em sua capacidade estética e transformadora de experiências, algumas colocações sobre a definição de literatura infantojuvenil se fazem necessárias, além de trazer indagações: de que maneira classificar uma obra para crianças e outra para adultos? Quais critérios precisariam ser seguidos para ser feita a distinção?

Ainda assim eu inventei uma graça: meus pais sempre me tinham chamado de pasmado. Diziam que eu era lento no fazer, demorado no pensar. Eu não tinha vocação para fazer coisa alguma. Talvez não tivesse mesmo vocação para ser. Pois ali estava a chuva, essa clamada e reclamada por todos e, afinal, tão pasmadinha como eu. Por fim, eu tinha uma irmã, tão desajeitada que nem tombar sabia (COUTO, 2004: 7).

A chuva pasmada, de Mia Couto, não parece estabelecer como destinatário automático o público infantil. O estilo, neologismos e outras construções simbólicas utilizadas não poderiam estipular de imediato esse público. Alguns autores, como Ramos (2003), afirmam que uma das especificidades da literatura infantojuvenil é ser determinada em função da faixa etária preferencial. Apesar de ter emergido para ‘atender’ uma etapa biológica, a literatura infantojuvenil não conhece demarcação rígida de idade há bastante tempo, ao se levar em consideração as famosas obras de Daniel Defoe – *Robinson Crusóé* (1719) e de Jonathan Swift – *Viagens de Gulliver* (1726), que originalmente não foram escritas para crianças e jovens e que por eles foram adotadas. Na outra direção, estariam os livros escritos para crianças e adotados por adultos, sendo *Alice no País das Maravilhas* (1866), de Lewis Carroll, um ícone.

Porém, como disse Eco (1979), o ato da escrita literária pressupõe o ‘leitor modelo’, uma espécie de receptor ideal utópico que dialogue com o livro e alcance suas camadas mais densas:

um texto postula o próprio destinatário como condição indispensável não só da sua própria capacidade comunicativa concreta, como também da própria potencialidade significativa. Por outras palavras, um texto é emitido para que alguém o actualize – mesmo quando não se espera (ou não se deseja) que esse alguém exista concreta e empiricamente (ECO, 1979: 56).

A citação acima pode ser aplicada nas obras da presente reflexão. Ao escrever “como o rio arredondou a pedra: assim eu queria suavizar a palavra” (COUTO, 2004: 56), é bastante razoável que o escritor tenha construído seu texto com base em certo leitor modelo. Mas determinar que a narrativa possui o público infantil como receptor direto soa limitado, uma vez que cria generalizações e certa redução criativa: “Parece-nos fundamental alertar para a relatividade dessas informações. Os limites apresentados são teóricos. Na realidade, cada criança tem seus próprios limites, num desenvolvimento peculiar definido por muitos e diferentes fatores” (CUNHA, 1999: 99). Talvez, mais do que imaginar um leitor definido por sua faixa etária, os autores esperariam encontrar um receptor que também construa a obra, como defende Eco (1979), segundo suas vivências e competências literárias. A tentativa de cercar o destinatário em estanques classificações de idade parece contradizer a característica inerente de qualquer obra de arte enquanto processo estético de criação e de ruptura, haja vista as obras analisadas.

Outro ponto que merece relevo sobre as características da literatura infantojuvenil diz respeito à linguagem utilizada pelos escritores. No livro *A guerra dos fazedores de chuva com os caçadores de nuvens*, do angolano Luandino Vieira, que conta a história da guerra travada entre os angolanos nacionalistas (fazedores de chuva) e o poder imperial (caçadores de nuvens), não é possível verificar uma clara adaptação de estilo do autor para o público infantil, como se pode notar no excerto:

6. Então Mbumba iá Kibaia, o Grande Kibaia, bateu com a lança no Dialó; e Dialó ficou mais preto; e bateu com a lança no Mon'a Ngundu; e ele virou branco;

7. Disse Kibaia Kinene: Os dois são prisioneiros; os dois são inimigos; mas só um é traidor! (...)

9. E Dialó voltou a ser Amador Lopes; e entrou em Malanje com os braços, mãos e pernas amarradas de chocalhos de quissaca e quissango e sinos e campainhas; e ninguém podia desamarrar, saía sangue e ele morria; então o povo riram muito (VIEIRA, 2006: 16).

A formulação sintática escolhida pelo autor não sugeriria que a obra tenha sido elaborada para crianças em uma primeira leitura, uma vez que não corresponde a certos pressupostos criados para a literatura infantojuvenil, como os elencados por Engelen, citados por Zilberman (2003): “preferência pela voz ativa, em vez da passiva; pelo discurso direto, em vez do indireto; frases curtas, em vez de longas; oração relativa, em vez de atributo complexo” (ZILBERMAN, 2003: 142). A construção de Luandino Vieira extrapola as regras fixamente marcadas na escrita destinada a crianças e jovens, propondo o uso do discurso indireto, frases mais longas e vocabulário que supera o pré-concebido domínio cognitivo em português padrão do leitor principiante, como se fez notar. O exemplo visto leva ao questionamento das restrições de linguagem atribuídas ao campo e em que medida esses limites confinariam o gênero e o reduziriam a uma subliteratura, considerada de menor qualidade. Para Saldanha (2005), obras que se restringem a seguir as convenções limitadoras do que seria literatura infantojuvenil acabam por não se configurar como literatura, independente do destinatário, e apresentam um material literário que não estabelece com o leitor um diálogo interpretativo.

As obras escolhidas para a análise podem ser consideradas infantojuvenis se vistas sob um prisma mais amplo do conceito de literatura para crianças e jovens. Tanto *A chuva* pasmada, de Mia Couto, como *A guerra dos fazedores de chuva com os caçadores de nuvens*, de Luandino Vieira, não se prenderiam a formatos rígidos de linguagem ou de faixa etária para produzir um texto destinado ou editado para pequenos leitores. A utilização de expressões como ‘chuveirar’, ‘tesourar’, ‘viravoltar’, ‘muene’, ‘tabucar’, ‘porrinhadas’ e o estilo empregado pelos autores levam à discussão sobre o que seria a literatura infantojuvenil, se consolidando previamente como fenômeno artístico. Para Coelho, “literatura infantil é antes de tudo literatura; ou melhor, é arte: fenômeno de criatividade que representa o mundo, o homem, a vida, através da palavra” (COELHO, 2000: 27). Percebe-se que as obras para crianças e jovens precisam ser entendidas de início como literatura para depois serem categorizadas em gêneros já não tão fixos, como foi visto nos livros de Mia Couto e Luandino Vieira.

O trabalho simbólico desenvolvido por ambos os autores pode ser uma das pistas para sua classificação mais aberta de livro infantojuvenil: “no meu pensamento, já cardumes atravessavam as nuvens, rebrilhando entre a sarapintada claridade. E cheguei mesmo a escutar o bater de barbatanas, o ar assobiando entre as coloridas escamas dos peixes” (COUTO, 2004: 24). A carga onírica do trecho pode indicar que ele seja considerado literatura para crianças, segundo a definição elucidativa de Góes: “Literatura Infantil é linguagem carregada de significados até o máximo grau possível e dirigida ou não às crianças, mas que responda às exigências que lhes são próprias” (GÓES, 2010: 27). A definição

de Góes (2010) pode ser aplicada para o conceito de literatura em geral, evidenciando que ambas devem primar pelos mesmos princípios. As exigências entendidas pela estudiosa podem ser compreendidas como necessidades do processo de desenvolvimento da criança, mas sem que essa especificidade se torne uma barreira intransponível.

Outro ponto que *A chuva pasmada* questiona sobre o que seria a literatura para crianças e jovens é no que diz respeito à morte e temas fortes para crianças:

Ao pesar aquela nossa tristeza, ela se interrogou: que falas seriam aquelas que tanto ensombravam o meu rosto?
– Meu pai, por que fala de morte com um miúdo desta idade?
– São verdades que esse miúdo necessita ir amanhando – respondeu o avô (COUTO, 2004: 50).

A morte é um tema tabu na casa do menino, pois sua mãe questiona o avô o propósito do motivo de conversar sobre aquilo com uma criança. O avô toma para si o papel de ser o introdutor do assunto com seu neto e deixa claro que está tentando, de certa forma, suavizar e naturalizar a morte, talvez a sua própria. Quando faz uso da palavra ‘amanhar’, que possui como um de seus significados cultivar e lavrar a terra, percebe-se que sua intenção ao tocar nesse ponto pode ter sido a de querer preparar a criança para a viagem derradeira que iria fazer, de forma a naturalizá-la. O texto convidaria o leitor a refletir sobre o fato, entendendo a morte como uma das etapas da vida e capaz de carregar em si toda uma poética, pois o avô cruza a linha da vida de uma forma lírica: “O avô, então, mudou suas tonalidades. Tocou-me as mãos como sempre fizera quando pescávamos. – Eu não estou a partir, meu neto. Eu vou só ver o mar” (*idem*: 67). Percebe-se a partir do excerto a leveza com que o mais velho cita a questão da morte com o neto, pois afirma que irá conhecer o mar. Ao dizer que viajará ao oceano, pode-se pensar que permanecerá vivo, pois o mar é uma das analogias com o infinito, e ficaria sempre presente na memória e no coração dos familiares. A morte é um tema tabu não somente na família do protagonista, como também não é considerado adequado em uma obra entendida como literatura infantojuvenil. Mais que um lugar comum, a concepção de que os livros destinados para a infância e adolescência não devem tocar em assuntos mais sombrios pode afastar essa literatura da realidade, pois essas questões fazem parte do dia-a-dia dos indivíduos. Como salienta Abramovich (2002), a morte é comunicada o tempo todo, seja em epidemias, pobreza, atentados terroristas, assaltos e ainda é pouco explorada nos textos. Os temas mais fortes em livros destinados para a infância e

adolescência podem ser entendidos como uma estratégia mais poética de se abordar esses temas e aproximá-los do jovem leitor.

A temática de *A guerra dos fazedores de chuva com os caçadores de nuvens: guerra para crianças* é a guerra de independência de Angola, travada entre o poder português e as forças nacionalistas:

4. Falou o Grande Kibaia: Nasceu na Luanda. É filho da terra. Portanto não é inimigo. É traidor! Tem de morrer;
5. E disse Nzumba iá Poxi: Não tem direito de morrer com barba; e arrancou-lhe as barbas;
6. E disse Kabila Kango: O sangue dele não pode sujar a terra dos seus antepassados! e deu-lhe porrinhadas (VIEIRA, 2006: 17).

A princípio, a violência contida no excerto poderia ser percebida como para adultos e não para crianças e jovens, mas o próprio subtítulo da obra – ‘guerra para crianças’ indicaria a relevância que o autor percebe em levar o tema para os pequenos leitores, talvez para fazê-los compreender melhor a história de seu povo. Beckett (2009) lembra que temas mais sombrios estão na literatura infantil há séculos; vide os contos de fadas de Perrault, dos irmãos Grimm e de Andersen, entremeados com cenas de crueldade, violência e morte. Em vários contos da tradição oral e textos populares, a guerra frequentemente está associada aos momentos cruciais na vida dos personagens e também na afirmação dos mesmos enquanto heróis, como salienta Ramos (2007). Outra importância da temática bélica nas obras é no âmbito histórico e político, assumindo um importante papel documental que partilha dados sócio-culturais da nação com os leitores mais novos.

Temas-tabus podem ser lidos por pessoas de diferentes idades e não haveria restrições no que diz respeito a crianças. *A guerra dos fazedores de chuva* amplia a experiência dos jovens leitores, levando-os a conhecer outras realidades. Todorov (2009), retornando o raciocínio defendido por Compagnon (2009), defende que o lugar da literatura é revelar o mundo e ajudar o indivíduo a viver, levando-o a ter experiências singulares: “A realidade que a literatura aspira compreender é, simplesmente (mas, ao mesmo tempo, nada é assim tão complexo), a experiência humana” (TODOROV, 2009: 77). A escolha temática de Luandino Vieira e também de Mia Couto evidencia a relação intrínseca entre a arte literária e a vida.

1.2 As fronteiras porosas entre a literatura para adultos e a literatura para crianças e jovens: *crossover fiction*

As duas obras estudadas também podem ser classificadas como livros de *crossover fiction*. A ideia seria recente e uma das primeiras referências ao conceito se deu em 1997 e a tradução literal de *crossover fiction*¹ seria ‘ficção de cruzamento’, como se pode notar na análise do trecho:

7. Disse Kibaia Kinene: Os dois são prisioneiros; os dois são inimigos; mas só um é traidor! (...)

9. E Dialó voltou a ser Amador Lopes; e entrou em Malanje com os braços, mãos e pernas amarradas de chocalhos de quissaca e quissango e sinos e campainhas; e ninguém podia desamarrar, saía sangue e ele morria; então o povo riram muito (VIEIRA, 2006: 16).

A partir do tema, estilo ou destinatário, percebe-se que a obra de Luandino Vieira pode alcançar leitores de variadas idades, seja pela linguagem que não faz concessões ou pelo enfoque dado à narrativa, que descreve a guerra de independência de Angola. O termo *crossover fiction* é entendido, segundo Beckett (2009), como ficção que atravessa o público infantil para o adulto e do adulto para o infantil.

O estudo mais sistematizado da *crossover fiction* nos últimos anos poderia tecer um paralelo com a pós-modernidade, pois vários conceitos foram rediscutidos, sendo a identidade um dos principais: “4. Falou o Grande Kibaia: Nasceu na Luanda. É filho da terra. Portanto não é inimigo. É traidor! Tem de morrer (VIEIRA, 2006: 17). O trecho de *A guerra dos fazedores de chuva com os caçadores de nuvens* mostra a discussão sobre identidade angolana frente aos anos de opressão colonial e reflete sobre as relações entre culturas. O assunto permeia o livro de forma geral e também é um dos temas presentes no livro de Mia Couto. Sobre identidades, Bhabha (2003) diz que o indivíduo vive nos tempos atuais localizado numa zona fronteiriça, em que tempo e espaço se cruzam para produzir figuras complexas de diferença, identidade, passado, presente. Corroborando com esse pensador, Hall (2008) afirma que as identidades são produtos de complexos cruzamentos culturais e estão em transição no mundo globalizado. Soa razoável afirmar que a sociedade no século XXI vive uma rediscussão de fronteiras, reconfigurando as realidades através de diferentes modos. O panorama

¹ Todas as citações do livro *Crossover fiction: global and historical perspectives* são de tradução própria.

parece favorável para uma discussão sobre limites para a literatura destinada a crianças e jovens, pois, assim como outros campos da vida social, a literatura não estaria apartada das mudanças de seu tempo, refletindo sobre as alterações e repensando sobre os gêneros literários. A própria história da literatura infantojuvenil demonstra como os livros editados para crianças estavam de acordo com os preceitos sociais, morais, religiosos e educativos sobre a infância de cada época.

Uma vez que o cenário atual permitiria uma maior abertura às influências múltiplas, questões como quais são as margens entre literatura destinada ao público infantojuvenil e adulto e sobre faixas etárias de leitores passaram a ser pensadas com mais vigor: “Embora a tendência nos países ocidentais desde meados do século XX fosse de distinguir nitidamente entre literatura infantil e adulta, hoje não tem acontecido sempre, nem é um caso universal. Muitas vezes, as fronteiras são bastante indefinidas ou mesmo inexistentes” (BECKETT, 2009: 87). As literaturas editadas para diferentes públicos estabeleceriam mais pontos de intersecção, o que traz para o primeiro plano o lugar de objeto literário dos livros destinados para crianças e jovens. Pode-se pensar que as obras analisadas na pesquisa se afirmem como material estético, independente da faixa etária a alcançar, e sejam vistas pelo leitor como um convite ao pensamento, alargando a noção de literatura.

Como foi visto nos dois livros e conforme a perspectiva de Coelho (2000) e Góes (2010), a colocação de Sandra Beckett sobre a questão do destinatário e o papel da literatura infantojuvenil hoje parece ser relevante:

O fenômeno *crossover* levanta uma pergunta muito básica, mas essencial: existe a idade correta para ler um livro? O mesmo fenômeno responde à pergunta: definitivamente não. Por que a idade seria um pré-requisito da leitura? Os leitores não podem ser agrupados em categorias de idade rigidamente definidas. (...) Livros *crossover* transcendem as barreiras convencionalmente reconhecidas dentro do mercado de ficção. Eles demonstram uma habilidade notável na forma narrativa para ultrapassar as idades, desafiando nossas classificações de escritor, leitor e texto (BECKETT, 2009: 270) (grifos próprios).

A questão de faixas etárias para leitores tratada pela especialista foi também questionada pelo próprio Mia Couto. Em entrevista ao site espanhol La Insigna, em 2005, o escritor declarou que *A chuva pasmada* não era um livro para crianças; era apenas um livro que continha ilustrações. A partir da afirmação de Mia Couto, é preciso ser cauteloso com as classificações do mercado editorial, muitas vezes responsável por segmentar o público em obras capazes de serem desfrutadas por faixas etárias

distintas. Walsh, citado por Shavit (2003), afirma ser comum a destinação de um livro para crianças ser uma decisão tomada em primeira instância pelo editor, sendo difícil alterá-la posteriormente. Ao se ler: “Contudo, seus pés raivosos procuravam ainda atingir a cadeira da falecida. E eu me perguntei: será que o nosso avô alguma vez tinha morado todo ele, inteiro, na crença daquele sagrado?” (COUTO, 2004: 46), não se pode dizer em primeira instância, seguindo pressupostos mais rígidos de classificação, que se trata de um livro para crianças e jovens. As orações não são demasiado curtas e há a discussão de temas complexos, como a relação do avô com a morte da esposa e o papel dos antepassados no cotidiano da família. Ramos (2007) comenta que muitas vezes a designação de literatura infantojuvenil se baseia em critérios exclusivamente formais e externos ao texto, sendo mais uma estratégia editorial que a intenção do autor. Segundo a estudiosa, isso poderia gerar categorizações contraditórias, levando ao questionamento de que o título de literatura para a infância e adolescência não seja oriundo dos elementos de sua própria produção, e sim conforme os editores o definam e o apresentem enquanto objeto material.

O livro do moçambicano é um legítimo representante da literatura *crossover*, já que ultrapassa as fronteiras de idade do leitor e trabalha com temáticas fortes e polêmicas:

Ficámos horas em silêncio, à espera que um chefe nos mandasse entrar. Lá veio um, da nossa raça. Era um homem forte, polido e maneiroso. Um casca fina. Falava um português com mais ondas que curvaturas. Enrolava os erres às cambalhotas com a língua. Não era um sotaque. Era um modo de mostrar que não falava português como nós (COUTO, 2004: 27).

A narrativa, diretamente relacionada com as consequências das guerras sofridas em Moçambique, exhibe a infância precocemente retirada do personagem principal, advinda da pobreza de padecem todos. O menino protagonista não possui nome, assim como todos os personagens vivos da trama e ele não pode usufruir de uma meninice leve e afetuosa: “Meu avô era o único que me dedicava cuidados. Nem meu pai nem minha mãe nunca me tinham lustrado em mimos” (COUTO, 2004: 36). Os poucos momentos em que o menino de *A chuva pasmada* brinca com colegas são bruscamente interrompidos: “Com violência, ele me puxou pelas roupas. A mostrar que eu era coisa, não gente. A mostrar que ele era homem, não pai” (*idem*: 45). Há passagens mais lúdicas da trama, mas a presença de passagens sombrias permeia toda a obra. Para Todorov (2009), o papel da literatura é abalar os mecanismos de interpretação simbólica dos leitores, despertando a capacidade de associação, além de gerar reflexões que acompanham o indivíduo por longo tempo após o contato com a obra. Beckett

(2009) ratifica Todorov, ao dizer que outros meios de comunicação, como cinema e jogos eletrônicos, também abordam temáticas complicadas. Porém, a literatura *crossover* permite aos leitores analisar essas questões de forma mais profunda. Já Riche (2010) acredita que a tragicidade presente no cotidiano possui na arte seu reflexo e consolo. A *crossover fiction* enfatizaria a capacidade da literatura em sensibilizar os leitores e ampliar o campo de experiências do público, através de temas mais complexos.

O universo simbólico construído pelos dois autores não exclui as questões políticas e sociais que permeiam a vida das pessoas, o que as reafirmam como obras *crossover*: “Segundo ela, a nossa vila se chamava Sombora porque dali a gente só ia embora. Tanto ninguém chegava que o cemitério nunca fora chamado a crescer” (COUTO, 2004: 52). A crítica social feita por Mia Couto sobre as condições precárias da vila do protagonista exhibe o abandono dos governantes com a população local e exhibe uma das facetas da literatura de denunciar a respeito das injustiças sociais cometidas pelos opressores. Partindo desse ponto de vista, a fala de Todorov (2009) se relaciona diretamente com os textos analisados, pois o teórico afirma que a verdadeira arte não rompe sua relação com o mundo, ou seja, a literatura, além de ser estética e fruição, também faz um retrato de seu contexto, dialogando com a realidade que a circunda. Dito isso, percebe-se que as obras classificadas como *crossover fiction* podem ser lidas por pessoas de diferentes idades, como foi notado nos livros de Luandino Vieira e Mia Couto.

O território móvel em que se localizam *A guerra dos fazedores de chuva* e *A chuva pasmada* faz com que as obras sejam lidas por crianças, jovens e adultos, o que poderia ser visto como uma ponte entre infância e idade adulta, permitindo que pais e filhos compartilhem de um mesmo objeto artístico. Os livros funcionariam como um denominador comum entre diferentes gerações, pois a formulação sintática, lexical e os temas abordados enfraquecem as divisões entre categorias. Além de questionar as faixas etárias para leitores, a *crossover fiction* retoma a arte de contar histórias, uma antiga tradição da literatura, e como afirma Beckett (2009), a necessidade de histórias é atemporal, tanto para crianças como para adultos.

Os livros *crossover* convidam à leitura intergeracional e não seriam definidos pela idade, mas sim pela capacidade que adultos e crianças possuem de desfrutar e coabitar o texto. As obras estudadas dariam uma liberdade maior à literatura infantojuvenil, o que poderia garantir ao gênero uma maior sofisticação estilística: “5. Então se ouviu no céu e na terra, e por todos os rios e muxitos, uma grande algazarra de pedras dentro de uma grande cabaça; e os jacarés abriram as bocas e olharam os céus; os

dentes viraram mata de catanas muito afiadas” (VIEIRA, 2006: 13). A ligação dos elementos da natureza no livro, além da transformação dos dentes dos jacarés em armas, faz com que o livro não utilize simplesmente a linguagem, mas a encene e crie um discurso que trabalha a língua de forma mais ampla, conforme diz Barthes (2009). Por ser bastante metafórico, o excerto é passível de vários níveis de interpretação, que variam conforme a bagagem literária e de vivências de cada indivíduo.

O gênero *crossover* desorganizaria as categorizações engessadas de faixas etárias de leitores, reconhecendo que mais importante que pensar em livros para determinada idade é pensar nos públicos de diferentes idades que podem apreciar o mesmo trabalho, em que todos se tornem parte de uma mesma comunidade. *A guerra dos fazedores de chuva* e *A chuva pasmada* geram reflexões sobre os limites de idade de leitores e também evidenciam o cariz inovador que possuem no âmbito da palavra, pois, para Hunt (2010), os livros infantis estariam entre os textos mais experimentais e interessantes, combinando palavra, imagem, forma e som. A análise das camadas narrativas dos dois títulos demonstra os vários mecanismos textuais utilizados pelos autores, como a manipulação da língua portuguesa, ao relacionar as histórias com a oralidade e a tradição.

II. Narradores entre a tradição e a modernidade

2.1 Tradição e estratégias textuais: linguagem como mosaico

A tradição, seja na forma de provérbios ou de referências mitológicas, é comumente relacionada à literatura da África. Independente de sua localização geográfica ou momento histórico, as narrativas dos países africanos quase sempre são analisadas sob a ótica da tradição. De fato, esse elemento não pode ser ignorado e possui papel de destaque, como será visto na discussão sobre os dois livros do *corpus* desta pesquisa. No entanto, resumir a interpretação ou justificar numa relação de causa/efeito a escritura das obras africanas em função de aspectos da oralidade parece algo raso, visto a complexidade e heterogeneidade da produção literária do continente. Como afirma Leite (1998), a predominância da oralidade na África resulta de condições materiais e históricas e não de uma suposta natureza africana, raciocínio que desmistifica esse estereótipo de originalidade na literatura desses países. Parece ser preciso cautela ao analisar o peso e a influência da tradição na literatura angolana e moçambicana, que é inegável, notada nas cenas enunciativas dos narradores nas duas obras escolhidas.

Uma vertente da oralidade percebida em *A chuva pasmada* se configura nas construções lexicais feitas pelo autor, que manipula a língua portuguesa a partir de neologismos, aforismos, aglutinações, combinações de prefixos e sufixos, palavras da língua banto, dentre outras estratégias: “–Viu, homem? Estou a semear grãonizo” (COUTO, 2004: 16). O neologismo “grãonizo”, oriundo da palavra granizo, transmite o universo simbólico e mágico da narrativa, em que há uma chuva presa entre céu e terra. A criação de novas palavras é coerente com a realidade relatada, pois um mundo fantástico requer palavras também fantásticas. Para Gonçalves (1996), Mia Couto se sente liberto das regras gramaticais do Português padrão de Portugal e Moçambique e inspira-se no contexto linguístico de Moçambique. Os neologismos e inversões expressam por via das palavras os ambientes e os personagens da história: “Pensava no nascimento da bezerra?” (COUTO, 2004: 35). O excerto se refere ao avô do protagonista, visto por seus familiares como desajustado. A frase original possui a palavra “morte” (pensar na morte da bezerra) e a frase contida no livro remete ao contrário, ao nascimento. Dessa forma, a inversão no dito popular transmite a forma nada ortodoxa como o avô pensa e é analisado pelos outros, sempre taxado de louco.

A utilização de provérbios é recorrente nas escritas angolanas e moçambicanas e é uma das marcas de Mia Couto: “Cão que ladra é porque tem medo de ser mordido” (COUTO, 2004: 50). A desconstrução intencional do provérbio (cão que ladra não morde) não resulta na perda de sua função

de legitimizar o enunciado, capaz de sustentar a voz do narrador, pois, como afirma Benjamin (1994), os provérbios estariam na narração ocidental menos propensos a responder uma pergunta do que a sugerir sobre a continuação da história. Essa posição de reflexão e questionamento que o autor consegue em seu texto é comentada por Fonseca (2008b):

Desconstruções pela linguagem de saberes legitimados pela tradição, como é o caso dos provérbios e das frases feitas, dizem propósito da literatura de Mia Couto que, ao mesmo tempo em que bebe nos costumes mais tradicionais, não os assume acriticamente. Na verdade, são estratégias de tratamento linguístico postas em tensão. (...) Os pactos de leitura desalojam o leitor dos lugares consagrados, levando-o a refletir sobre a situação compósita do modo como a cultura se apresenta, atravessada por afirmações e negações (FONSECA, 2008b: 76).

Evidencia-se nos provérbios e outras criações linguísticas o caráter de trocas feitas com a tradição na obra estudada, que recusa uma unidade de linguagem e de sentidos, vista por Moreira (2005) como fruto do diálogo estabelecido com vários materiais textuais com que se relaciona. Como foi visto na inversão do provérbio, essa recusa se dá muitas vezes por via do humor, que para Laranjeira (1995), poderia diminuir a tragicidade das guerras, pobreza e da morte ou até mesmo intensificar a crítica social e ideológica.

A revisitação dos saberes tradicionais na obra moçambicana também pode ser vista em função da recorrente presença de divindades: “Do inicial sentimento que um milagre sucedera à porta da sua casa lhe foi despontando dúvida: o chuveiro seria, ao invés, um sinal de indisposição divina. Ou pior ainda, o início do nosso último destino. Uma espécie, enfim, de dilúvio preguiçoso” (COUTO, 2004: 17). Os deuses e os fenômenos da natureza, como a chuva, estão muito próximos na passagem e na vida dos personagens da história, se interligando e adquirindo o mesmo sentido sagrado. No excerto, a chuva seria a resposta divina à população, a linguagem encontrada para estabelecer contato com os moradores de Semora, e daí a importância dos fenômenos naturais na narrativa. Vale a pena ressaltar a relação intrínseca que a sociedade da vila mantém com a natureza, lendo seus sinais e respeitando seus ciclos e seu ritmo. Para aquele povo, os fenômenos naturais ganham uma dimensão simbólica que gera um equilíbrio entre o racional e o natural, entre homem e natureza. Essa noção mais harmônica não é comumente encontrada nas sociedades mais industrializadas, que possuem vivências mais dessacralizadas.

Dois termos ligados à natureza se destacam no excerto: “chuvilho” e “dilúvio preguiçoso”. “Chuvilho” é um diminutivo de chuva, significando uma chuva de pequena proporção, uma chuvinha. Em compensação, o termo “dilúvio” indica uma grande quantidade de água, estando mais próximo do mar do que da chuva. O dilúvio seria o oposto de chuvilho e quando recebe o adjetivo “preguiçoso”, ganha nova conotação. Seria de se pensar numa primeira leitura que, por ser preguiçoso, o dilúvio perde sua força e intensidade. Entretanto, a preguiça é um estado de espírito costumeiramente passageiro e que não retira do substantivo seu núcleo imanente. Apesar de estar mais vagaroso naquele momento, o dilúvio irá acontecer e cumprir seu papel tal qual na Bíblia cristã: separar o joio do trigo. Em Gênesis, Deus envia um grande dilúvio para acabar com a maldade que havia invadido a Terra. Por ter sido um homem bom, Noé foi o escolhido divino para construir uma grande arca e salvar um casal vivente de cada espécie, para assim repovoar o planeta e dar início a uma nova era. O dilúvio citado no livro de Mia Couto possui também o caráter de iniciar um novo tempo, um recomeçar.

O cotidiano dos personagens de *A chuva pasmada* é entrecortado não somente pela relação próxima com a natureza, mas também pelos costumes locais, um dos aspectos da tradição. Para Moreira (2005), o discurso dos narradores é entremeado por vozes oriundas de múltiplos saberes, como a experiência e as crenças. O seguinte excerto exemplifica a fala da estudiosa: “Era um velho procedimento para se revelar a traição. A lavadeira devia soltar os panos na corrente. A roupa que não fluísse, flutuando na ondeação, essa roupa pertencia ao culpado ou à culpada” (COUTO, 2004: 65). Mais uma vez, o elemento da água representa o pensamento lógico da pequena vila, assim como remete ao sagrado. Através do cotidiano, os habitantes da aldeia realizam leituras de mundo e adquirem ensinamentos, transmitindo valores e crenças em um mundo que estaria encantado, por assim dizer. Lavar roupas, um gesto corriqueiro e quase banal, ganha contornos decisivos e que propiciam àquelas mulheres respostas a dúvidas sérias sobre a fidelidade entre homem e mulher. O infiel é denunciado pela roupa que não flui, pela peça de roupa que apenas fica na superfície, renegando o fluxo do rio. Merece destaque a proximidade lexical entre ‘traição’ e ‘tradição’, diferentes apenas pela presença da letra ‘d’. O pequeno detalhe que gera resultados tão díspares pode explicitar a fragilidade das tradições em certas sociedades moçambicanas, ameaçadas constantemente pelo enfraquecimento de seus costumes. O fato do traidor ou traidora não fluir com as águas do rio cria um vínculo com alguns personagens da narrativa que abandonam as tradições; assim como as roupas estacam e não dão prosseguimento ao curso das águas, há uma traição dos habitantes de Sombora que se distanciam do fluir dos costumes locais e renegam de alguma maneira os saberes antigos. Assim, o

verbo “fluir” na história pode ser interpretado no mesmo campo semântico do verbo “seguir”, avançar. A passagem propicia outras inferências, como sobre quem afinal estava sendo infiel na narrativa: “– E houve roupa que não seguiu na corrente? – Houve sim, meu filho. Essa roupa não se afundou na água. Se afundou em mim” (*idem*: 65). Foi retratado o diálogo entre mãe e filho sobre uma suposta traição do pai que parece ser afirmada pela mãe. Contudo, a desconfiança que permeia a narrativa recai sobre a esposa e não sobre o marido, sendo acusada de se envolver com o dono da fábrica. Não há respostas claras ao final, deixando em suspenso se houve ou não casos extraconjugais. O que parece ser intencional da parte do autor é reafirmar o local que as tradições e crenças ocupam naquela sociedade, enfatizando os saberes adquiridos que constituem parte de sua identidade.

Certos aspectos como os vistos acima são compartilhados tanto por homens como por mulheres, ao passo que outros são específicos de cada gênero: “A mulher tem seus tempos, como um fruto. Por falta de cumprimento das estações, minha tia estava proibida de pilar e entrar na cozinha. Os alimentos não aceitam mãos de mulher nessa condição, aquecida por seus interiores martírios” (*idem*: 17). Como a tia era solteira, estava proibida de adentrar no território de poder feminino, a cozinha. Os códigos de conduta entre homens e mulheres são diferentes, reafirmando a função social que cada gênero desempenha naquele ambiente. São destinadas às mulheres as tarefas domésticas, como cozinhar, lavar roupas e cuidar das crianças. Os homens trabalham fora e garantem o sustento da família. Os lugares na casa, assim como na sociedade e na narrativa, são demarcados também em função de gênero, estando as mulheres em posição de submissão aos homens. A mãe de *A chuva pasmada* assume a dianteira na resolução do mistério da chuva, mas na verdade apenas reage contra a apatia de seu marido em tomar uma atitude: “– Marido, você que é o mais senhor, vá à fábrica e fale com eles” (*idem*: 10). Em um primeiro momento, a mãe acredita que cabe ao marido tomar uma atitude, mas, ao notar que ele não iria agir, vai à fábrica pedir explicações. A mulher só se tornou determinante na história porque os homens não quiseram se manifestar, ou seja, apenas com uma desistência ou impossibilidade masculina, a mulher pode extrapolar o limite doméstico da casa. Outra citação em que é focado o papel das mulheres na história: “Ao lado, a cadeira sagrada de sua falecida esposa, nossa avó Ntoweni. Desde que ela morrera, o assento nunca mais fora ocupado por ninguém” (*idem*: 8). O lugar de importância da avó Ntoweni na família, que garante a ela uma cadeira exclusiva, é colocado em xeque quando o narrador comenta que ela está morta, levando à discussão de qual a importância que ela possui no seio familiar. É razoável pensar que a segunda possibilidade do personagem

feminino ganhar relevância é após a morte, pois a partir desse momento ela passa a ser a única personagem nomeada do livro.

O narrador da história de Mia Couto evoca o discurso ancestral e os costumes típicos através de tradições e hábitos, revisitando dessa forma a memória, em que se aliam o passado e presente de Moçambique, num enfoque polifônico entre essas duas forças. A revisitação e ressignificação do passado parecem bem ilustradas na seguinte colocação sobre a literatura moçambicana:

Por via das narrativas, o passado progressivamente emerge, mas sem se sobrepor ao presente. Nesse encontro entre presente e passado, reimaginam-se os costumes. A vida é reinventada. (...) Por isso possibilita a observação da passagem, da travessia de corpos à deriva a re-presentarem ações que mantém, com a realidade cotidiana, uma relação metafórica, se entendermos por literatura uma forma de metaforizar a realidade (MOREIRA, 2005: 19).

Na análise de Moreira (2005), percebe-se que *A chuva pasmada* trabalha com os três tempos (passado, presente, futuro) por toda a narrativa, uma vez que na literatura a vida pode ser reinventada, recriada, repensada e reconstruída. O passado pode ser novamente visto pela literatura, podendo vir à tona várias e diferentes vezes. A reinvenção citada na passagem se relaciona também com as histórias orais, passadas de geração em geração, e que resgatam a tradição e a memória. Sobre o resgate da memória, Macêdo e Maquêa (2007) afirmam que ele seria uma necessária interrogação do presente sobre o passado e também sobre o futuro. Essa conexão pode ser percebida principalmente na presença do avô do protagonista na narrativa:

O avô fingia tudo, fingia pescar, fingia até viver. Não nos lembrávamos nós de como ele inventara a viagem rio acima?
– Inventei mas não menti. Você vai aprender, meu neto: toda a viagem é um faz de conta (COUTO, 2004: 50).

O avô é um dos personagens mais emblemáticos e utiliza muitos simbolismos para compor seu discurso, como a alegoria da vida através da viagem. A palavra viagem na frase pode abarcar os mais diversos tipos: viagem de negócios, turística, cultural, espiritual. O que o avô parece querer ressaltar é a capacidade imaginativa e criadora que o verbo viajar possui, uma vez que cada viagem é percebida e sentida de forma diferente por cada pessoa, podendo ser vivenciada de acordo com o perfil do viajante. A ideia de que cada viagem é única se conecta com a viagem imaginada do avô, oriunda da tradição

oral. Apesar de não ter realizado a visita ao mar, como havia dito aos seus familiares, o personagem regressa e cria uma história sobre o acontecido, levando os outros juntos na viagem em busca do oceano. O avô segue a esteira de Kublai Khan, em *As cidades invisíveis*, pois, assim como o grande imperador percorria as cidades visitadas por Marco Polo via narrativas contadas pelo viajante, o mais velho viaja para o mar através de histórias que já tinha ouvido. As viagens contadas na tradição oral eram importantes instrumentos de percepção do mundo e das pessoas, uma forma de se compartilhar conhecimento e vivências, pois muitas vezes as histórias eram a única maneira de se conhecer sobre outras localidades. É sobre as viagens realizadas sem deslocamento do ouvinte que fala Benjamin (1994), entendendo que o narrador colhe na experiência própria ou na experiência de outros ao contar uma história, transformando esse material novamente em experiência quando repassa aos seus ouvintes. Tanto quem conta como quem ouve faz a viagem, remodelando os fatos narrados. Dito isso, pode-se dizer que o avô demarca seu lugar na ancestralidade ao imaginar e resgatar as memórias sobre o mar e ao contá-las à sua família, num gesto basilar da tradição oral. O personagem deseja maior destaque e respeito, pois citando novamente Benjamin (1994), o indivíduo se torna um narrador imbuído de autoridade ao narrar histórias procedentes de longas viagens. Ao imaginar o percurso rio acima e relatá-lo aos seus familiares, o avô realiza a transgressão espacial (ultrapassa os limites do rio) e a simbólica, pois busca o prestígio em sua própria casa. Não é difícil relacionar a tentativa do mais velho em ocupar um espaço respeitável na família com a ideia de se valorizar a tradição oral naquela sociedade.

O avô também é responsável por ser o único familiar que possui laços afetuosos com o menino protagonista, conversando com ele e dando-lhe atenção: “Recordei os tempos em que, todos os domingos, ele me levava à pesca. Sem conversas, nos quedávamos na margem enquanto olhávamos o rio e suas eternidades” (COUTO, 2004: 35). A comunhão entre avô e neto acontece em silêncio, não sendo necessárias palavras para que se entendam e dividam um momento especial. Pescar, no contexto citado, se aproxima ao de um ritual, em que a observação é mais importante que a fala. Quando o neto analisa os gestos do avô na beira do rio todos os domingos, é possível pensar que estivesse sendo preparado pelo seu mais velho, numa relação que perpassaria pela transmissão de valores antigos, na tentativa de não deixar morrer os costumes e crenças daquele povo: “Eu que não emprestasse ouvido aos restantes, crédulos em espíritos e mezinhas. Que isso não era de civilizado. Sobretudo, não desse crédito ao avô, ele era o mais dado aos ancestrais” (*idem*: 19). Na obra de Mia Couto, o prosseguimento da tradição na família parece ser possível somente entre os extremos da linha da vida:

o neto-criança e o avô-ancião. Os adultos, representados na narrativa por mãe, pai e tia, só serão sensibilizados pela importância do passado mais ao final da história. Em outras obras do autor moçambicano, como em *A varanda do frangipani* e *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, os idosos cumprem a função de transmitir às novas gerações o saber que precisa perdurar e permanecer. Para Alves (2012), o avô simboliza o passado e as tradições, ao passo que o neto representa o futuro, a esperança de um novo mundo. Sobre transmissão de saberes, Benjamin (1994) complementa a fala de Alves (2012):

A reminiscência funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração. Ela corresponde à musa épica em seu sentido mais amplo. Ela inclui todas as variedades da forma épica. (...). Ela tece a rede em que última instância todas as histórias constituem entre si. Uma se articula na outra (BENJAMIN, 1994: 211).

O encargo do avô é manter acesa a chama da tradição, uma vez que narrar uma história é uma forma de resistir à morte dos costumes, além de transferir para o neto um saber ancestral: “Herdei do meu avô o sonho costumeiro de ir ter com o mar. Ser rio e fluir. Água em água, onda em onda, até escutar o grito agudo da gaiivota” (COUTO, 2004: 56). Há vários termos que transportam o leitor para o universo da tradição, como as palavras “herdar”, “sonho” e “fluir”. Habitualmente, herdar é receber bens materiais de alguém já falecido. No livro, o neto recebe do avô, que ainda está vivo, algo impalpável: o desejo de conhecer o mar. Faz-se entender que, para o avô, seu bem mais valioso e que merecia ser repassado era a vontade de ir além, pensamento que se interliga com o verbo “fluir”. A ideia que esse verbo carrega é de movimento, de seguir caminho e não permanecer estático, assim como o saber contido na tradição deve seguir seu curso. Se a frase “ser rio e fluir”, contida no excerto, for levada para o campo dos costumes e hábitos locais, poderá ser vista como uma cultura que está em constante movimento, transformada e modificada o tempo todo. O mesmo acontece com as histórias orais que ganham elementos diferentes quando são repassadas de geração em geração, fluindo no tempo e ganhando novos contornos. O excerto também revela que os ensinamentos do avô se perpetuaram e de alguma forma se faziam presentes na vida do neto, pois, como afirma Moreira (2005), o discurso da tradição apresenta uma vertente didática, dando valor e verdade a um costume ou uma crença.

Apesar dos mais velhos serem arquétipos de sabedoria e segundo Fonseca (2008a), serem transmissores da tradição e responsáveis pela união do grupo em algumas comunidades moçambicanas, muitas vezes o avô não era levado em consideração por sua família na história: “O avô falou como sempre: aos gritos. (...) Era o falar altissonante de quem não ouve e receia não ser escutado. Que tinha visto um peixe subindo nos céus, imitando o voo de um pássaro. Os da casa riram-se: o avô e seus delírios” (COUTO, 2004: 24). O local da enunciação do avô seria à margem, pois era preciso gritar para ser ouvido, atitude de quem deseja receber atenção e teme não recebê-la. À primeira vista, ele não se apresenta como uma figura de credibilidade nas relações familiares. Sua posição era de tamanha fragilidade física e psicológica que passava os dias com a perna amarrada à cadeira, pois corria o risco de sair voando: “Emagrecera tanto que, quando saíamos para o campo, o amarrávamos à perna da cadeira” (*idem*: 12). O excerto é singular, pois o fato do avô viver amarrado é bastante simbólico. Primeiramente, pode-se relacionar a leveza do avô com sua capacidade de sonhar e extrapolar os limites da racionalidade da pequena vila. Se o personagem era livre mentalmente, seria necessário prender seu corpo para que não abandonasse de maneira total aquela realidade, pois, caso contrário, o avô se libertaria e não regressaria mais. Uma segunda interpretação se relaciona com a fragilidade da tradição, representada na figura do avô. Amarrar o personagem pode ser lido como uma última tentativa de se preservar a herança tradicional presente naquela região. Para resistir aos ventos da modernidade e do esquecimento, era preciso segurar os saberes antigos para que não se perdessem, o que revela também uma diminuição da importância dos idosos nessas sociedades: “faz-se espaço de denúncia da exclusão do velho dos modernos hábitos levados à África, os quais contribuem para o silenciamento das formas de educação tradicional que têm no idoso a figura mais importante” (FONSECA, 2008b: 76). Assim, é possível traçar um paralelo entre a debilidade física do avô com o esquecimento das tradições e costumes locais de certas populações moçambicanas, atropeladas pela modernização desenfreada que acomete vários países.

Em contrapartida, no desenvolver da história, o narrador desconstrói a falta de credibilidade que o avô recebe por suas filhas e genro em *A chuva pasmada*, exibindo a sabedoria advinda do mais velho:

–Diga, meu sogro, acha que é obra dos nossos inimigos?

O avô sorriu. Seus olhos rodaram como que lhe engordando o rosto. E respondeu:

– Inimigos? Com a idade fui descobrindo que acabamos fazendo coisas bem piores que nossos inimigos (COUTO, 2004: 10).

O trecho revela mais do que uma resposta sensata do ancião. Quando o narrador comenta que os olhos do avô rodaram e lhe engordaram o rosto ao ser interrogado por seu genro, evidencia o contentamento do mais velho em querer ser ouvido e levado em consideração. O avô ganha vida ao ser indagado e garantir, mesmo que por breves instantes, um lugar relevante em sua família. É naquele discurso que ele conquista importância e consideração, pois a sua voz é a voz da experiência e da sabedoria. Apesar de ser taxado como louco, o mais velho é consultado em momentos cruciais da história, revelando a lucidez que carrega: “Lembrei das palavras do avô: não são os cristãos que se fatigam, Deus é que não tem fôlego para tanta oração” (*idem*: 20). A citação do avô indica certa morosidade daqueles indivíduos em resolver seus problemas, acreditando que somente pedir aos céus seria suficiente para que a situação se normalizasse. Percebe-se que na realidade o personagem com mais visão crítica da situação era o *mais-velho*. Para Cavacas (2006), os velhos na cultura moçambicana, além de representarem a sabedoria ancestral, possuem poder divino em diversas religiões do país, sendo eles próprios criadores de histórias por via da herança dos deuses.

Ao contrário do avô que, em um primeiro momento, é considerado louco e no decorrer da narrativa ganha importância, a avó Ntoweni merece destaque desde o início de *A chuva pasmada*: “Apenas a cadeira sagrada da avó Ntoweni lhe fazia companhia. Na família reinava a crença que Ntoweni ainda ali se sentava, a escutar os sonhos do seu não-falecido esposo. Os dois eram como a aranha e o orvalho, um fazendo a teia no outro” (COUTO, 2004: 12). O avô é considerado louco na narrativa, mas Ntoweni, a avó morta, continua entre eles com presença marcante e exigindo respeito, como se vê na passagem em que o protagonista recomenda ao amigo branco para não se sentar na cadeira da avó Ntoweni: “– Você não pode sentar aí... essa é a cadeira sagrada” (*idem*: 57). Os excertos revelam o campo de tensão travado na história entre passado/presente, tradição/modernidade. Para Moreira (2005), as crenças e práticas tradicionais conferem ao discurso uma verdade ancestral e o choque entre passado e presente travado em algumas sociedades moçambicanas é, na verdade, um questionamento sobre a permanência da tradição em situações em que as semelhanças e afinidades culturais estão incertas. Nota-se esse embate quando a família, apesar de não conferir a notoriedade merecida ao avô, mantém a avó morta entre os vivos, o que para Benjamin (1994) é um traço de sociedades tradicionais. Enquanto na Era Moderna a morte é cada vez mais distanciada do mundo dos

vivos, pode-se pensar que a família na obra de Mia Couto não interpreta a morte como o oposto da vida; talvez a presença de Ntoweni no seio familiar signifique não o fim, mas a outra faceta de uma mesma moeda.

O limite tênue entre morte e vida é visto também nos mitos que se fazem presentes na trama, como na lenda de Ntoweni. A lenda narra a história da avó de Ntoweni, ambas detentoras do mesmo nome. A recorrência do nome e aspectos físicos do mito podem indicar o renascimento da história de ambas, como num fluxo ininterrupto das águas, de um rio, que, segundo Chevalier e Gheerbrant (2005), além de simbolizar a fertilidade e o tempo, evoca a renovação. E é sobre água/seca o tema da lenda. Ntoweni foi mandada ao Reino dos Anyumba trazer água, pois somente ali chovia. Porém, quando o imperador a viu, se apaixonou e colocou uma condição para que a mulher pudesse retirar a água de seu reino: “– Só lhe darei água se nunca mais sair daqui. Hoje mesmo você vai ser minha esposa” (COUTO, 2004: 41). Ntoweni finge aceitar e passa uma noite com o imperador. Na manhã seguinte, foge, mas a fuga é descoberta pelo rei, que ordena que a matem: “Quando ela se aproximava de sua casa, uma azagaia cruzou o espaço e se afundou nas suas costas” (*idem*: 42). Ntoweni não se esqueceu de sua missão e assim que seu corpo cai, a cabaça com água se derrama. Nesse momento, acontece a mágica; nascem trovões no céu e a terra se abre: “Das profundezas emergiu um rugido e uma imensa serpente azul se desenrolou dos restos da cabaça. Foi assim que nasceu o rio” (*idem*: 43). Utilizando diversas metáforas, a lenda de Ntoweni revitaliza a tradição, deixando-a permanente no solo da aldeia.

A lenda é iniciada como normalmente os mitos e lendas começam: “No princípio, quando chegaram aqui os nossos primeiros, este lugar não tinha água” (*idem*: 38). A palavra “princípio”, presente nesta e em outras lendas e mitos, é para Eliade (1972) o indicativo de um tempo primordial, fabuloso e não cronológico. Assim como em todo o livro, a lenda não conta com demarcação temporal, sendo algo que aconteceu há muito tempo. Sobre a explicação contida nas lendas e mitos, ainda citando Eliade (1972), eles possibilitam o reviver do tempo sagrado, de forma a reaprender os ensinamentos, além de revelar que “o mundo, o homem e a vida têm uma origem e história sobrenaturais, e que essa história é significativa, preciosa e exemplar” (ELIADE, 1972: 22). A avó da avó Ntoweni está viva, na medida em que origina o rio que ainda passa pela aldeia; sua força e coragem permanecem vívidas nas águas. Vale notar que o rio é representado por uma ‘serpente azul’ e, para Chevalier e Gheerbrant (2005), uma das interpretações para a serpente é a fertilidade, diretamente relacionada com a mulher. Para reforçar a ideia de mulher e fecundidade, Fonseca (2008b) nota uma

inter-relação entre a água e o feminino, em que a água seria o símbolo da vida, a fertilidade, e estaria presente no sangue, no suor e nos rios. Palavras relacionadas com água (rio, mar, chuvisco, chuva, barco) aparecem diversas vezes na narrativa e esse elemento assume, na lenda de Ntoweni – e também em toda a narrativa, como será visto no próximo capítulo –, o papel de nascimento, iniciação e regeneração, pois apenas quando Ntoweni morre, o rio é criado em sua aldeia.

Algo que se destaca em *A chuva pasmada* é a inominação dos personagens, exceto a avó Ntoweni: “Ao lado, a cadeira sagrada de sua falecida esposa, nossa avó Ntoweni” (COUTO, 2004: 8). A única personagem com nome próprio está morta, contrariando a ordem lógica das coisas: “– Cunhado, por favor, o que esse miúdo falou não é verdade... minha irmã deve estar no mercado” (*idem*: 57). Como demonstra a passagem, todos os outros presentes na narrativa são chamados por substantivos, como ‘marido’, ‘mana’, ‘avô’, ‘menino branco’. Até mesmo o protagonista da história, narrador em primeira pessoa, sempre é referido como ‘filho’, ‘neto’, ‘sobrinho’: “– Essa vida é cheia de graça, meu filho” (*idem*: 65). O ato de não nomear os personagens vivos de *A chuva pasmada* não parece ser aleatório. Nomear é o gesto inaugural da existência do indivíduo, criando sua concepção enquanto humano. Como afirmam Macêdo e Maquêa (2008), as pessoas e as coisas só passam a existir quando são nomeadas, o que leva ao questionamento da motivação da avó falecida ser a única a ter nome próprio. Além da questão já discutida sobre gêneros, pode-se inferir que haja uma tentativa de manter o vínculo com o passado, a manter a tradição frente à modernidade. Já os outros personagens inominados, ganham dessa forma um caráter universal e globalizante, uma vez que aquele menino, aquele avô ou aquela tia podem se transfigurar em outros meninos, outros avôs e outras tias, demonstrando que a chuva pasmada que pairou sobre a pequena vila é passível de ser reproduzida em outras realidades. Se “os nomes próprios tem exatamente a mesma função na vida social: são a expressão verbal da identidade particular de cada indivíduo” (WATT, 1990: 19), uma leitura possível da não nomeação dos personagens é não individualizá-los, aproximando-os do leitor, pois podem se relacionar com situações reais de vários contextos distintos.

É válido tecer um paralelo entre a não denominação em *A chuva pasmada* e não classificação de literatura infantojuvenil ou literatura destinada para o restante do público. Na obra de Mia Couto, o fato dos personagens não serem nomeados não prejudica ou interfere no desenrolar da história, antes pelo contrário; o autor consegue enfatizar a universalidade de sua trama, potencializando a força da narrativa. O mesmo poderia ser aplicado na literatura destinada para crianças e jovens. Quando essa literatura é nomeada exclusivamente como literatura infantojuvenil, acabaria por ter limitada sua

capacidade artística. Como afirma Cunha (1999), mais interessante que a definição de literatura infantojuvenil, é estabelecer pontos de afastamento e contato entre a literatura para crianças e jovens e para adultos, numa perspectiva mais ampla e menos cerceadora. Não nomear pode garantir, como foi visto na obra em questão, uma abordagem mais plural do objeto tratado.

A não nomeação e a não determinação fixa de faixas etárias do texto acaba por se relacionar com o tempo não estabelecido na narrativa, aspecto crucial para sua análise. Não se sabe ao certo se o protagonista narra o acontecido muito ou pouco tempo depois, como se pode notar na primeira frase do livro: “Nesse dia, meu pai apareceu em casa todo molhado. Estaria chovendo?” (COUTO, 2004: 6). O uso de “nesse dia” seria proposital, pois cria-se no leitor a dúvida se aquela era uma conversa que já estava sendo estabelecida e foi retomada ou se havia sido iniciada naquele momento, numa estratégia de não delimitar historicamente o fato. Isso permitiria que o acontecimento pudesse ter se dado há uma semana ou há 20 anos. A maioria dos verbos no livro está empregada no pretérito, tanto perfeito como imperfeito, reforçando que são lembranças do narrador e potencializando o universo mágico da história. A utilização de dois tempos verbais (era, apareceu, estaria, guardava), aumenta a indeterminação temporal da história, uma vez que o pretérito perfeito é quase sempre utilizado para indicar uma ação já realizada, como em “apareceu”. Nesse caso, o leitor pode entender que de fato aquela ação ocorreu, que de fato algo ou alguém apareceu. Já a utilização do pretérito imperfeito gera uma dubiedade na história, trazendo para a narrativa um grau de indeterminação, vista em “era” e “estaria”. O tempo verbal conferiria um tom mais mágico, recurso possivelmente empregado pelo autor para designar a atmosfera imaginativa narrada.

2.2 As marcas vivas da oralidade

O tom fantástico que permeia a obra de Mia Couto é também alcançado no livro de Luandino Vieira, sobretudo através da oralidade, que ganha corpo e assume a principal voz da narrativa. Através da reconfiguração da oralidade, *A guerra dos fazedores de chuva com os caçadores de nuvens* apresenta uma estruturação reveladora da narrativa:

1. E sucedeu então, naqueles dias, que Mbumba iá Kibaia, o Grande Kibaia, estava em seu quilombo. E assentados com ele tinha seus três muenes que eram Nzumba iá Poxi, filho de Poxi iá Pakasa, das terras altas; e Kisala Kadiangu, o sábio das margens do Luandu; e o astuto Kabila Kango, da terra dos túmulos de pedra onde todo o sol morre;
2. E no vale do Kipakasa, no vau do Mbila, na margem direita do rio Kwanza estava o arraial de Lengalengenu com seu exército; e os seus muenes também eram três (VIEIRA, 2006: 7).

A obra é dividida em seis capítulos, cada um subdividido em parágrafos numerados. As subdivisões contidas podem remeter à narração oral, pois imprimem pausas ao texto como um orador faz com a história, tanto para conquistar a atenção do ouvinte como para enfatizar certos trechos: “1. Sucedeu então que Lengalengenu gastou toda sua pólvora; e a lua não tinha mais água para chover; 2. Veio o cacimbo” (*idem*: 13). Há uma pausa no ritmo da história para anunciar a chegada do cacimbo, estação climática determinante para o desenrolar do livro. A numeração pode extrapolar as características de oralidade no texto. Os números, segundo Chevalier e Gheerbrant (2005), além de expressarem quantidade, contêm ideias e forças. Eles são a simbiose de palavra e signo, carregando um teor maior de mistério em sua representação. Na história angolana, as quebras de linha numeradas, aumentam a importância e carga dramática das orações, conforme se faz necessário no seu texto. A simbologia da numeração é enfatizada com a repetição do número três em *A guerra dos fazedores de chuva*. Tanto o Grande Kibaia como Lengalengenu possuíam três *muenes*: “E, assentados com ele, tinha seus três muenes que eram Nzumba iá Poxi (...) Kisala Kadiangu (...) e o astuto Kabila Kango” (*idem*: 7). Segundo Coelho (2000), a repetição do número três é usual nas histórias maravilhosas porque ele está ligado ao caráter esotérico dos números que influenciaram as religiões e filosofias antigas. Como é possível notar, a narrativa de Luandino Vieira se estrutura sob bases complexas,

estabelecendo vínculos com a tradição oral e outras marcas antigas e tradicionais da história humana, sendo uma de suas facetas a numeração.

Assim como pode ser visto na obra de Mia Couto, *A guerra dos fazedores de chuva* possui marcas fortes da tradição oral. Uma delas é a revisitação dos *missossos* na narrativa infantojuvenil. Nessa manifestação oral angolana, a antropomorfização dos animais é uma de suas particularidades, em que eles assumem características humanas:

2. Os crocodilos disseram: makalanga, somos os compridos de navegar o rio;
3. Os jacarés disseram: matatu ma'xi, somos da terra e da água quieta;
4. Os lagartos disseram: itende, somos os do pescoço vermelho das margens do capim (VIEIRA, 2006: 10).

Além de revestir os animais com dignidade própria e o dom da fala, como citam Macêdo e Chaves (2007), a utilização do *missosso* confere à história um caráter de fábula, de encantamento, mas sempre com visão crítica: “2. Lengalengenu pegou um jacaré pelo rabo, o jacaré virou espingarda; 3. Vendo isso, Kibaia Kinene pegou um sengue pela boca; e o sengue virou lança” (VIEIRA, 2006: 13). É incomum em fábulas o ato de animais se tornarem armas (principalmente de fogo, como no caso do jacaré), sobretudo porque são histórias destinadas para crianças. Conforme Góes (2010), o aconselhável para esse gênero literário é atribuir aos animais somente qualidades e ações análogas com seus instintos ou com que são conhecidos popularmente. É exatamente o oposto do que acontece na narrativa estudada. Os bichos, em *A guerra dos fazedores de chuva com os caçadores de nuvens*, se transformam em instrumentos de morte e de desgraça, ratificando o subtítulo do livro, ‘guerra para crianças’. Dessa forma, mostra para os pequenos e para os jovens a crueldade e inversão de valores presentes numa guerra.

É importante ressaltar que, apesar dos *missossos* angolanos apresentarem uma narrativa com pequena extensão, eles são densos e possuem diversas camadas. O enredo simples é o alimento de sua força narrativa:

Não é bastante criar o *missosso*; o importante é a arte de contá-lo, a sua interpretação no contexto onde é elaborado e com cuja manutenção ele se acumplicia. Desse modo, a estrutura simples vem a ser uma exigência da forma narrativa, muito mais viva como forma cinética do mundo da oralidade do que como produção estática do mundo da letra (PADILHA, 1995: 31).

A afirmação de Padilha (1995) de que o maior objetivo do *missosso* é ser contado pela via oral, é reforçado em outros pontos da obra. Em *A guerra dos fazedores de chuva*, as características de *missossos* se fazem também através da repetição de termos, como ‘sucedeu então’, encontrado no começo de três dos seis capítulos do livro. O autor coloca marcas em seu texto e uma cadência na leitura, que sempre retorna a um mesmo ponto, como é o caso da repetição do termo citado. Outros vocábulos, como ‘disse’, ‘então’, também são vistos com frequência na narrativa, criando um fio para conduzir o leitor. Especificamente falando sobre o público infantojuvenil, Benjamin (2002) interpreta a repetição presente nos livros como um elemento de gozo para as crianças, proporcionando a elas grande satisfação. Porém, talvez mais que ser um recurso que agrade o público infantil, a repetição presente na obra possua objetivos relacionados com a transmissão das histórias:

A aliança dos procedimentos discursivos (...) reitera a necessidade de segurar a audição do receptor, a fim de que, pela memorização, ele próprio possa vir a ser um retransmissor e difusor da mensagem narrativa. Por essa mesma razão, as orações são curtas, muitas vezes absolutas (PADILHA, 1995: 29).

Para potencializar a capacidade de memorização e de transmissão dos *missossos*, a repetição ainda trabalha com a componente sonora, que não pode ser ignorada ao se estudar a obra angolana: “6. Então o sol secava o fim da chuva; mas vinha a noite e a chuva chovia” (VIEIRA, 2006: 7). A sílaba ‘ch’, que se repetem três vezes no trecho, parece enfatizar o próprio som da chuva, transportando o leitor/ouvinte para o universo fantástico da narrativa, remetendo também ao sussurro das histórias quando contadas ao pé da fogueira. O mesmo caráter se pode notar na passagem: “e entrou em Malanje com os braços, mãos e pernas amarradas de chocalhos de quissaca e quissango e sinos e campainhas” (*idem*: 16). Os vocábulos ‘qui’, ‘ssi’, ‘si’, são constantes e acabam por soar mais como canto que como conto, remetendo ao barulho feito pelos objetos descritos e imprimindo ritmo à narrativa. Moreira (2005) entende a repetição sonora como valor reiterativo, com objetivo de desdobrar os passos do texto. A aliteração presente no excerto funciona metalinguisticamente, levando o leitor a perceber o contexto em que o personagem que será punido em Malanje se encontra. Os sons aumentam a dramaticidade do trecho, pois dizem respeito ao ritual que irá se realizar. Luandino Vieira consegue uma consonância entre o tema retratado e a atmosfera de tensão, através de recursos sonoros. A repetição fonética reafirma a importância da tradição oral na obra, pois é possível perceber que o

livro adquire mais força se lido em voz alta, em que as palavras ganham corpo e o texto se faz mais vivo.

As marcas da tradição oral do *missosso* encontram-se também sob a forma das lições de exemplaridade ao final das fábulas tradicionais angolanas. Esse aspecto acaba por aproximar o *missosso* do conto ocidental, pois segundo Jolles (1976), esse gênero literário carrega um caráter moralizante. Luandino atualiza a oratura e transmite uma mensagem de justiça em *A guerra dos fazedores de chuva*, mas sem ser moralizante: “12. Guerras do cacimbo e da chuva, quem resolve é o jacaré. Mahezu” (VIEIRA, 2006: 20). Os animais, sobretudo os jacarés, possuem papel fundamental na construção da história. Foram os jacarés que ocuparam o vau, impedindo os portugueses de atravessá-lo e posteriormente permitiram ao exército de Kibaia Kinene passar pelo vau para lutar com o exército de Lengalengenu. A última frase do livro é bastante concisa e pode ser lida como a superioridade da força da natureza sobre as guerras e os homens. Apesar das armas e dos exércitos, no final é a natureza, representada pelos jacarés, que possui a última palavra. A frase termina com a expressão ‘Mahezu’, que significa ‘tenho dito’, desfecho com tom de propriedade usado pelos mais velhos ao contar uma história a fim de passar um ensinamento, reiterando o saber transmitido que o texto de Luandino Vieira possui.

Em outros trechos da obra angolana é possível notar a transposição da fala coloquial dos musseques para o texto: “saía sangue e ele morria; então o povo riram muito” (*idem*: 16). A utilização da palavra “povo” no excerto é bastante reveladora. O verbo rir está no plural e não possui concordância com a palavra povo, no singular. Apesar de estar fora do padrão culto, lexicalmente faz sentido, pois a palavra “povo” passa a ideia de pluralidade, denominando vários indivíduos. A estratégia pensada pelo autor ao utilizar essa construção poderia ser a de trazer à tona a discussão sobre a legitimidade do discurso das pessoas destituídas de poder econômico, social ou cultural, pois o livro relata a guerra travada entre colonizados e colonizadores. A frase escrita dessa forma demonstra a negação da língua do colonizador, forte instrumento de poder. Luandino dá voz à língua do povo propriamente dito, os moradores dos musseques angolanos, muitas vezes excluídos do sistema social:

A apropriação de formas empregadas pelos habitantes dos musseques, também especialistas no “português gostoso” de Angola, correspondia com certeza a um projeto de individualização pautado pela dominância popular. Não se tratava efetivamente de negar a língua do colonizador, mais tarde considerava pelo próprio Luandino “um despojo de guerra”, mas de ver na transgressão de seus padrões um exercício de liberdade e afirmação (CHAVES, 1999: 167).

A busca pela liberdade através da linguagem é um dos pontos fortes de AGFC. O autor, além de realizar transgressões na norma culta da língua escrita, insere na trama literária palavras em quimbundo e em latim, criando um rico tecido de interpretações. O uso do quimbundo é mais recorrente na obra, como se nota no excerto: “8. Então, por seis dias e seis noites, as crianças cartaram (sic) balaios, quindas e cestos de sanguessugas; e essas mazaias encheram a cacimba do Kinaxixi na hongra do Kipakasa” (VIEIRA, 2006: 20). O trecho conta com vários termos como “quinda”, “hongra”, “cacimba”, representando uma das línguas faladas pelo povo local. Novamente a norma culta se vê desestabilizada, pois a presença do quimbundo traz a ela uma outra leitura, mais relacionada à apropriação dos angolanos da língua do colonizador. Nasce uma língua literária complexa, resultado de várias interferências. Ao inserir na história palavras do quimbundo, o autor leva a entender mais uma vez sua intenção de salientar a permanência da cultura local. Conforme Macêdo e Chaves (2007), ler a nova linguagem criada por Luandino Vieira é, mais do que notar o português subvertido pelo quimbundo, aderir ao mundo dos musseques.

A questão dos nomes é também um dos fatores que ganham relevância em *A guerra dos fazedores de chuva*. A língua é um dos grandes reflexos nas relações de poder que a obra retrata: “Estes, porém, não eram portugueses: eram filhos de África; a um Lázaro Vanon, o nome da terra era Kiangú kiá Uisu; o outro, Amador Lopes, era Dialó-da-Guiné; o outro Mon’a Ngundu, nome dele Custódio Xavier de Bello Neto” (VIEIRA, 2006: 7). Os três *muenes* de Lengalengenu, apesar de serem africanos, resolvem assumir nomes em português, numa metáfora da assimilação cultural. Eles negam sua terra natal e defendem o país estrangeiro, escolhendo nomes novos na língua do dominador. Outra passagem que ilustra mais claramente a guerra da língua:

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

O excerto mostra que a guerra entre dominados e dominadores só se realiza efetivamente a partir da guerra entre o latim e o quimbundo. Há uma interessante inversão dos falantes, pois o

angolano Kibaia Kinene fala em latim com o português Lengalengenu e este responde em quimbundo: “As palavras são tecidas a partir uma multidão de fios ideológicos e servem de trama a todas as relações de caráter sociais em todos os domínios. É portanto claro que a palavra será sempre o *indicador* mais sensível de todas as transformações sociais” (BAKHTIN, 2010: 42). Uma vez que língua é atravessada pela ideologia, a noção de linguagem como local de disputa de poder é reforçada, simbolizando todo o aparato colonial e as formas de submissão. Se a análise for mais minuciosa, a inversão na fala dos personagens pode ser pensada como uma análise da identidade angolana, construída a partir de trocas e misturas, e que, segundo Moreira (2005), essas diferenças compactuam para entrecruzar memórias e matizes culturais das identidades.

A fala de Kinene em latim reafirma esse local de encontros, significações e ressignificações, pois ele se apropria da língua do dominador para anunciar a guerra. Além de indicar o início da disputa, a expressão usada pelo angolano revela outras questões envolvidas: ‘Vade retro Satana’ é comumente aludida à oração de São Bento. O latim, nesse contexto, representaria mais que uma apropriação da língua do inimigo, pois denunciaria a imposição da religião católica dos colonizadores sob os angolanos. A língua e a catequização se configuram como alguns dos principais instrumentos de submissão, já que descaracterizam e diminuem a cultura dos colonizados. Outro aspecto a ser analisado é a utilização da palavra ‘Satana’ dirigida para os portugueses. É de se pensar que a figura do colonizador era para o quilombo de Kinene a representação do mal e todos os abusos cometidos pelos portugueses. Pode-se inferir que a chegada dos portugueses naquela região não trouxe nenhuma melhora ou vantagem, somente destruição, daí a necessidade de expulsar o quanto antes o agente causador das desgraças. Através do latim, Kinene enfatiza toda a colonização traumática sofrida por seu povo e tenta revidar de alguma maneira esse processo. O português Lengalengenu fala na língua dos colonizados. O sentido da frase em quimbundo ‘Vutuka ku tandu dia muxi ié, Kahima’, segundo Assis Junior (1969), é bastante ofensivo, dizendo que os angolanos deveriam voltar a ser escravos e os chamando de macacos, significado da palavra ‘Kahima’. O uso do quimbundo encontra no discurso do português a necessidade de se fazer entendido, de colocar sua fala aos angolanos, deixando claro quais são as reais motivações para a caçada das nuvens. Nesse diálogo, a imposição continua presente, uma vez que a postura de Lengalengenu, além de preconceituosa e racista, revela o desejo de desumanizar e escravizar o povo de Kibaia Kinene, tratando-o como animais. A linguagem, no excerto analisado, evidencia os papéis antagônicos vividos por colonizados e colonizadores, numa relação desigual de

poder. O latim e o quimbundo, mais que línguas, foram o estopim para o início da guerra propriamente dita entre eles.

Não apenas as palavras em latim ditas por Kinene suscitaram grandes ações na trama. Os termos usados por ele em quimbundo também foram decisivos:

8. E Mbumba iá Kibaia, o Grande Kibaia, filho de Kisongo kia Mbumba, bateu seu sengue, falou quimbundo: Tundenu!

9. Nessas palavras todos os cães de Mutacalombo fecharam as bocas; e os exércitos dos três muenes, Nzumba iá Poxi, Kisala Kadiangu e Kabila Kango, passarão de roldão por cima deles (VIEIRA, 2006: 13).

Nesse trecho, a preparação para a guerra dos dois inimigos é contada. Lengalengenu, além de ter transformado jacarés em espingardas, ainda contava com a proteção desses animais, que fizeram uma barreira entre os portugueses e os angolanos. Os jacarés estavam com as bocas abertas e seus dentes se tornaram armas afiadas, resguardando o exército português. Somente quando o Grande Kibaia fala a expressão ‘Tundenu’, os jacarés fecham as bocas e é possível atacar o inimigo. A expressão em quimbundo significa uma forma enfática para o verbo sair e possui na narrativa um caráter mágico, assim como os animais dessa releitura do *missosso* tradicional angolano. Há uma intertextualidade com a história de ‘Ali Babá e os quarenta ladrões’ de *As Mil e uma noites*, pois ‘Tundenu’ se aproxima da conhecida expressão ‘Abre-te Sésamo’, mas por via oposta; enquanto na história árabe as palavras mágicas abrem a porta e possibilitam a entrada do personagem na caverna, na obra de Luandino as palavras fecham as bocas dos jacarés e permitem a passagem de seu exército. O livro *As mil e uma noites* é um dos melhores exemplos do conto maravilhoso, típico gênero ligado à literatura para crianças e jovens. A semelhança percebida entre as duas narrativas traz a obra de Luandino Vieira para o universo infantil, já que sua história apresenta algumas das constantes vistas por Coelho (2000) nos contos maravilhosos, como as intervenções mágicas encontradas na expressão ‘Tendenu’, em que a palavra é usada como instrumento de guerra, como arma e também como senha. Ainda segundo Coelho (2000), os elementos fantásticos presentes nas histórias maravilhosas solucionam problemas difíceis ou satisfazem desejos quase impossíveis, atendendo às aspirações humanas de resolver de forma mágica questões aparentemente inalcançáveis. Outra relação entre os dois títulos é a oralidade, pois *As mil e uma noites* é fruto das tradições orais árabes e *A guerra dos fazedores de chuva* pode ser lido como uma revisitação e reafirmação da oralidade angolana.

Em outra passagem, o aspecto encantatório da obra pode também ser notado: “2. E esse muene chamava-se Custódio Xavier Bello Neto e estava ainda todo branco; 3. E Mbumba iá Kibaia tocou-lhe com a lança; e o muene virou preto outra vez; então ouviu a sentença” (VIEIRA, 2006: 17). O trecho acima relata a punição que será imposta a Custódio Xavier após o exército português ser derrotado pelo exército de Angola. A lança de Kibaia Kinene ganha ares fantásticos ao revelar a verdadeira raça do *muene* de Lengalengenu, que, mesmo sendo angolano, lutava em nome de Portugal. Um dos significados etimológicos encontrados por Machado (1952) para a palavra “lança” é ligado à astúcia, sentido bastante apropriado para o trecho que revela a sabedoria e esperteza do Grande Kibaia ao descobrir que Custódio Xavier era traidor e não inimigo. Utilizando seu arcaico e mágico instrumento de guerra, Mbumba iá Kibaia descortina a verdadeira postura de Mon’a Ngundu, o angolano que trocou de nome e acabou sendo assimilado pelo processo de colonização. As lanças vencem as espingardas portuguesas ao final da disputa, podendo representar a vitória dos conhecimentos ancestrais sobre os conhecimentos modernos.

A tradição, assim como a memória, são duas das estratégias utilizadas para criar uma literatura composta de várias camadas, resgatando e reinterpretando o passado para relê-lo no presente. Essa linguagem plural encontra implicações no próprio estatuto de literatura para crianças e jovens, pois desestabilizaria as definições comuns do que seria um texto para crianças. A criação de uma linguagem polifônica também é refletida nos elementos maravilhosos e fantásticos das duas obras, seja a chuva que está presa entre céu e terra, em *A chuva pasmada*, ou pelas palavras mágicas de *A guerra dos fazedores de chuva*, estabelecendo contato mais uma vez com o imaginário infantojuvenil.

Os elementos da tradição que podem ser notados nas obras estudadas de Luandino Vieira e Mia Couto se apresentam num mosaico de várias nuances, revisitando de maneira mais ou menos enfática os saberes antigos. A oralidade é um dos aspectos que se apresenta nos dois textos, estando em *A chuva pasmada* mais percebido nos provérbios e saberes tradicionais, ao passo que em *A guerra dos fazedores de chuva* a influência dos *missossos* angolanos é decisiva. Vale novamente enfatizar que as apropriações que Mia Couto e Luandino Vieira fazem da oralidade são filtradas e costuradas com outras influências, como a própria língua portuguesa: “Uma segunda e mais produtiva maneira de encarar a relação intertextual, passa pela ideia de transformação. Esta pressupõe o uso de vários instrumentos possíveis, um infra-estrutural, a língua, enquanto primeiro nível de manipulação” (LEITE, 1998: 29).

A língua é o território onde modernidade, tradição e disputa de poder dialogam nas obras analisadas e segue além; é na simbologia da água e seu campo lexical (chuva, rio, mar) que os textos angolano e moçambicano se inter-relacionam de maneira mais intensa, gerando múltiplos significados e consolidando os textos como resultado de experimentação estética.

III. O rio: metáfora de uma nação e seus desdobramentos

3.1 Nascimento de uma nação

Um dos pontos que une *A chuva pasmada* e *A guerra dos fazedores de chuva com os caçadores de nuvens* é a água, em diversos estados e múltiplos sentidos. Nessas obras, a palavra aparece inclusive nos títulos, sob a forma de chuva. Dessa maneira, torna-se pertinente analisar a ocorrência da ‘água’ e seus vários desdobramentos conotativos: “A água concentra em seu simbolismo uma gama de significados, sendo alguns bastante conhecidos. Célebre alegoria do tempo, a imagem da *água* traz ainda significações de matéria-prima, de elemento iniciático e capaz de conduzir à regeneração” (ALVES, 2012: 83). Sua representação pode ser vista nos ideais de nação e identidade presentes nas obras, além de renascimentos e ritos de passagem, como será discutido no presente capítulo.

Como metáfora da nação, o rio/água apresenta vários elementos que enriquecem a discussão sobre a identidade e o pós-colonialismo, aspectos quase obrigatórios ao se estudar obras angolanas e moçambicanas. São traços constitutivos de sua natureza e que se entrelaçam nos textos de Luandino Vieira e Mia Couto, apresentados de diferentes formas.

Em *A guerra dos fazedores de chuva com os caçadores de nuvens*, a ideia de água como metáfora da nação/identidade é notada no início da obra:

4. Todas as noites Mbumba iá Kibaia, o Kibaia Kinene, fazia bater todos os tambores e chamava a chuva; e a chuva chovia da lua; e a pólvora não disparava;
5. E todos os dias Lengalengenu mandava disparar todas as espingardas; e as nuvens fugiam;
6. Então o sol secava o fim da chuva; mas vinha a noite e a chuva chovia (VIEIRA, 2006: 7).

A guerra, como indica o nome da obra, é travada em função da água, pois enquanto o quilombo de Kibaia Kinene, representando os angolanos, chamava a chuva, o exército de Lengalengenu representando os portugueses espantava as nuvens e não deixava que chovesse. O sol e a noite conseguiram estabelecer, por certo período, o equilíbrio entre as duas forças, mas era inevitável o choque entre elas. Os posicionamentos são antagônicos; enquanto o Grande Kibaia tocava os tambores, Lengalengenu usava a força das armas. O primeiro gesto pode significar a manutenção dos costumes mais antigos angolanos, ao passo que o segundo demonstra a violência portuguesa

empregada para alcançar seus objetivos. Para intensificar a diferenciação, o ritual do angolano é noturno, ao passo que o português dispara as espingardas de dia. Entre os dois lados da disputa, se encontra a terra, a nação angolana. A analogia da terra como nação é, segundo Fonseca (2008a), amplamente utilizada na literatura africana de língua portuguesa, em que a afirmação da terra, costumes e mitos marcam sua singularidade e diferença. Existe uma correlação quase direta entre a guerra tratada na história com a guerra de independência de Angola, que utiliza a água como simbologia das diferenças entre colonizados e colonizadores.

É a violência de Lengalengenu, percebido como um agente externo, que interfere no ritmo da natureza e altera a ocorrência das chuvas: “1. Sucedeu então que Lengalengenu gastou toda sua pólvora; e a lua não tinha mais água para chover; 2. Veio o cacimbo” (VIEIRA, 2006: 12). O desequilíbrio causado pelo encontro dos fazedores de chuva com os caçadores de nuvens fica evidente, pois Lengalengenu foi o causador do cacimbo, a estação da seca em Angola. Parece sintomático que a consequência dos atos do português gere o cacimbo. O primeiro sentido da palavra seca remete à escassez de água, elemento vital para a sobrevivência humana, sobretudo onde ela não é abundante. Em um sentido mais amplo, a seca pode ser entendida como escassez de vida, de esperança, em que a aridez ultrapassa o solo e atinge o cotidiano dos homens. O cacimbo que o povo angolano se viu forçado a passar ganha conotação do grande desequilíbrio natural, social e cultural que o processo colonizador causou. Intensificando a crítica sobre a opressão sofrida pelos países africanos colonizados, Césaire (1978) afirma que a colonização se iguala à coisificação e que a colonização é a “testa de ponte numa civilização da barbárie donde, pode, em qualquer momento, desembocar a negação pura e simples da civilização” (CÉSAIRE, 1978: 21). A negação da civilização comentada pelo intelectual pode ser notada primeiramente na obra de Luandino Vieira com a seca advinda da caça às nuvens feita pelos portugueses, subtraindo a água dos angolanos.

Como se pode perceber no trecho acima citado, retirado da obra de Luandino Vieira, além da chuva, outros elementos da natureza estão em foco: o sol, o rio, a lua, a seca. Dentre esses, a leitura será mais atenta ao sol e à lua. O sol era o elemento relacionado com os portugueses: “5. E todos os dias Lengalengenu mandava disparar todas as espingardas; e as nuvens fugiam; 6. Então o sol secava o fim da chuva” (VIEIRA, 2006: 7). De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2005), o sol está disposto no centro do céu, o que pode ser lido como no centro do universo, uma vez que os planetas orbitam à sua volta. E carrega uma alta carga destruidora, pois é o princípio da seca. Ao se ler essas simbologias no livro, é possível entender os portugueses como causadores de destruição do quimbundo, o que pode

estar relacionado com certa arrogância, ao se perceberem como mais importantes do que os colonizados. Os angolanos são representados pela lua: “4. Todas as noites Mbumba iá Kibaia, o Kibaia Kinene, fazia bater todos os tambores e chamava a chuva; e a chuva chovia da lua; e a pólvora não disparava” (VIEIRA, 2006: 7). Citando novamente Chevalier e Gheerbrant (2005), a lua simboliza o ritmo biológico, como o ciclo da natureza, sendo conhecida também como o símbolo da fertilidade. As posições contrárias entre os dois povos ficam mais claras, pois enquanto os portugueses eram representados pelo sol e pela destruição, os angolanos possuíam como símbolo a lua, marco da renovação e da fecundidade. Todos os símbolos presentes na trama podem ser vistos como a força da terra na narrativa, em que toda a natureza é participante ativa dos acontecimentos, criando com os homens uma relação reativa, como se fosse um espelho, refletindo os rumos que a guerra de independência tomou. Os símbolos metaforizariam a nação, pois garantem a ideia de pertencimento dos personagens com a terra, através da comunhão entre natureza e homens. E por serem cultuados pela tradição, os elementos citados reforçariam dessa maneira, os laços com a ancestralidade, criando um diálogo constante entre passado e presente no livro.

A ligação da natureza com os acontecimentos da história pode também ser vista nos últimos trechos de *A guerra dos fazedores de chuva com os caçadores de nuvens*, em que lama, pedra e rocha de ferro representam a ideia de nação e identidade: “10. Mbumba iá Kibaia nunca mais fez chover; o sangue da guerra virou lama; e a lama virou pedra; e a pedra, rocha de ferro” (VIEIRA, 2006: 20). Após a vitória dos fazedores de chuva contra os caçadores de nuvens, não era mais necessário tocar os tambores para invocar a chuva. A natureza e a vida dos habitantes do quilombo de Kibaia Kinene retornam à ordem, à normalidade e os fenômenos naturais voltaram a acontecer. São mostradas etapas do processo do pós-guerra no livro, metaforizadas no sangue que vira lama, lama que vira pedra e pedra que vira rocha de fogo. A primeira passagem, sangue da guerra que vira lama, pode ser entendida como o grande número de mortos e o grande derramamento de sangue causado pela guerra. Mas, como demonstra Fanon (1968), a luta era necessária: “Pensamos que a luta organizada e consciente empreendida por um povo colonizado para restabelecer a soberania da nação constitui a manifestação mais plenamente cultural que se possa imaginar” (FANON, 1968: 205). Dessa forma, a palavra lama não foi escolhida de maneira aleatória. Um dos empregos do termo registrado no século XIX por Cunha (1986) é ser a mistura de água e barro utilizada para limpeza de nódoas. Ao levar a interpretação para o cerne do livro, o sangue que foi derramado na guerra simbolizaria a nova fase que seria iniciada a partir daquele momento, pois a batalha era necessária para limpar as nódoas do

passado colonial e principalmente o sangue dos mortos na batalha, mas sem esquecê-los ou deixar de questioná-los. A lama seria usada para limpar o país e permitir que surgisse um tempo de reflexões e análises. Em outra perspectiva, a lama representa, segundo Chevalier e Gheerbrant (2005), a matéria primordial da qual o homem foi retirado. Isso poderia remeter à ideia de que todos os homens são feitos da mesma essência, sendo iguais sob esse ponto de vista, o que deveria impedir a desigualdade e a guerra entre eles. Outra ideia suscitada seria a de relacionar essa lama inicial ao homem angolano, simbolicamente (re) nascido após a guerra e que se torna responsável por dar início à evolução e à transformação de sua terra e de seu povo.

Dando sequência ao processo de transformação comentado no livro, a lama se torna pedra. A pedra é um dos elementos mais ricos em significações e simbologias da natureza. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2005), dentre seus inúmeros significados, pode simbolizar a Terra-mãe para os gregos e a pedra fundamental para a construção de um novo homem, conforme a Bíblia. Seria a partir dessa pedra surgida da lama que a nova sociedade angolana será construída, em que o homem advindo dessa transformação será o agente que mudará o rumo da história e da nação. Ainda segundo os escritos bíblicos, a pedra simboliza a sabedoria, o que poderia indicar um olhar mais arguto e consciente do homem após a guerra colonial. E para finalizar, a terceira etapa seria da pedra transformada em rocha de fogo. A evolução da nação angolana se mantém, já que depois de inaugurado um tempo inicial e um novo homem, a pedra antes bruta se torna rocha de fogo. Aquela pedra não é somente pedra; ela guarda em si a força e a capacidade de regeneração. Para Bachelard (2008), o fogo é a simbologia maior da pureza, transmitindo valores misteriosos, indefinidos e surpreendentes, além de sugerir o desejo de mudança, de apressar o tempo. É também utilizado para limpar o solo antes do plantio, purificando-o. Tal como a terra se prepara com o fogo para ser semeada, assim a nação angolana estaria pronta para receber o novo homem, que carrega o fogo da mudança. Vale lembrar que o fogo é um dos elementos presentes nos ritos religiosos antigos, o que poderia conectar Angola com seu passado tradicional oral.

A relação intrínseca do meio ambiente com os personagens transmite o caráter identitário do livro: “3. Os crocodilos disseram: makalanga, somos os compridos de navegar o rio; 4. Os jacarés disseram: matatu ma’xi, somos da terra e da água parada” (VIEIRA, 2006: 10). Ao se apresentarem como “compridos de navegar o rio” e “da terra e da água parada”, os crocodilos e os jacarés, respectivamente, se assumem como pertencentes daquele local. Ao invés de relatarem atos de bravura ou outras características pessoais, os animais, ao se descreverem, enfatizaram a relação que teciam

com a natureza, percebendo-se como parte integrante da comunidade. Nessa passagem, mais que perceber a influência do *missosso* angolano tradicional no ato de falar dos animais, nota-se que os elementos da terra adquirem cunho identitário para os bichos:

Essa dinamização identitária, que se manifesta no diálogo da Terra e com os elementos naturais (vegetais, animais, cósmicos e cosmológicos), opera uma espiritualização da Natureza, resultando-se a sua simbolização, e, assim, a sua instituição como lugar político, origem da ideia de nação (MATA, 2001: 91).

Fica ressaltado que o ato de se mencionar a natureza na obra cria uma noção de identidade coletiva, em que todos os indivíduos possuem traços em comum para compartilharem, como o leito do rio ou a lua. Enfatizar esses elementos poderia germinar a noção de pertencimento que se faz necessária ao se refletir sobre uma nação recente. Um paralelo com a necessidade de reconhecimento de origem pode ser traçado, pois, assim como os animais afirmavam ser daquela terra, os angolanos também deveriam agir de maneira semelhante, ratificando a ideia de nação que defende Mata (2001). Nota-se em *A guerra dos fazedores de chuva* o debate do sentimento de angolanidade, metaforizado em animais e em outros elementos da natureza.

É importante notar que no excerto de *A guerra dos fazedores de chuva com os caçadores de nuvens* selecionado para a análise, cada animal se reconhece de maneira distinta, única. Os crocodilos eram os compridos de navegar o rio e os jacarés da água quieta, diferentes entre si. A analogia com a construção identitária individual também se faz na obra, pois, mesmo tendo a ideia de nação como denominador comum, não se pode ignorar a identidade de cada africano, no caso, dos angolanos: “Não importa o que os africanos compartilhem, não temos uma cultura tradicional comum, línguas comuns ou um vocabulário religioso e conceitual comum” (APPIAH, 1997: 50). A fala do estudioso reitera a individualidade apresentada na obra de Luandino Vieira, evitando o prisma obtuso e generalizador por que muitas vezes a África é vista, entendida como detentora de núcleo rigidamente estruturado e capaz de irradiar as mesmas características por todo o continente.

Na passagem “6. E disse Kibaia, o Grande: Sai da minha terra! 7. E Lengalengenu não quis sair; bateu a espingarda, disse: A terra é do Muene-Putu” (VIEIRA, 2006: 13), o Grande Kibaia tenta expulsar de forma categórica Lengalengenu de sua terra e o que se destaca no diálogo é o reconhecimento da terra por parte do angolano, consciente de que aquele território lhe pertence por direito e que os portugueses precisavam ir embora. Nota-se aqui uma intertextualidade de Luandino

Vieira como o poema ‘Havemos de voltar’ de Agostinho Neto (1987), que reafirma o local que os angolanos precisam reaver. Todo o poema percorre as riquezas naturais e tradições que haviam sido parcialmente retiradas de Angola em função da colonização e termina profeticamente:

À bela pátria angolana
nossa terra, nossa mãe
havemos de voltar

Havemos de voltar
À Angola libertada
Angola independente (NETO, 1987: 148).

Tanto o poema de Neto (1987) como a obra de Luandino Vieira indicam a busca por Angola, pela terra-pátria que havia sido desfigurada pelo poder colonial. Os valores da pátria e a noção de pertencimento são exaltados no livro de poemas, levando os angolanos a se organizarem e reagirem. Ambos os textos retratam o processo de independência do país e demarcam o espaço da nação, pois enaltecem de certa forma Angola e reafirmam o sentimento de angolanidade em seus habitantes.

Sobre a importância da reafirmação da identidade presente no texto destinado para o público infantojuvenil, Santos (2006) comenta que apenas africanos ou latino-americanos filhos do colonialismo se viram forçados a suscitar a questão identitária, o que para Fanon (1968) foi uma necessidade:

Nesta situação, a reivindicação do intelectual colonizado não é um luxo mas a exigência de um programa coerente. O intelectual colonizado que situa seu combate no plano da legitimidade, que quer fornecer provas, que aceita desnudar-se para melhor exibir a história de seu corpo, está condenado a esse mergulho nas entranhas de seu povo (FANON, 1968: 175).

A reivindicação citada por Fanon (1968) é observada na obra de Luandino Vieira a partir da retomada da guerra de independência e as suas implicações: “4. Falou o Grande Kibaia: Nasceu na Luanda. É filho da terra. Portanto não é inimigo. É traidor! Tem de morrer” (VIEIRA, 2006: 17). O trecho denuncia a assimilação de alguns angolanos pelo sistema colonial português, capaz de fazer com que lutassem contra seu próprio país. O inimigo é visto na obra como o povo invasor, o outro; já o traidor é aquele que está próximo e comunga dos mesmos valores e da história com os outros

habitantes, mas se posiciona contra esse passado em comum. Para uma nação que acabava de se tornar independente, era preciso eliminar a lógica de certa parcela da população que acabou por apoiar o governo colonial na guerra.

Em uma terra subjugada pelo poder colonial, simbolizado no papel dos caçadores de nuvens, a discussão da identidade ganha novos contornos. Dito isso, faz-se necessário retornar à seguinte passagem analisada no capítulo anterior: “5. E respondeu Lengalengenu: Vutuka ku tandu dia muxi ié, Kahima” (VIEIRA, 2006: 12). O excerto pronunciado pelo português Lengalengenu chama os angolanos de macacos (“kahima”) e mostra parte da inferiorização que o processo colonial imprimiu em Angola. Para Fanon (1968), o colonialismo nunca deixou de afirmar que os negros eram selvagens e entendia o continente africano como um local repleto de superstições e fanatismo e que estaria fadado ao desprezo. A fala de Lengalengenu é um reflexo de toda a violência psicológica por que passaram os colonizados, o que deixou marcas profundas no debate sobre a identidade angolana.

Trazer à luz os aspectos identitários dessa cultura pode ser entendido como uma forma de resistência e luta contra o colonialismo, contra o poder que declara inferior a cultura do colonizado. A literatura seria um dos espaços cabíveis para a reflexão sobre a identidade dos angolanos, evidenciando o caráter político e de transformação que a palavra escrita carrega e, segundo Mata (2001), é inevitável falar do caráter ideológico e cultural, ao se falar em literatura, sobretudo em África, onde as literaturas nasceram como formas de protesto frente ao conflito entre a cultura portuguesa e a africana.

A nação que acabara de ser repensada necessitava rever sua história: “a ausência de um passado conhecido e reconhecido, a míngua de um passado, pode também ser fonte de grandes problemas de mentalidade ou identidades coletivas: é o caso das jovens nações, principalmente das africanas” (ASSORODOBRAJ *apud* LE GOFF, 2003: 208). Isso poderia justificar o cariz engajado da literatura para crianças e jovens nos primeiros anos de Angola independente, em que autores como Maria Eugénia Neto e Gabriela Antunes acabaram por criar obras fortemente políticas e nacionalistas. Dois livros se prestam à análise sob essa perspectiva, sendo o primeiro *E nas florestas os bichos falaram...* (1980), de Eugénia Neto. Narrando a história de uma reunião feita pelos animais da floresta para se discutir sobre de que forma iriam combater a destruição da natureza pelos homens, nota-se uma analogia com a guerra de independência: “Há quantos anos luta o nosso país com armas na mão? Há dozel? Um longo caminho, cheio de lágrimas e sangue! (...) O dia de liberdade para Angola virá e nós também teremos esses parques. Não abandonem o nosso país” (NETO, 1980: 50). Fica claro o tom

politicizado e combativo do livro, ressaltando o conceito de nacionalidade para crianças e jovens e rediscutindo sua história e a necessidade de se consolidar a ideia de nação, temas importantes para o momento por que passava o país. Durante toda a narrativa, há menções claras aos guerrilheiros e a importância de resistir e lutar por Angola: “Mas vocês sabem, os donos do nosso país querem a sua terra e entram na nossa floresta para se protegerem do inimigo: por isso a eles não devemos atacá-los! Nós devemos antes ajudá-los. Eles são guerrilheiros” (*idem*: 43). O livro se assemelha mais a um manual didático e pedagógico do movimento libertador angolano e parece pretender inculcar nos jovens leitores a importância da guerra para o futuro da nação.

A segunda obra analisada é *O cubo amarelo* (1991), de Gabriela Antunes, e que aborda o caso da menina Cassova, que, após ficar gravemente doente, ganha um cubo amarelo para se entreter enquanto estivesse acamada, sendo que a terceira face do cubo possui a imagem do ouro: “compreendi que o OURO Amarelo não existia para o bem-estar e a alegria de quem o tirava. (...) E seria bom se o ouro servisse para fazer creches, escolas e hospitais” (ANTUNES, 1991: 20). O retrato da exploração econômica por que passava Angola é assim efetuado, pois a riqueza advinda do ouro acabava por não beneficiar a população local, apenas as empresas estrangeiras que trabalhavam com a extração. A crítica social é enfática, pois a narradora enumera as carências no campo da educação e saúde pública do país, questionando a finalidade do dinheiro conseguido com a extração do ouro. Além da denúncia social, há ainda a exaltação da nacionalidade de um país com a independência recém-proclamada: “Porque o VERMELHO é a cor da Liberdade. (...) E vi um homem dando sangue a uma criança. ...E vi as cores, ou melhor, O Vermelho da nossa bandeira” (*idem*: 20). O vermelho remeteria, assim como na obra de Luandino Vieira, ao sangue derramado na guerra de independência, enaltecendo a bandeira angolana, tecida nas cores preta, amarela e vermelha. As duas obras citadas possuem as especificidades nacionais e a guerra colonial como fio condutor. Pode-se apreender que uma das motivações possíveis para a escolha temática seria a necessidade de se resgatar e preservar a memória cultural vistas de maneira pejorativa pelo colonizador, pois, como ressaltam Macêdo e Chaves (2007), os autores angolanos tomaram para si a tarefa de recontar a história nacional após a independência, comprovada pelo número considerável de textos com temática política ou retomando os caminhos da tradição oral.

A obra de Luandino Vieira quebra o paradigma didático dos livros para crianças e jovens que o antecederam em Angola, pois foi escrita em um período histórico distinto ao escrito por Eugénia Neto e Gabriela Antunes. Como afirma Secco (2007), após 1990 foi inaugurada uma nova forma de escrita

na literatura infantojuvenil de Angola e Moçambique e a perspectiva da literatura se modifica e há uma abertura maior para outros temas e construções narrativas. O caráter panfletário foi substituído pela reflexão mais apurada dos eventos passados, o que acontece com *A guerra dos fazedores de chuva*. Seria preciso que a nação questionasse as suas próprias marcas para que os conceitos de identidade e pertencimento fossem refletidos. O subtítulo do livro de Luandino Vieira, ‘guerra para crianças’, é revelador porque poderia transparecer o intuito do escritor em contar a história para as novas gerações. Mais que contar o desaire português na colônia, a narrativa engrandece o papel de Angola emergindo na sua independência, não subjugada ou inferiorizada, como tantas vezes se percebeu na fala dos colonizadores. Trazer para o primeiro plano a glória angolana na obra faz sentido quando a construção de um sentimento mais amplo de nação passa a ser considerado, “uma vez que a identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado, a identificação não é automática, mas pode ser ganhada ou perdida” (HALL, 2003: 21). Dessa forma, percebe-se o intuito de discutir o projeto de nação que a obra possui, contanto a narrativa sob a ótica angolana. Se a história humana é construída por cientistas, biógrafos e também por romancistas e dramaturgos, como atenta Noa (2006), Luandino Vieira, ao contar a guerra para as crianças, demonstra a preocupação em narrar os fatos para quem irá dar continuidade à história do país, para quem é de suma importância compreender a constituição e fortalecimento da nação angolana.

A importância de se avivar o discurso que tentou ser silenciado durante todo o período colonial vai ao encontro do livro de Luandino Vieira, pois a história da guerra de independência é agora contada e construída pelos angolanos: “10. E feriu-se, por muitos dias, grande batalha; e os portugueses foram dizimados; e os seus muenes foram derrotados; Lengalengenu fugiu a cavalo” (VIEIRA, 2006: 13). A Angola apresentada no livro sai vencedora, assumindo o papel de protagonista no texto. São narrados os acontecimentos da guerra pelo olhar angolano, o que parece fundamental ao se estudar a história do país e de todo o continente africano: “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, 2008: 151). Construir seus próprios dados pode ser entendido como uma forma de refutar a visão reducionista apresentada pelo colonizador, sempre diminuindo a importância do território colonizado.

A fim de recontar a história sob uma ótica angolana, *A guerra dos fazedores de chuva* utiliza de um verbo forte, “dizimar”, ao falar do resultado final da guerra. Segundo Cunha (1986), “dizimar” deriva da palavra “dez” (dízimo) e uma de suas acepções no século XVII era a de matar um soldado

em cada grupo de dez, evidenciando a ligação bélica entre a etimologia da palavra com o emprego no livro. A oração não se limita a apenas referir o desaire sofrido pelos portugueses e anunciar a luta libertadora de Angola. Ao descrever o resultado da guerra, Luandino Vieira faz uso de três verbos: “dizimar”, “derrotar” e “fugir”. A utilização do primeiro verbo já seria suficiente para descrever a perda portuguesa na história, mas o autor parece querer enfatizar o fracasso colonial, pois comenta que o exército foi derrotado e o chefe português fugiu. A fuga de Lengalengenu coroa a total derrota portuguesa, pois fugir é comumente considerado um ato de covardia. O chefe do exército de Portugal, ao perceber que não poderá vencer Kibaia Kinene, foge e abandona seus companheiros de luta, refletindo a falta de lealdade com os seus. O destaque dado à derrota de Lengalengenu pode ser entendido como uma obrigação, no sentido de necessidade, de se escrever a história angolana pelos próprios angolanos, já desejosos e determinados a recuperar a voz que durante anos não quis ser ouvida:

A mais grave carência sofrida pelo colonizado é a de estar colocado *fora da história e fora da cidade*. A colonização lhe veda toda participação tanto na guerra quanto na paz, toda decisão que contribui para o destino do mundo e para o seu próprio, toda responsabilidade histórica e social (MEMMI, 1977: 86).

A anulação do colonizado tentada pelo colonizador é rechaçada na obra de Luandino Vieira, pois em sua escrita há a retomada de decisões e a participação ativa do homem angolano, de forma a recolocá-lo em seu devido lugar. Partindo do princípio de que nenhuma obra é inocente ideologicamente, *A guerra dos fazedores de chuva* consegue atuar como a mediadora entre o mundo e o receptor, levando a possibilidade de ampliar a visão crítica do leitor e sua capacidade de construção de seus próprios significados, sem que para isso o texto ganhe um caráter utilitarista. O autor conseguiria abordar temáticas importantes e densas de sem ter de chegar a conclusões mecânicas e óbvias, o que, para Hunt (2010), amplia tanto o pensamento como a capacidade de pensar dos leitores. Caminhando em direção aos níveis mais profundos do texto, Luandino Vieira toca em questões ideológicas sem ser doutrinário, dando ênfase à estrutura na narrativa.

O papel que as crianças desempenham em *A guerra dos fazedores de chuva* merece destaque. Ao final da narrativa, após a vitória de Kibaia Kinene sobre o exército de Lengalengenu, os *muenes* do português são punidos. E os escolhidos para aplicar a punição em Custódio Xavier de Bello Neto são as crianças: “7. E Mbumba iá Kibaia, o Kibaia Kinene, mandou parar. Disse: Só as crianças podem ser

ao mesmo tempo vítima, testemunha e carrasco” (VIEIRA, 2006: 20). O castigo ao traidor poderia ter sido aplicado pelo próprio Kibaia ou por um de seus três *muenes*, pois os quatro lutaram diretamente com os portugueses. Uma vez que a guerra é para ser contada às crianças, nota-se que os grandes prejudicados e maiores vítimas são elas de fato, que perderam sua infância em função da batalha. Além de vítimas, são testemunhas vivas da morte de seus familiares, assistindo à destruição de seu país. O emprego do termo “testemunha” no excerto parece extrapolar o sentido de atestar a verdade, ser a prova dos fatos; a testemunha, nesse caso, não apenas pode comprovar como viveu e sofreu todas as consequências da guerra, não apenas físicas como ressalta Memmi (1977), como também psicológicas, pois a memória que lhe foi ensinada na escola não fala de seu povo. A punição final é entregue para as crianças, alterando o significado do gesto. Elas são vítimas, testemunhas e carrascos ao mesmo tempo, assumindo as duas faces da mesma moeda na guerra: foram castigadas e aplicam castigo. O fato das crianças serem chamadas de carrasco pelo chefe angolano contraria a ideia de fragilidade e ingenuidade muitas vezes atribuída à infância, como foi analisado no primeiro capítulo do estudo. As crianças da obra angolana não se vêem representadas por esse modelo infantil e tiveram que crescer frente a uma violenta batalha, assistindo à barbárie acontecer dentro de casa, na escola, na rua. Outra leitura possível do excerto poderia levar à discussão de que essas crianças angolanas passam a repetir a crueldade que presenciaram e vivenciaram, fazendo com o outro tudo aquilo que sofreram. É a reprodução da violência, aprendida nos gestos do colonizador sobre o colonizado e muitas vezes sendo aplicada pelas crianças de maneira mais forte e atroz. As crianças foram chamadas de carrascos não por serem cruéis e desejarem penalizar o traidor, mas porque se viram obrigadas a reagir daquela maneira. Ser carrasco na obra de Luandino Vieira estaria mais próximo a fazer justiça do que punir, numa tentativa de reavaliar e reconsiderar o passado colonial. E como são as crianças as maiores vítimas da guerra, apenas elas poderiam se apropriar novamente da história que lhes foi ocultada ou deturpada, como alerta Fanon (1968).

As crianças também indicam um novo tempo na história angolana e possuem “na literatura prometeica, como é a de toda a África, um papel muito importante, de gazuas do futuro, simbolizando, em última instância, o triunfo do *novo* sobre a velha tradição e sobre a dominação colonial” (LARANJEIRA, 1995: 128). A nova fase que nasce ao final na obra de Luandino Vieira com a punição aplicada pelas crianças ao traidor angolano encontra na água/rio uma metáfora expressiva: “11. O rio Kipakasa morreu; a terra repousou por fim; e viram as crianças que tudo estava bem e recomeçaram a crescer” (VIEIRA, 2006: 20). A paz no quilombo, alegoria de toda Angola, só é possível, em *A guerra*

dos fazedores de chuva, com a morte do rio, que representa o descanso para a terra já tão fustigada pelos combates e pelos desmandos dos homens. É possível traçar um paralelo entre a morte do Kipakasa com a morte do período colonial, pois este morre após o final da guerra entre angolanos e portugueses. Ao morrer, pode-se pensar que o rio levou junto das suas águas uma Angola colonizada, originando uma terra livre da opressão. A nação “livre” que se ergueu após a guerra precisou passar por um longo e sangrento processo e, a partir dessa renovação advinda da morte do rio, as crianças voltaram a crescer, a vida voltou a ter seu fluxo normal. A passagem acaba por se assemelhar a um rito de passagem, pois apenas quando um morre, o outro pode nascer.

3.2 Ritos e rios de passagem

Os rios e ritos de passagem se entrelaçam nas obras dos dois autores. No livro de Mia Couto, quando o rio seca e faz com que parem as máquinas da fábrica que produziam a fumaça, a chuva finalmente cai: “O rio se extinguiu, a fábrica desmaiara, os fumos desvaneciam. De súbito, deflagraram ventanias e cacimbos, gotas e poeiras, tudo se juntou num redemoinho imenso e subiu nos céus, em gições e vertigens, até se formarem nuvens espessas e cinzentas” (COUTO, 2004: 71). É também com a morte do rio que a normalidade volta a ser estabelecida na comunidade de Sembora. O embate da água com a fábrica merece atenção especial. A chuva que não cai pode representar o poder colonial sobre Moçambique, que inverte a lógica, trazendo desgraça e pobreza. O verbo utilizado para sinalizar o fim do rio é “extinguir”, ou seja, exterminar, aniquilar. “Extinguir” se aproxima de “dizimar”, palavra usada no livro de Luandino Vieira; emprego de verbos tão enfáticos se relaciona com a derrota do colonialismo e também com a própria morte do rio causada pela opressão do colonizador. Apesar do rio estar extinto, a fábrica está apenas “desmaiada”, o que poderia revelar que o poder exercido pela antiga metrópole permanece, onde a dominação política é substituída pela dominação econômica, que interfere em todos os campos, inclusive no ciclo da água que é rompido. Segundo Césaire (2011), por onde a colonização europeia esteve, a introdução da economia fundada no dinheiro gerou o enfraquecimento ou destruição dos laços tradicionais, além da desintegração da família, fato a ser analisado em breve. O que o trecho de Mia Couto parece salientar é que, estando apenas “desmaiada”, a fábrica poderá acordar e voltar a funcionar a qualquer momento, o que indicaria a necessidade daquela vila se preparar para assumir o controle da situação, evitando assim o retorno dos tempos em que a fábrica ditava as ordens. Sobre esse quadro de nova configuração do poder colonial e autonomia política e social, parece relevante citar:

O pós-colonial pressupõe, por conseguinte, uma nova visão da sociedade que reflecte sobre sua própria condição periférica, tanto a nível estrutural como conjuntural. (...) o que não quer dizer, a priori, tempo de independência real e de liberdade, como o prova a literatura que tem revelado e denunciado a internalização de outro no pós-independência (MATA, 2007: 39).

Seria importante rever e repensar as consequências de anos de dominação colonial mesmo após a independência política dos países, pois há ecos do colonialismo em vários aspectos da sociedade

moçambicana, como visto na exploração que a fábrica impunha à vila. Essa reflexão necessária sobre os ecos do colonialismo é percebida na segunda oração do excerto de Mia Couto. Nota-se a força da natureza vencendo a fábrica, numa analogia que pode ser lida como os saberes e costumes tradicionais saindo vitoriosos sobre a modernização irresponsável e desumana imposta pelo período pós-independência. A mesma fonte que alimenta a fábrica, a água do rio, passa a não ser alimentada por causa da fumaça produzida por ela própria, evidenciando uma atuação contraditória, uma vez que necessita da água para funcionar e ao mesmo tempo não deixa a chuva descer. Uma leitura possível pode ir em direção à força motriz da indústria, composta pela mão de obra moçambicana, que durante anos sofreu abusos. Porém, em certo dia, essa mesma força resolve ir contra o dominador e assume as rédeas da situação, pois o excerto comenta que foi de súbito que os ventos (conhecido símbolo de mudança) se agregam à poeira e a gotas de água para subir aos céus. A união desses elementos resulta em um redemoinho imenso e não parece ser casual esse resultado. O redemoinho, que se assemelha a um pequeno furacão em sua força centrífuga, é a marca da força incontrolada da natureza, capaz de arrastar o que estiver em seu caminho, incluindo a pasmaceira da chuva. Nada permanece da mesma forma após sua passagem e sua violência intervém de maneira radical na ordem das coisas. O redemoinho da história conseguiu fazer com que as nuvens se condensassem, após tanto tempo de “chuva pasmada”. Apenas um gesto violento como um redemoinho foi capaz de gerar os efeitos esperados e o paralelo com a situação política e econômica de Moçambique pode ser estabelecido, uma vez que seria preciso lutar contra a situação vigente de descaso e injustiça: “até ali eu apenas podia calçar um sapato de vez. Assim, imparmente, poupava os calçados” (COUTO, 2004: 26). Era necessária uma mudança irrevogável para que os passos daquela nação, representada pelo par de sapatos desfalcado, voltassem a caminhar em direção ao futuro.

Mas, para haver a mudança, era preciso escapar da pasmaceira, palavra utilizada no título da obra. Quando se analisa a palavra “pasmada”, percebe-se que estar pasmado é uma reação e não uma ação; é uma consequência. Só é possível ficar pasmado diante de algo, mediante uma situação ou pessoa. O resultado gerado é de espanto e surpresa, deixando muitas vezes em um estado de inexpressividade o pasmado ou pasmada. A chuva da história de Mia Couto está entre o céu e a terra em função da grande quantidade de fumaça liberada pela fábrica instalada na aldeia. A chuva e a população de Semhora ficaram “pasmadas”, sem atitude frente aos abusos e injustiças cometidos pela fábrica: “Aquele chuva se imobilizava junto ao solo? Pois também, o meu pasmado pai, tinha estancado junto à vida” (COUTO, 2004: 69). A passagem faz uma crítica ao pai do narrador e ao resto

da população, que estavam apáticos diante daquela realidade. A renúncia da água em não atingir o solo pode ser lida como uma medida extrema para que as pessoas se mobilizassem e reagissem. O pai do protagonista é chamado de pasmado, mas no decorrer da história se percebe que sua falta de iniciativa era na verdade fruto dos anos de exploração que sofreu nas minas de carvão onde trabalhou:

Olhei o seu rosto cansado como se encontrasse nele razões para sua atitude, sempre ausente e preguiçosa. Ainda miúdo, meu pai tinha ido para as minas, lá no Johni. Saíra jovem, voltara envelhecido. (...) Anos depois meu pai regressou mas permaneceu ausente, como se lhe faltasse algum inferno. E partiu de novo. E regressou. E voltou a partir. De cada vez que voltava, vinha mais e mais doente (COUTO, 2004: 14).

A pasmaceira em que se encontra o pai se reflete em sua feição, envelhecida precocemente. A doença de que padece é a doença de não ter mais esperança, de estar desacreditado no futuro e em melhoras. O trabalho que exercia dentro das minas é também rico em leituras, pois no subterrâneo não se pode ver a luz, a claridade. Interessante notar que quando o pai sai da mina e vem à tona, deseja regressar para debaixo da terra, como alguém que já está morto simbolicamente, podendo significar que a superfície era tão ou mais escura e sem perspectiva como as minas. A indiferença do pai e da família representaria, segundo Spivak (2010), uma das formas por que o imperialismo, entendido como uma das consequências do pós-colonialismo, tentaria silenciar o subalterno, de forma a paralisá-lo em sua diferença. O inferno de que o pai sente falta, segundo o narrador, poderia ser encontrado também fora do subterrâneo, visto que os moradores de Sombora são oprimidos.

A subalternidade e a dominação podem também ser lidas nos trechos em que a mãe do protagonista resolve ir à fábrica para resolver a situação dos fumos e passa a ter encontros frequentes e a sós com o patrão branco:

Passou uma mão a ajeitar o lenço, acertou a roda da saia na cintura e, autoritária, me arrastou pelo braço, como se apressasse um peso morto.
– Diga-me mãe, aquele senhor escutou as nossas razões?
Ela nada respondeu. Apenas suas unhas se espetaram na minha carne.
Estranhei o afiado daquela dor (COUTO, 2004: 29).

O excerto revela o jogo de poder a que estavam submetidos os moradores. A mulher tenta fazer de seu corpo uma moeda de troca para que o dono da fábrica atendesse suas solicitações, o que

revelaria também uma subalternidade de gênero. As unhas que ela crava no braço do filho podem transmitir a humilhação a que se viu sujeita a aceitar, em prol do bem de toda sua família. A dor que a mãe transmite para o protagonista reafirma tanto sua condição de colonizada como a condição de colonizador do homem branco, o que, para Memmi (1977), é a legitimidade necessária para que a opressão colonial permaneça.

O desenrolar dos encontros termina com a revelação da mãe ao filho: “– Verdade, mãe? Esse homem branco não abusou da senhora? – Desde o primeiro dia, ele me desejou, sim. Mas o homem não era capaz. Disse-me que eu cheirava à minha raça” (COUTO, 2004: 62). Mais uma humilhação fica evidente no trecho, pois, apesar da atração física que sentia pela mulher, o homem não conseguia aceitar que ela fosse negra. A problemática do racismo aparece na violência da frase “cheirava à minha raça”, denunciando de que forma os moçambicanos eram vistos pela elite econômica branca da região. E vale a pena perceber que, quando o homem comenta sobre o cheiro da raça, não se dirige exclusivamente para a mãe, se dirigindo para todos os negros, de forma indistinta: “O objecto do racismo é, não discriminar o homem particular, mas uma certa forma de existir” (FANON, 2011: 274). Mesmo o protagonista, sendo uma criança, já está ciente da relação de desigualdade entre sua família e os poderosos, pois pergunta à mãe se o homem não havia abusado dela.

De toda forma, para aplacar a opressão sofrida por aquela comunidade, era preciso alterar o curso de vida que levavam. A água assume papel primordial, uma vez que somente após a formação de nuvens e a liberação da chuva que estava presa, a mudança efetiva é sinalizada no texto e a família do protagonista se encaminha para o rio seco que está prestes a nascer: “Aos poucos, a água se vestiu de caudal. E se escutava já o remoinhar alegre da corrente. O rio refazia as suas margens” (COUTO, 2004: 73). O rio antigo que alimentava a fábrica é extinto e um rio novo, fruto da tão esperada chuva, começa a brotar do chão. As águas que nascem marcam o nascimento de um novo tempo para a vila, uma renovação. Um novo Moçambique estava a apontar, liberto das injustiças advindas da dominação econômica estrangeira. *A chuva pasmada* se aproxima da *A guerra dos fazedores de chuva* ao simbolizar a necessidade da morte de um período para dar lugar a outro. Nas duas obras, os rios que se findam representam a derrota do poder colonial, seja ele político ou econômico, porém deixando marcas. E mais interessante que perceber as mortes dos rios, é notar a reflexão maior sobre a nação e a identidade, fortalecidas quando os habitantes das comunidades retratadas ganham mais consciência e poderio sobre seus atos. O excerto da obra de Mia Couto relata a alegria ao se ouvir o barulho das espirais da água, retornando à ideia de redemoinho presente na narrativa.

Nesse contexto, os moçambicanos comemoram o começar de uma nova era, entusiasmados em reafirmar e repensar sobre a nação que refaz suas margens, como cita o livro. Sob esse ponto de vista, os rios novos são a projeção do futuro e da esperança de paz e mais igualdade, como as águas que banham os sonhos de uma terra que acaba de ressurgir. Nesse aspecto, seguem as palavras de Macêdo (2002):

No caso dos textos de Luandino Vieira e Mia Couto, os rios não são apenas projeções do humano. Eles são construídos pelos homens, por sua vontade, assim como a nação e a paz são utopicamente construídas no sonho diurno, no cotidiano e no exercício do escrever, de contar histórias exemplares. É, pois, uma imensa tarefa que aí se propõe: edificar rios e seus (dis) cursos por onde possa, então, navegar (MACÊDO, 2002: 104).

O ciclo desse elemento, contínuo, volta a ser estabelecido somente no final da narrativa, reforçando a ideia de Macêdo (2002). Os rios e a água representam mais que a nação na obra estudada e uma grande gama de palavras do mesmo campo semântico pode ser vista: rio, mar, chuvisco, chuva, barco, canoa. Para o trabalho, algumas passagens que fazem referência ao barco e à canoa foram selecionadas, como a morte do avô:

– Meu neto, me ajude a levar este barco até o rio.
(...) Recusei. Eu sabia o motivo desse pedido. Segurei o barco como se tivesse medo que, por força divina, ele resvasse para o rio.
– Esse barco não sai daqui, avô!
– Mas qual é o seu medo? O rio não está seco? (COUTO, 2004: 66).

O rio pode ser lido como a ponte que liga a morte e a vida, garantindo a conexão entre os dois extremos. O barco será o instrumento utilizado pelo avô para seguir sua viagem no curso do tempo, ao entender que está na hora de deixar sua família. O neto sabe a finalidade do passeio e por isso se entristece, ciente que aquela partida seria realmente sem volta.

Nesse contexto, o rio seco não é sinônimo de falta de abundância ou falta de água. Estar sem água não significa estar imobilizado, pois aquela viagem indica ser um rito de passagem, em que o rio extrapola sua natureza e leva o personagem para a sua viagem mais importante: “Morrer é verdadeiramente partir, e só se parte bem, corajosamente, nitidamente, quando se segue o fluir da água, a corrente do largo rio” (BACHELARD, 2002: 77). O avô entra no pequeno barco sozinho e não

carrega remos, assumindo ele próprio a condução do transporte. O ato de navegar com as próprias mãos reflete a missão pessoal e intransferível do mais velho em seu rito de passagem, como se estivesse desbravando o leito do tempo e deixando ali sua marca, sua identidade. A utilização de canoas nas obras de Mia Couto sinaliza, para Macêdo e Maquêa (2007), o diálogo entre a literatura e a cultura popular, de maneira a desfazer os limites entre razão e loucura e, a partir do rio, dos barcos e da água, consegue penetrar nos poros da terra, transformando-a. Pode-se dizer que nem sempre a morte é o oposto da vida em *A chuva pasmada*; as fronteiras ficam tênues e flexíveis, acompanhando a fluidez da água.

A capacidade simbólica da água na obra é ampliada quando o pai do menino resolve ajudá-lo a levar a canoa com o mais velho para o rio: “Os braços fortes dele se aplicaram no ventre da canoa. Ainda levei um tempo a ajustar-me ao espanto. (...) – Por que me ajudou a levar a canoa? – Eu não o ajudei a si, filho. Eu ajudei-me a mim” (COUTO, 2004: 68). O rio foi o elemento responsável por unir as três gerações da família e criar um momento de comunhão entre eles e de redenção para o pai. Vale ressaltar que a expressão “ventre da canoa” pode se referir ao formato abaulado do barco e também ao renascimento do pai, pois foi com a partida do avô que ele decidiu retomar sua vida e assumir o protagonismo da situação. Para Leite (1998), as viagens nas obras de Mia Couto possibilitam a pacificação das origens, indicando a demanda de paz, de conciliação e confluência. O momento estaria fértil de ressignificações, pois o pai comenta que, ao ajudar o filho, ajudou a si próprio, reestabelecendo a relação entre os dois. Assim se reforça nesse sentido a regeneração da água, entendida por Chevalier e Gheerbrant (2005) como capaz de fazer renascer, apagando uma história antiga e estabelecendo um estado novo.

O renascimento do pai ocasiona o renascimento do menino protagonista. Após a viagem derradeira do avô que fortalece os elos entre pai e filho, a água inaugura uma nova fase para a criança: “Meu pai juntou as palmas das mãos, em concha, para colher aquele primeiro jorro de água. Essa água nua, acabada de nascer, ele a fez tombar sobre mim. Como se me estivesse dando um novo nome. Quando olhei em volta vi que a família inteira se havia ali ajuntado” (COUTO, 2004: 73). Há várias camadas simbólicas e cosmológicas no excerto. Ao pegar a água com as duas mãos e banhar o filho, acontece algo próximo a um ritual de batismo, em que o rio que acabara de nascer também provoca o nascimento daquela criança. A água nua e nascedoura representa, para Bachelard (2002), a purificação, em que ser mergulhado nas águas límpidas significa sair renovado e detentor de uma força fecunda e polivalente. O rio e o menino nascem juntos na história, numa analogia à nação que se também se

iniciava. Merece relevo o papel que o protagonista infantil assume, pois é no batismo promovido pelo pai que toda a família se reúne em torno do gesto, mostrando pela primeira vez na história um momento partilhado por todos. A criança na história pode ser analisada como a metáfora do porvir e, além de simbolizar o desejo de um novo tempo, a relação das crianças nas literaturas angolana e moçambicana, para Mata (2001), representa o amanhã/futuro e se harmoniza por outro lado com o passado, o tempo infantil, retrato do tempo primordial e genesiaco. Cabe às crianças, juntamente com as águas, representarem o advento de uma nova era, delineando um novo curso para a história e para o seguimento daquela nação.

Relacionada diretamente à questão de renascimento e regeneração, estão a água e o tempo: “não era ao rio que iríamos agradecer. Era ao fio do tempo, esse costureiro da água que entrelaçava pingo da chuva com a gota do rio” (COUTO, 2004: 72). O rio, em *A chuva pasmada*, metaforiza a passagem do tempo, a continuidade. O ciclo da água, iniciado na gota da chuva (neto) e finalizando no rio (avô), pode ganhar a leitura do ciclo da vida, que se renova e se refaz. O tempo e o rio se fundem em um só corpo, como a sugerir a costura que o tempo faz com as várias fases da água e das gerações. Costurar é um processo manual lento e que demanda paciência para que cada ponto saia da forma correta. Partindo dessa premissa, é possível relacionar a costura realizada pelo tempo com a costura realizada por Mia Couto entre modernidade e ancestralidade na obra analisada, uma vez que, para Leite (1998), os rios são metáforas da terra e da tradição. O texto é banhado pela tradição, seja através de provérbios ou outras criações lexicais, o que poderia indicar que o tempo ancestral é constantemente revisitado e se encontra entrelaçado na escrita, diluindo as fronteiras entre o antigo e o novo. Um excerto em especial ratifica a ideia do rio como elemento da tradição: “Assim se cumpre, sem mesmo eu saber, a intenção do meu velho avô: ele queria o rio sobrando da terra, vogando em nosso peito, trazendo diante de nós as nossas vidas antes de nós” (COUTO, 2004: 74). A fala do protagonista indica um caráter profético naquele novo rio criado, pois tudo já estaria predestinado a acontecer. O destino e a força da tradição ganham um peso maior nas sociedades mais antigas, pois, como afirma Moreira (2005), a crença ou costume confere ao discurso uma verdade da tradição ancestral, enfatizando o tom didático que esses saberes possuem. As vidas passadas que voltam em forma de ensinamento para o menino e seus parentes simbolizariam a memória, que, para Macêdo e Maquêa (2007), se apresenta como um campo móvel de significações, interpretação e experiência social. Poderia se dizer que o ressurgimento do rio é relacionado com o retorno às tradições, de forma a não deixá-las desaparecer. O avô desejava ver o rio dentro do peito de sua família, o que poderia

dizer que o mais velho desejava que as tradições da família e sua memória não fossem perdidas e voltassem a ser importantes na vida dos personagens, de modo que eles carregassem de maneira afetuosa os valores do passado. Aquele rio seria o elo entre o passado e o futuro, pai e filho, morte e vida, em limites que não são estabelecidos de forma impositiva, criados de maneira orgânica e natural, assim como o curso das águas.

Portanto, diante do que fora discutido no atual capítulo, o rio, nas duas obras, não pode ser lido apenas como um curso de água. Ele e outros termos relacionados, como chuva, canoa, mar, são metáforas de abordagens temáticas substanciais das narrativas. Os rios que morrem ao final dos textos podem ser vistos como a morte simbólica do poder colonial sobre Angola e Moçambique, após a guerra pela independência. E, mantendo a correlação com o ciclo da água, com o fim dos rios nasce um período novo em que os ideais de nação e pertencimento passam a ser refletidos com mais vigor. Para além de seu sentido mais político, as águas, em *A chuva pasmada* e em *A guerra dos fazedores de chuva*, transmitem uma alta carga de simbolismos, prioritariamente ligados a ritos de passagem e renascimentos dos personagens.

A presença de metáforas e simbologias que a água possibilita é entremeada nos dois livros com a presença de elementos fantásticos ou mágicos, sejam eles os animais falantes ou a chuva que está presa entre céu e terra. Uma interpretação possível para esse aspecto pode ser que os dois livros sejam reflexo da guerra e pós-guerra de Moçambique e Angola, transfigurados em personagens e acontecimentos tão insólitos e inesperados quando a realidade que a circunda. Segundo Leite (1998), a mistura de vozes mágicas nas escritas repõe a esperança de um outro tempo, em que a guerra e a miséria se transfiguram em elementos organizados por uma outra lógica, capaz de reestabelecer a harmonia e o equilíbrio. A fala de Leite (1998) evidencia que as escritas dos dois autores representam o mundo às vezes irreal que ambos vivenciaram, mas transportam em si a esperança de uma nova era carregada de novas possibilidades. A literatura assume seu papel de recontar a história, unindo o tradicional ao moderno, o imaginado e o real.

Por criar um vínculo ente diferentes tempos e linguagens através da alta capacidade conotativa das águas e seu fluxo mais livre, é possível traçar um paralelo entre a não fixidez de limites na obra de Mia Couto com o conceito de literatura voltada para infância e adolescência. O autor moçambicano não define o que seria sonho e realidade, morte e vida, permitindo aos leitores que naveguem de maneira mais livre pela obra. Ao que se nota, as duas obras literárias estudadas não parece que estão imóveis nas margens/fronteiras estipuladas para a literatura destinada à infância e adolescência, pois

rompem os padrões estéticos e convencionais que sempre foram um dos objetivos das artes em geral, incluindo o campo da literatura infantojuvenil. Para Zilberman (2003), para que as obras destinadas para crianças e jovens passem a ser consideradas obras literárias, elas deverão interrogar as normas vigentes, levando o leitor para uma leitura crítica frente à realidade.

Nessa perspectiva, a literatura para crianças e jovens poderia alcançar um número maior de leitores, independente de faixa etária, além de ter reconhecidas as interferências de vários outros afluentes literários, como ilustração, saberes tradicionais, oralidade, tradição clássica, reassumindo seu papel de obra literária e estética. A não delimitação de fronteiras rígidas da literatura destinada para o público infantojuvenil poderia garantir uma amplitude maior de possibilidades estéticas e de vanguardismo, condição *sine qua non* de uma verdadeira obra artística.

Para além das estruturas narrativas que as duas tramas apresentam e que são capazes de as afirmar como obras literárias, as imagens presentes em *A chuva pasmada* e *A guerra dos fazedores de chuva* dialogam com os textos e colocam mais códigos à disposição do leitor, se apresentando como um elemento paratextual que merece ser analisado com mais atenção, pois estabelecem uma relação de simbiose ou até mesmo de extrapolação da componente verbal.

IV. O papel da ilustração: ilustrar é contar, recontar ou escrever uma outra história?

4.1 Contar e recontar: as relações entre imagem e palavra

Uma das características principais atribuídas ao livro infantil é a presença da ilustração, entendida mais como um pré-requisito do que como um dos componentes da obra; a maior parte da literatura infantil – e parte da juvenil – possui imagens. Após essa percepção, é difícil não recordar da pergunta feita por Alice: “para que serve um livro sem figuras nem conversas?” (CARROLL, 2009: 15).

Por atrair a atenção e atuar de forma eficiente no desenvolvimento da capacidade imaginativa e lúdica, a ilustração costuma ser aplicada como isca para as crianças. Vale ainda reforçar a importância das ilustrações para a esfera pedagógica, pois o aprimoramento do lado cognitivo e associativo para leitores iniciantes se deve muito também à imagem: “El contenido de las imágenes es una variable facilitadora y placentera, que puede ayudar al lector a visualizar e interpretar el argumento” (JIMÉNEZ, 1995: 68). Mais do que isca e facilitadora cognitiva, a ilustração possui o papel de também contar uma história, sendo um importante elemento paratextual nos livros infantojuvenis.

Em *A chuva pasmada* e *A guerra dos fazedores de chuva com os caçadores de nuvens*, as imagens e as palavras se fundem e dialogam, aumentando o potencial semântico do texto e que, segundo Hunt (2010), podem cruzar o limite entre o mundo verbal e pré-verbal. Seria possível atingir camadas mais profundas do entendimento humano através da ilustração e de elementos pictóricos, de forma a levar o leitor para o campo mais sensorial e primitivo. Mais que as imagens sugeridas nos textos, via metáforas e outras figuras de linguagem, os dois livros contam com signos visuais expressivos a serem analisados. E, para além das imagens e do texto, é preciso estudar as obras em sua totalidade, incluindo o projeto gráfico. Azevedo (1998) ressalta a importância de se estudar a relação estabelecida entre os três pilares:

Fica difícil falar em ilustração sem lembrar que, necessariamente, um livro (...) é composto de, pelo menos três sistemas narrativos que se entrelaçam: a) o texto propriamente dito (sua forma, seu estilo, seu tom, suas imagens, seus motivos, seus temas etc.); b) as ilustrações (seu suporte: desenho? colagem? fotografia? pintura? e, também, em cada caso, sua forma, seu estilo, seu tom etc.); c) o projeto gráfico (a capa, a diagramação do texto, a disposição das ilustrações, a tipologia escolhida, o formato etc.) (AZEVEDO, 1998: 107).

A chuva pasmada não possui grandes ilustrações e nem todas as folhas contam com desenhos de Danuta Wojciechowska². Uma vez que o livro aborda a chuva, várias figuras relacionadas com o tema são utilizadas, como gotas, peixes, rios, nuvens, iscas. Para exemplificar, algumas passagens se fazem relevantes, em que as imagens estão localizadas em sua maioria nos cantos da página, numa espécie de introdução/conclusão do texto.

A propósito de iniciar o estudo da imbricação dos elementos citados na obra de Mia Couto, primeiramente capa e contracapa ganharão um olhar mais atento. As capas possuem grande relevância para as histórias infantojuvenis, de forma geral, pois, segundo Van der Linden (2011), elas transmitem informações sobre o tipo de discurso, estilo e gênero do livro e podem, muitas vezes, provocar uma certa expectativa no leitor, atraindo-o. Já as contracapas atuam como uma continuação da história apresentada na primeira capa ou o fechamento da narrativa, revelando detalhes que contribuem para o entendimento global do texto.

A capa e contracapa contam com ilustrações mais abstratas. A primeira capa possui dois desenhos feitos majoritariamente em tons de azul e marrom, um ao pé da página e outro na parte superior. Entre as ilustrações, localiza-se o título. O desenho contido na parte superior se assemelha a dois tecidos sobrepostos, sendo o menor azul e o maior marrom. Eles parecem estar dependurados, mas não é possível visualizar onde estariam presos, dando a entender que estariam afixados no céu, uma vez que há um corte no desenho. Como a imagem sugere movimento em seu jogo de sombras, a ideia de serem tecidos se fortalece, pois se assemelha com roupas a secar no varal. Já a imagem inferior é composta de duas formas mais arredondadas também nas cores marrom e azul que estão sob a terra, pois a imagem parece ser um corte transversal no solo de forma a ser possível visualizar suas camadas, incluindo os afluentes hídricos. A mesma imagem é utilizada para ilustrar a descoberta do menino que a avó de sua avó também se chamava Ntoweni (p. 34), o que poderia ser indício da importância das tradições e saberes antigos no presente e futuro da vida da comunidade. A partir da listagem dessas informações, algumas considerações podem ser tecidas. Como as capas fornecem pistas do assunto a ser tratado no texto, conforme Van der Linden (2011), a escolha da imagem dupla na capa é reveladora, no sentido que estabelece a conexão do passar do tempo e do ciclo da água de que trata toda a narrativa. A sobreposição do azul com marrom

² Artista canadense que vive há mais de trinta anos em Portugal. Ganhadora de importantes prêmios de ilustração, foi a candidata portuguesa ao Prêmio Hans Christian Andersen no ano de 2004.

poderia indicar a ligação passado/presente, em que os dois tempos estão entrelaçados, tanto no céu quanto na terra. O título da obra está disposto de forma estratégica entre as duas imagens, no mesmo local onde se localizava a chuva retratada na história.

A contracapa conta com a ilustração de borboletas e pirilampos em várias cores e, uma vez que esses animais vivem nos céus a voar, a imagem está localizada na parte superior. Interessante perceber que esse é o último desenho do livro e dialoga de certa forma com a imagem da capa. Em um primeiro momento, a chuva estava presa entre o céu e o chão e as cores, a disposição das palavras e das imagens indicam qual será o problema a ser resolvido na narrativa. Ao final, quando a questão já foi solucionada, surgem pirilampos e borboletas, sugerindo a liberdade conquistada. A mesma imagem é utilizada para ilustrar o capítulo que relata como o protagonista escapou de apanhar de seu pai através de uma mentira contada pelo menino branco (p. 44). Os insetos demonstrariam, tanto no interior do livro quanto em seu exterior, a leveza na trama, pois os pirilampos são insetos que possuem luz própria, capazes de iluminar seu caminho e os que os rodeiam. As borboletas podem ser associadas à alegria, vivacidade, liberdade.

A chuva pasmada retrata os longos abusos sofridos por um povoado que consegue, ao final da história, superar os problemas e que assiste ao nascimento da nação: “Aos poucos, a água se vestiu de caudal. E se escutava já o remoinhar alegre da corrente. O rio refazia suas margens” (COUTO, 2004: 73). O rio, metáfora da nação, volta a correr em seu leito e Embora retorna à sua normalidade. Quando a água volta a brotar, a vida se reestabelece, pronta para originar um novo tempo na vila. O final do livro possui um tom mais otimista, já que o barulho da água era visto pelo narrador como um som alegre. Por se tratar do (re) nascimento da nação, parece importante que tanto o texto como a ilustração consigam transmitir o clima esperançoso que tomou conta dos moçambicanos e a imagem dos insetos em voo livre na última capa do livro evocam uma mensagem mais positiva: mesmo após todas as dificuldades enfrentadas, a alegria e a liberdade retornam, simbolizando um tempo de paz que virá.

As guardas do livro, onde consta pela primeira vez o título da obra, conta com uma imagem plural e que não se associa de maneira primária ao texto. Há, na parte superior da página, o título escrito da mesma forma que na capa e ao pé da folha, a imagem do peixe com uma folha seca sobreposta. Mas só é possível notar a cabeça do peixe e a ponta da folha, pois existe uma terceira camada, desenho de uma gota de água, que está por cima dos dois, indicando uma relação entre título e desenho. A gota de água seria a metáfora para a vida e sobre o passar do tempo, já que apenas dentro

de si a folha está novamente verde e o peixe se transmuta em vegetal. As conexões estabelecidas entre o código verbal e visual, segundo Foucault (2000), seriam irredutíveis, ou seja, não é possível descrever com exatidão o que se vê nem se apreender totalmente toda a riqueza de uma imagem através das palavras. A *incompatibilidade benéfica* vista pelo intelectual ratifica o potencial dos dois signos, sempre mais ricos do que o homem consegue perceber. A imagem utilizada para ilustrar o título na guarda do livro não remete automaticamente à chuva ou à água. Não há na ilustração do peixe e da folha a menção direta à problemática da narrativa, mas algo que extrapola e apresenta uma história paralela que aborda o fluxo do tempo que permeia todo o texto. Ao representar as imagens sobrepostas, Wojciechowska conseguiria transmitir ao leitor a imbricação de passado/presente/futuro, pois as figuras se intercalam. É possível também notar a ligação nação/natureza na folha sobre o peixe envolto na gota de água, uma vez que a nação só pode ser reestabelecida com o nascimento do novo rio, numa relação de causa e efeito, o que vai além do sentido inicial proposto pelo título. A imagem criada mostraria a conjunção de fatores que resultou na *chuva pasmada*, mas como há a cabeça do peixe para fora da gota de água, sugeriria também certo movimento, o fluxo contínuo da vida. Pode-se dizer que essa leitura possível da imagem não está explícita no texto nem no título, cabendo ao leitor estabelecer as conexões necessárias para decifrar os signos ali presentes.

A imagem simbolizaria também o fio do tempo que é abordado na obra, seja via lendas, costumes ou renascimentos. A gota revela em seu interior o esqueleto do peixe, que se assemelha à nervura central da folha. O vegetal que estava seco fora da gota é mostrado vivo dentro dela, pois é representado na cor verde. Ficam evidenciadas as transformações e metamorfoses que Mia Couto contará na história, todas relacionadas com a questão da água: “O avô, por exemplo, segurava uma cana de pesca. O fio pequeno e o anzol ficavam suspensos a uns palmos do chão. Pescava no ar. Haveria, dizia ele, sempre um peixe que não saberia separar as águas” (COUTO, 2004: 35). A pesca criada pelo avô indicaria que ele estava preparando seu sucessor, o familiar que daria continuidade na história daquele povo e manteria as tradições. Enquanto o avô está em um dos extremos, ocupando o lugar do pescador, o neto está no lugar oposto, aquele que é pescado. Ser fígado pelo avô na narrativa exprimiria ser o escolhido, a pessoa capaz de não distinguir entre passado e presente nas águas do tempo e faria a família caminhar novamente unida. A gota que contém em seu interior a folha e o peixe poderia ser entendida como o microcosmo da família retratada, indicando que, para fora daquele limite estabelecido pela gota, haveria prosseguimento: “– Não fique triste, filho. Que tudo isso é um engano. Não é o morrer que é para sempre. O nascer é que é para sempre” (*idem*: 70). O excerto se refere à

conversa do pai com o filho após a morte do avô, transmitindo o sentido de continuação que permeia a obra, assim como é contínuo o ciclo da chuva. Para fora da ilustração há um fio com algumas gotas pequenas de água, como um pequeno caminho, reforçando a capacidade de sucessão gerada por ela. A mesma ilustração é utilizada no capítulo que trata da inventada viagem do avô ao mar e a respeito da discussão sobre a morte: “Pela primeira vez, o avô falava da morte. Parecia ter aberto uma porta interdita. Porque seguiu falando sem se deter. Que sua tristeza não era o morrer. Era o não saber terminar” (*idem*: 47). Evidencia-se a apreensão do avô em manter vivos os costumes antigos no seio da família, pois não estava preocupado com sua morte, mas em não saber como finalizar a missão que ele próprio tomou para si, a de preparar a pessoa que daria continuidade aos ensinamentos passados. Viajar e morrer seriam metamorfoses simbólicas e o desenho ratifica esse aspecto na transmutação do peixe em folha e da folha morta em folha viva, como a indicar essa ambiguidade da passagem do tempo.

O segundo capítulo, que trata dos planos iniciais da família para fazer com que a chuva suspensa caísse no solo, possui a imagem de uma espinha de um peixe amarrada dentro de uma forma abaulada marrom (p. 11). A princípio, a leitura da ilustração poderia ser a da pesca, uma vez que o texto aborda a chuva e o rio. Mas, como afirma Barthes (1990), a imagem é constituída de vários signos que possuem uma profundidade variável de sentidos. Ao se analisar de forma mais atenta o desenho, algumas interpretações são possíveis. A espinha de peixe, mais que simbolizar a pesca, poderia representar, na verdade, a seca que chegaria caso a chuva continuasse presa, antecipando imageticamente a miséria e falta de alimentos que poderiam acontecer: “– Não tarda que acabe a água – disse o meu velho. Depois, lançou os olhos na savana, coberta de gretas e varizes” (COUTO, 2004: 11). O cenário da história já começa a ficar inóspito e o peixe seco parece ser um indício do futuro complicado que aquela comunidade teria, caso não se mobilizasse. É válido perceber que a espinha de peixe está presa como se fosse uma isca, mas, como a imagem é circundada por uma forma marrom, pode-se estabelecer a relação da cor utilizada com a terra, com o leito seco de um rio. A ilustração parece sugerir que uma isca viva foi jogada no rio, mas, com a seca advinda da chuva pasmada, tanto a isca como a água secaram, numa metáfora da pobreza daquele local. Mais que indicar pobreza, é possível inferir que em realidade, a isca e o peixe a ser fígado eram ao mesmo tempo a vila de Sombora. A imagem da isca, utilizada para atrair a presa, indicaria o aprisionamento dos personagens, presos e pescados pelo fio da subalternidade e da pobreza, lançados no leito de um rio seco. Uma segunda interpretação para a imagem poderia sinalizar que quem deveria ser pescada era aquela

comunidade, para conseguir sair da condição tão desfavorável em que vivia. O anzol seria a linha mestra que retiraria os habitantes de Sombora da inércia e os traria de volta à tona para recomeçarem suas vidas. Porém, se nenhuma mudança acontecesse, a isca e o rio secariam e junto com eles a esperança e vida da população.

Os peixes voltam a aparecer para ilustrar o sexto capítulo, intitulado ‘Visões de peixes solares’ e que aborda a imagem de peixes subindo aos céus que teve o avô, visão mágica que se aproximaria do imaginário infantil. O próprio nome do capítulo indica que aqueles animais são do céu e não da água, pois são solares. São retratados enquanto peixes amarelos com barbatanas alongadas como pássaros, ambos habitantes da imensidão e localizados na parte superior do papel (p. 24 e 25). Merece relevo a transmutação de peixes em aves, que, para Genette (1972), simboliza a superação de fronteiras intransponíveis, pois nadar e voar são sinônimos de liberdade. O formato dos animais se assemelha com raios de sol e a localização na folha indica sua condição especial, a de serem peixes que não são vistos na natureza. O desenho parece brincar com a veracidade da imagem dos peixes voadores vista pelo avô, desacreditado pela família: “Os de casa riram-se: o avô e seus delírios” (COUTO, 2004: 24). Mas, em uma das imagens, surge uma mão capaz de tocar naquele baixo-céu, ilustrado com vários peixes amarelos que parecem originar ou serem originados dos pequenos sóis que estão mais à direita da folha (p. 25), como a sugerir ser possível ver e acreditar na visão do avô dos peixes solares.

Ainda citando Genette (1972), através da metáfora peixe-pássaro se toca no tema da reversibilidade do universo e da existência, questionando os limites da razão e da loucura: “Aquilo que tomamos como realidade talvez seja somente ilusão, mas quem sabe se o que tomamos como ilusão não é também muitas vezes realidade? Se a loucura não é uma *outra forma do juízo* e o sonho uma vida *um pouco mais inconstante?*” (GENETTE, 1972: 19). A leitura mais completa de *A chuva pasmada*, que considera tantos seus signos verbais como imagéticos, parece convergir constantemente para a linha tênue de sonho/realidade e a cena dos peixes voadores está em consonância com a ambiguidade sugerida pelo autor. Em um cenário que possui uma chuva presa entre céu e terra, desafiando as regras da natureza, a imagem de peixes-pássaros reforça a capacidade imaginativa e questiona as fronteiras da razão cartesiana e exata, incapaz de se adequar àquela realidade.

As ilustrações, além de abstratas, travam um jogo com as palavras, estratégia usada por Mia Couto, revelando uma relação intertextual entre os dois códigos. O primeiro desenho é uma rede formada com gotas de água (p. 27). Wojciechowska brinca na imagem com as sonoridades dos verbos “nadar” e “andar”, citadas pelo autor: “Andar e nadar, nesse momento entendi, diferem só pelo lugar

de duas letrinhas” (COUTO, 2004: 26). A rede possui duas partes distintas: a primeira são duas linhas pontilhadas mais escuras onde se lê na linha superior a palavra “nadar” e na linha inferior as derivações e criações da ilustradora, contidas nas palavras “andar” e “nada”. Wojciechowska extrapola a frase de Mia Couto ao representar também a palavra “nada”, que tanto pode significar o ato de nadar como a ausência. A segunda parte da rede envolve algo que não se vê perfeitamente, apenas borrões e, ao final das linhas constituintes, as gotas se transformam na letra ‘r’, a letra deslocada do verbo “nadar” que originou as outras duas palavras. Nesse caso, apenas a mudança de lugar de uma letra garante o sentido da imagem, evidenciando que a ilustradora conseguiu se desvencilhar da “preguiça que nos faz crer que as letras são apenas elementos inertes de um sentido que surgiria tão-somente de combinações e acumulações de formas neutras; ajuda-nos a compreender o que pode ser uma letra solitária” (BARTHES, 1990: 109). A riqueza oriunda de uma letra sugere que a ilustração da rede pode ser entendida como uma rede de pesca, pois envolve verbos relacionados com a água, talvez transmitindo a ideia de que era necessário pescar, no sentido de agir, para encontrar uma solução frente ao desequilíbrio causado pela fábrica. Ao mesmo tempo em que a rede indicaria a tomada de atitude dos indivíduos, indicaria também sua própria fragilidade. Uma leitura plausível para o fato de ser tecida com gotas de água é a de que simboliza uma barreira aparentemente complicada, mas fácil de ser transposta. O que amedrontava a vila e impossibilitava a água de cair do céu era frágil e precisava de uma mudança de atitude para se dissolver ou se diluir.

O jogo de palavras é retomado pela ilustradora no capítulo em que é narrado o quase assassinato da mãe do menino por seu marido, que julgava ter sido traído pela esposa. Ao final da discussão, os dois se reconciliam e reforçam o amor que sentem um pelo outro:

O que tinha sucedido? Os dois se despenharam dos rochedos. Ambos ficaram feridos na queda.
– Lutavam?
Ela respondeu, sorrindo:
– Fazíamos exatamente o contrário.
– O contrário?
– Nós estávamos namoriscando. Escorregámos, sem querer, nesses penhascos (COUTO, 2004: 60).

A brincadeira com as letras é percebida na utilização das palavras “mato” e “amo”. Wojciechowska ilustra com maestria uma espécie de rio em que é escrita a palavra “mato” e depois se

desloca a letra ‘t’ para se formar a palavra “amo” – t (te) amo (p. 60 e 61). Em consonância com o caminhar da história, enquanto se fica com sensação de que a mulher havia sido morta pelo marido porque a palavra ilustrada é “mato” (p. 60), na página seguinte se revela que eles haviam feito as pazes, por isso é mostrada a palavra ‘amo’ (p. 61), revelando a pequena diferença percebida nos dois vocábulos, que altera de forma substancial o significado. A letra ‘t’, que é a definidora de sentido nos dois vocábulos, ganha destaque, pois possui um tom avermelhado, ao passo que as outras letras são escritas na cor azul. Em um primeiro momento, ela caminha junto com as outras letras da ilustração, como a demonstrar que estava intrinsecamente ligada à cena. Já no segundo momento, a letra ‘t’ aparece deslocada da palavra amo e assim, forma o t (te) amo, o que poderia sinalizar que apenas quando o marido se afasta das suspeitas sob a mulher, o amor consegue ser renovado.

Mais que tornar imagéticos os jogos de palavras e as tensões, as ilustrações parecem ampliar o universo de sensações do leitor, pois, como afirma Wojciechowska (2005), não lhe interessa simplesmente representar algo de maneira fotográfica, mas procurar a interioridade e expressão do objeto sem perder a sua natureza. Uma das ilustrações mais emblemáticas da narrativa é a que está presente no trecho sobre o racismo do menino branco, ao ser convidado para jogar berlindes com o protagonista negro:

- Não quer jogar, menino?
- Não posso.
- Porquê?
- O meu pai não deixa. Não me deixa brincar com... com vocês.
- Eu já sabia. Só não disse a palavra: pretos (COUTO, 2004: 28).

Apenas quando percebe que seu pai não está olhando para os dois através da janela da fábrica é que o menino branco se permite brincar. A cena demonstra o afastamento forçado entre as duas crianças e que consegue ser quebrado pela brincadeira: “O menino ainda hesitou. Mas, depois, o seu joelho ganhou a terra e iniciámos um jogo” (*idem*: 28). O menino branco obedece por alguns minutos às regras do jogo do pai, jogo estabelecido sob o pensamento colonial. Mas o menino negro consegue subverter essa condição e estabelece o contato entre eles, mesmo que por pouco tempo. A imagem utilizada para a cena são quatro berlindes no chão, dispostos dois do lado esquerdo e dois do lado direito, separados por um pedaço de terra (p. 29). O berlinde desenhado se assemelha aos olhos, pois possui em seu interior uma faixa colorida, tal qual uma pupila. É válido analisar com mais cuidado o

desenho, pois, como afirma Eco (1979), as imagens, assim como as palavras, também esperam ser interpretadas pelo leitor modelo, para se revelarem também como texto. Ficaria subtendido que a imagem retrata os dois meninos, já que as pupilas dos berlindes são de cores diferentes, sendo as da esquerda na cor preta e as da direita levemente azuladas, numa metonímia, respectivamente, do menino negro e do menino branco. O fato da criança negra estar à esquerda e a criança branca à direita, sinalizaria a oposição dos dois, pois tanto na cultura ocidental como na oriental, direita e esquerda se opõem radicalmente, como dia/noite, macho/fêmea, atividade/passividade. Mas esses elementos opostos se complementam, pois precisam um do outro para existir. Como os dois pares de berlindes estão dispostos frontalmente, a ilustradora cria uma imagem de duas pessoas se olhando, mas com certa reserva. O distanciamento entre os dois pares de olhos é notado também pelo espaço físico entre eles, que representaria a diferença cultural entre ambos. Ao fundo da ilustração se vê uma pequena janela com uma mancha vermelha, que poderia sinalizar o pai do menino branco a vigiar seus passos. Contudo, apesar de impor regras para a conduta de seu filho, os meninos burlam o sistema e se entregam à infância, brincando, ainda que por minutos, sem distinção de raça ou de cor. O jogo de berlindes retratado pode ser entendido como um breve contraponto no jogo do sistema colonialista, pois aquela brincadeira conseguiu, por instantes, quebrar algumas das grandes barreiras impostas à população negra.

O capítulo seguinte da obra de Mia Couto é iniciado com a impaciência da mãe ao perceber que seu marido não iria se posicionar contra a fábrica: “Ficámos nós, os homens, em resguardo, à espera do que se seguiria. Não tinha sido um simples quebrar da loiça. Havia algo mais profundo que estilhaçava em nosso lar. Foi quando, mãos nas ancas, a mãe veio à sala pedir contas” (COUTO, 2004: 31). A mulher estava farta da pasmaceira de seu marido e pede uma atitude dos homens da casa, mas não consegue. O excerto conversa de maneira intrínseca com a ilustração, que apresenta uma imagem interessante: a imagem de uma romã aberta com algumas sementes a cair (p. 31). A escolha da fruta não parece ser aleatória, pois, conforme Chevalier e Gheerbrant (2005), a fruta representa em várias culturas a fecundidade e fertilidade femininas, podendo simbolizar a tentativa das mulheres de ganharem voz e vez na história. O uso do verbo “resguardar” cria uma interessante ironia no texto, pois o resguardo é somente para as mulheres após o parto e não para os homens. Resguardar é guardar novamente e a etimologia da palavra revela, segundo Machado (1952), a ligação entre proteger e aguardar, esperar. Mais uma vez, ficaria revelada a imobilização dos homens da casa, que querem se proteger, no sentido de não se envolverem na briga contra a fábrica, e também de estarem à espera de

um desfecho, numa posição mais passiva e que já não é mais tolerada pela mãe. Como os homens estão se resguardando da mudança de atitudes, falta na romã um pedaço, que poderia indicar a falta do elemento masculino naquele contexto. A fruta reforça a fertilidade feminina e as sementes que caem podem encontrar relação com a germinação e perpetuação da romã, capazes de dar novas árvores e um novo recomeçar à trama, assim como a história daquele poderia ser perpetuada e novamente iniciada.

A relação da imagem com o texto, em *A chuva pasmada*, revela também que algumas das figuras são responsáveis por introduzir o texto. O 13º capítulo, intitulado ‘Confissões da ponte morta’, trata da conversa acontecida na ponte entre o menino e sua tia, que está à espera de um imaginário amante:

O olhar dela vadiou pela paisagem enquanto suspirava:
– Fico aqui, quem sabe ele pode me ver..
– Quem ele?
– Ele (COUTO, 2004: 52).

O esperado amante nunca iria chegar, pois era fruto da imaginação da tia. Para a ilustração, foi desenhada uma peça de roupa a secar no varal com a imagem de um sapo de coroa se fundindo na água (p. 51). A roupa não está totalmente segura, pois é presa somente com um pregador e indicaria a fragilidade daquela espera, pois a esperança em aguardar seu amado está prestes a cair a qualquer momento. A imagem também oferece uma segunda leitura, que caminha em direção à liberdade de pensamento que aquela roupa fragilmente presa sugeriria, indo ao sabor do vento da imaginação. Durante toda a narrativa acontecem fatos fantásticos, como os peixes voadores, e a roupa quase solta parece contar para o leitor que a obra está presa sutilmente ao fio da razão e que ali naquele território literário tudo pode acontecer. Esse sentido estaria subtendido na imagem e Nikolajeva e Scott (2011) afirmam que, tanto as palavras como as imagens, deixam lacunas em branco a serem preenchidas pelos leitores, para que descubram as inúmeras possibilidades da interação palavra-imagem. É no desenho do sapo que o texto pode ser visto em maior amplitude. A espera da tia pelo namorado imaginário faz clara referência ao príncipe encantado dos contos de fada, pois ela alimenta a ilusão de que será encontrada e reconhecida por seu amante. O sapo ilustrado possui uma coroa, sinalizando de maneira mais clara o tom de contos de fada do capítulo, pois é sabido que os príncipes encantados costumam sofrer a transformação em sapos nesse gênero textual. O animal retratado não permanecerá na cena,

pois segue o rio, confundindo sua forma com o curso das águas. Isso demonstraria também a passagem do tempo, retratando os anos que a tia já havia gasto à espera de seu amante encantado.

4.2 Uma outra história: transpondo o código escrito

As imagens podem desempenhar um papel paralelo e complementar ao texto, contando uma narrativa capaz de extrapolar o código verbal, como na lenda de Ntoweni, em que o tempo e as imagens são abordados de maneira mais plástica. A história é sobre a avó da avó do protagonista, também nomeada Ntoweni, e que foi incumbida de ir ao Reino de Anyumba para garantir água para a comunidade. A ilustração da lenda ganha contornos especiais, pois ao contrário do restante da obra, o texto ocupa as extremidades das páginas e não os desenhos. O impacto visual é grande, pois a ilustração ganha toda a folha, sempre em páginas duplas e em muitos tons de terra e azul, já que a lenda fala sobre seca e água. A primeira imagem mostra a avó de Ntoweni em cima do esqueleto de um peixe sobre algo que se assemelha a um rio (p. 38 e 39). Abaixo do rio, surge a imagem de um peixe se fundindo com o desenho da terra/areia. O corpo do peixe em que a mulher está de pé aparece apenas da metade para o rabo, mas há uma intencionalidade no gesto. É preciso ver as imagens juntas nas três páginas para se perceber que, enquanto na primeira página dupla, a ilustração é de um peixe pela metade, na segunda página, pode ser vista sua continuação no corpo de Ntoweni, deitado no rio, no mesmo sentido do peixe, mas sem aparecer o rosto. E, completando o corpo, a última página dupla possui em sua extremidade esquerda a face da mulher, envolvida pela face do peixe. As imagens se complementam e não existem de maneira separada, pois juntas constituem a integralidade da história, em que mulher e peixe se mesclam, uma vez que na lenda sua morte origina o rio. Dessa forma, seria transmitido o passar do tempo e o mergulho na oralidade, estimulados pelo código verbal e, sobretudo, pelo código imagético.

A segunda imagem da lenda é o corpo de Ntoweni mergulhando na água e rodeado de peixes de diferentes aspectos: enquanto os peixes do lado esquerdo são amarelados (p. 40), os da página seguinte são azulados (p. 41). Sobre os primeiros animais, há uma intertextualidade na própria obra, pois, como foi visto, a imagem dos peixes solares foi utilizada em capítulos anteriores. Os peixes azulados aparecem pela primeira vez e estão em menor quantidade, dando saltos mais altos que os peixes solares. Pode-se tecer alguns comentários da imagem. A mulher poderia ser vista como a metáfora do encontro de duas forças complementares, a solar e a lunar. O sol representaria, numa primeira interpretação, a seca por que passava o povo, e a lua, a água, a fertilidade. Numa leitura mais analítica, a presença de sol e lua num mesmo corpo seria a metáfora do encontro de saberes mais racionais (sol) com saberes mais intuitivos (lua), assim como acontece na oralidade, em que vários saberes que se reúnem para transmitir uma mensagem. O corpo de Ntoweni seria a alegoria da tradição oral, uma vez que atravessa as páginas do livro e do tempo, se transformando e se confundindo com o rio. A oralidade da ilustração é reforçada pela mão de Ntoweni dentro de um búzio (p. 41). O búzio simboliza, para Chevalier e Gheerbrant (2005), tanto a relação com as águas como a capacidade de instrumento musical. Dentro do búzio se escutam os rumores de mares antigos; o búzio é a metonímia das águas, que pode ser visto em outra passagem da obra: “Quem tem um búzio, tem o mar. O mais-velho encostou o ouvido na concha e adormeceu enquanto a si mesmo se embalava” (COUTO, 2004: 48). A música ancestral é resgatada por Ntoweni quando esta coloca uma das mãos no búzio, e assim possibilita a continuidade da história.

A última ilustração sobre a lenda vem completar a ideia da oralidade e da sobreposição de tempos. A cabeça da mulher envolta pela cabeça do peixe assinalaria a simbiose entre as duas esferas e a imagem da cabaça destampada, deixando escapar a serpente, remete ao redemoinho de um rio: “Das profundezas emergiu um rugido e uma imensa serpente azul se desenrolou dos restos da cabaça. Foi assim que nasceu o rio” (*idem*: 43). A ideia de redemoinho também se conjuga com a ideia de tempo, pois há três dimensões presentes na figura da cabaça (p. 43). A primeira é a própria tampa da cabaça, que poderia representar o passado; a segunda é a imagem da cobra, sugerindo a imagem do presente; e a terceira é o desenho do rio, que poderia indicar o futuro, pois ele nasce e prossegue a partir da lenda. Pode-se notar a imbricação temporal na lenda, um dos temas principais tratados por toda a obra e que a ilustração consegue transmitir, fortalecendo e sendo fortalecida pela palavra:

A força da palavra em seu poder de criar imagens, apenas na mente do leitor ou transformadas em traço gráfico pelo ilustrador; a associação explícita entre o traço e a letra, evidenciada no jogo literatura/artes plásticas; ou ainda a imagem a suscitar textos verbais, são diferentes facetas de um mesmo processo: a leitura “em rede” de produção e recepção (WALTY; FONSECA; CURY, 2006: 69).

O jogo mencionado na citação responsável por ampliar a leitura polissêmica do texto pode ser visto na última ilustração do livro, que possui cinco penas de pavão dentro da água presas por um fio (p. 75). Cada fio possui uma letra (N, A, M, P, T, F) que pode se referir a cada um dos cinco personagens da trama: Ntowneni, avô, mãe, pai, tia e filho. Uma das simbologias ligadas ao pavão, segundo Chevalier e Gheerbrant (2005), é a da imortalidade, pois representa a roda solar. Isso estabelece fortes vínculos com a narrativa, já que a última frase do livro é: “milagre não é o rio não findar mais. Milagre é o coração começar sempre no peito de outra vida” (COUTO, 2004: 74). A imagem utilizada para o desfecho da narrativa consegue, ao mesmo tempo, reforçar a continuidade da vida como extrapolá-la, pois a coloração da pena que possui a letra F (filho) é num tom de verde mais claro, como a mostrar que ele é o responsável por continuar as tradições e a história da família. A relação ilustração/palavra no livro ultrapassaria a simples representação do código verbal em imagens, conseguindo, dessa maneira, através das especificidades de cada campo, aumentar a polissemia da leitura. Em *A chuva pasmada*, foram utilizadas cores em tons mais fortes, como azul, vermelho e ocre. Como as cores transmitem sensações, a escolha dos tons parece apresentar relação forte com a trama. O azul, para Chevalier e Gheerbrant (2005), representa a mais imaterial das cores, a que leva ao mundo dos sonhos e sugere a ideia de imortalidade. Já os tons terrosos, como o vermelho, representam a cor da vida e que incitam à ação. Para os dois estudiosos, o encontro do azul com o vermelho e o ocre manifesta as rivalidades entre céu e terra, o que pode ser visto no texto, pois é mostrado o descompasso entre os saberes divinos (azul) e a morada dos homens (terra), o que desestabilizou a ordem natural da vida e prendeu a chuva entre os dois polos. Para além do uso dos tons azulados e terrosos, há uma predominância de imagens abstratas na história para favorecer o clima de magia e encanto do texto, e assim dialogar com a narrativa de uma forma mais assertiva.

Já em *A guerra dos fazedores de chuva*, Luandino Vieira, desempenha as funções de autor e ilustrador. A gama de sentidos oriunda da interpretação conjunta de imagens e palavras é visível também nesta história. O livro relata a guerra entre colonizadores e assimilados (caçadores de nuvens)

e os habitantes locais não assimilados (fazedores de chuva) e a leitura do livro já se inicia partir da capa e quarta capa. Na parte superior da capa, há imagens semelhantes a bandeiras com as cores dos opositores, sendo os angolanos representados na cor amarela e os portugueses na cor azul, separados por uma bandeira sem cor, neutra. Isso poderia levar ao raciocínio que houve uma separação de territórios, estando os angolanos à esquerda e os portugueses à direita, mas não é o que se vê na imagem. O exército de Lengalengenu está disposto por toda a capa, o que poderia indicar a dominação colonial sobre as terras angolanas, tema da obra. Porém, apesar de estarem em maior número, os portugueses estão sendo ameaçados frontalmente pelo Grande Kabaia, que levanta sua lança para o invasor. Na trama, é mostrado como se deu a luta pela libertação de Angola e a sua desvinculação de Portugal. A imagem poderia ir além desse fato histórico; quando se mostra a figura do português visivelmente acuado pelos angolanos no primeiro contato do leitor com a obra, se evidenciaria a coragem e persistência de um povo que lutou durante muito tempo contra os opressores: “A escolha da ilustração da capa reflete a ideia dos autores (...) sobre o episódio mais dramático ou atraente da história” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011: 313). Aqui, Angola é alçada ao protagonismo da cena, rompendo anos de subjugação, alcançando esse lugar através da disposição imagética da capa, o que afeta a percepção de todo o texto. O título do livro está destacado dentro de uma faixa azul e atrai a atenção do leitor. Fora dessa faixa, há o subtítulo ‘guerra para crianças’ e o fato de se localizar fora do título principal poderia dar a entender que aquele é o elemento primordial na narrativa.

A contracapa conta com figuras de jacarés, lagartos e pássaros, os mesmos animais que são representados na obra. Algo semelhante acontece no livro de Mia Couto, em que a contracapa possui imagem de pirilampos e borboletas. A presença desses animais, em *A guerra dos fazedores de chuva*, enfatizaria a importância da natureza na história, sendo a mesma imagem utilizada no segundo capítulo, nomeado ‘Mutacalombo e seus cães’, em que os animais se apresentam: “4. Os jacarés disseram: matatu ma’xi, somo da terra e da água quieta” (VIEIRA, 2006: 10). O capítulo relata a relação forte dos bichos com a terra, uma vez que, ao se apresentarem, citam características geográficas dos locais onde vivem. Se a última imagem do livro é a ilustração dos animais, pode-se pensar que mais importante que a guerra feita pelos homens da primeira capa, é a própria terra, a natureza, como se ela fosse o fechamento para todas as questões. Seria a natureza o componente mais relevante da história, aquela que ao final permanece e se mantém. A ideia de terra pode ser vista como metáfora para o conceito de nação, pois, mesmo sofrendo as consequências duras da colonização e guerra de independência, a nação angolana conseguiu se fortalecer e se manter.

As guardas do livro também possuem aspectos a serem analisados, pois, segundo afirma Ramos (2007), cada vez mais as guardas dos livros apresentam pontos decisivos do ponto de vista da mensagem, construção narrativa e da relação que criam entre si. Ao abrir a obra, é exibido um compilado de todas as ilustrações da trama, como um panorama geral da história. As ilustrações na cor preta estão sob um fundo azul forte, a mesma cor designada para representar os portugueses. A escolha da cor poderia se referir à supremacia espacial dos colonos, uma vez que o número de indivíduos entre os dois lados está em desigualdade, sendo o lado mais numeroso o exército de Lengalengenu, português.

Entretanto, a página seguinte contém os rascunhos da narrativa feitos à mão por Luandino Vieira, exibindo as rasuras e modificações por que passou o texto, o que parece ser intencional. A primeira interpretação dessa figura seria a de que as rasuras presentes no texto são de caráter metalinguístico, pois contam sobre a escrita da própria história, de como o autor manipula e muda as palavras, exibindo a mobilidade da língua. Essa mobilidade do texto se relaciona com o processo de construção da nação, nunca estanque, como a sinalizar os vários matizes presentes na cultura angolana e que estão sempre em movimento.

Porém, a leitura dessa imagem é múltipla, pois, como afirma Genette (1972), os livros não possuem um sentido acabado e esperam que o leitor descubra e produza aqueles signos. Os rascunhos poderiam também ser interpretados como a metáfora de uma reescrita literal na história de Angola, agora contada por seu próprio povo. E mesmo que a terra estivesse sob domínio colonial, referido no livro pela cor azul e as rasuras no texto, os angolanos conseguem subverter e lutar contra isso, agora novamente detentores de voz e de vez nos rumos da nação.

Como pede o tema, as ilustrações possuem traços fortes e remetem a pinturas étnicas. A questão das cores azul e amarela para caracterizar angolanos e portugueses encontraria justificativa nas pinturas rupestres feitas pelas tribos do nordeste de Angola, os Quiocos ou Tshokwe. Segundo afirma Redinha (1953), no período da seca, o cacimbo, esses povos desenham nas paredes de suas casas temas do cotidiano, história e natureza, tanto do lado de dentro como de fora. As pinturas quase sempre são em tons de terra, indo do amarelo ao vermelho-amarronzado, mesmo tom usado para representar o povo de Angola. Citando novamente Redinha (1953), a cor azul não foi notada nas pinturas do povo da Lunda e simbolizaria a presença estrangeira, europeia.

Para enfatizar o impasse previsível entre os inimigos, destaca-se a ilustração que acompanha o quarto capítulo e que narra a guerra travada entre eles. Como as imagens estão estrategicamente em

página dupla, as diferenças entre eles se realçam e como era previsível, cada lado é destinado a um dos oponentes. Do lado esquerdo se vê o quilombo de Kibaia Kinene com apenas seis pessoas, desenhado com a supremacia da cor amarela e alguns detalhes em marrom (p. 15). Seus três *muenes* estão representados com machados e lanças, além de estarem com poucas roupas. Na parte superior da página há a frase “Vade retro Satana”, um dos sinais da guerra de linguagem que antecedeu a guerra efetiva entre os dois povos, representando a tentativa de dominação pela linguagem dos colonizadores sobre os colonizados. Ao lado do muene Kisala Kadiangu se nota a presença de uma criança, que já levanta uma lança também. Do outro lado da página, se encontra o exército de Lengalengenu, o português, predominantemente ilustrado com a cor azul, representando o invasor. Assim como no quilombo de Kibaia Kinene, há a frase na língua do inimigo, “Vutuka ku tandu dia muxi ié Kahima”, expressão bastante agressiva para com os angolanos. A imagem conta com 16 homens, quase o triplo da quantidade de pessoas do quilombo do Grande Kibaia. Os três *muenes* estão mais vestidos que os angolanos e equipados com armas de fogo, a demonstrar a influência europeia e diferenciação, que pode ser lida no excerto: “Kibaia Kinene desceu de seu quilombo e veio ao vau; e Lengalengenu desceu do seu cavalo e veio ao vau” (VIEIRA, 2006: 12). A imagem do comandante português com uma espada sobre o cavalo difere de Kibaia Kinene, que está de pé com um facão na mão.

Walty, Fonseca e Cury (2006) afirmam que o código visual e o imagético são linguagens que se interpenetram e codificam o mundo que a literatura abarca, o que reforça que a ilustração do excerto parece ter sido concebida para enfatizar o contraste entre os dois povos, seja em relação à vestimenta, cor e armamento, como se nota na figura de um canhão, elemento simbólico de dominação e de guerra, que também representa a disparidade de instrumentos entre os inimigos, visto que os angolanos estão armados com facões e lanças. O desenho de oito homens do exército de Lengalengenu, que contam com um tipo de chapéu e chocalhos amarelos nas mãos, se destaca na ilustração. Se a cor amarela ficou convencionalizada pelo autor para representar Angola (o que pode apresentar também uma relação com o vermelho e amarelo da bandeira oficial do país), a imagem desses homens poderia simbolizar os angolanos que, ao invés de lutarem na guerra de independência por sua terra, assumiram o lado contrário: “Nasceu na Luanda. É filho da terra. Portanto não é inimigo. É traidor! Tem de morrer” (VIEIRA, 2006: 17). Os oito homens estão na fileira do meio da figura e são separados por uma linha superior e inferior dos outros indivíduos. Essas linhas simbolizariam a condição dúbia em que se encontravam: eram os assimilados, que, apesar de serem angolanos, lutavam a favor de Portugal, presos em suas convicções contraditórias. Citando Barthes (1990), a ilustração, nesse caso,

entra em cena, não para parafrasear o texto, pois a imagem não é a expressão de um código textual e sim a geração de sistemas capaz de aumentar a gama de sentidos.

A segunda grande ilustração de Luandino Vieira exhibe a condenação de Custódio Xavier Bello Neto, o angolano que lutava a favor de Portugal:

8. Então, por seis dias e seis noites, as crianças cartaram (sic) balaios, quindas e cestos de sanguessugas; e essas mazaías encheram a cacimba do Kinaxixi, na honga do Kipakasa;
9. E as crianças amarraram lá o traidor; e ele ali ficou para morrer chupado; e seu sangue cagado na água podre; e ficou vazio (VIEIRA, 2006: 20).

A primeira página em que se pode visualizar o castigo de Bello Neto conta com três crianças e dois adultos cercados por uma margem amarelada. Acima da imagem, está escrito “Honga do Kipakasa”, fazendo papel de legenda para situar o leitor. Aparecem os angolanos de pé dentro do limite estabelecido e Bello Neto sentado no chão (p. 18). Uma vez que “Só as crianças podem ser ao mesmo tempo vítima, testemunha e carrasco” (VIEIRA, 2006: 20), somente a elas é entregue a responsabilidade de penalizar o traidor e daí a existência de um círculo para separá-las do resto do quilombo, indicando que mais do que um castigo, aquele seria uma espécie de ritual. Sobre a linha tênue estabelecida entre imagem e texto de Luandino Vieira, o seguinte raciocínio parece relevante:

a linguagem real não é um conjunto de signos independentes, uniforme e liso, onde as coisas viriam a refletir-se como num espelho (...). É antes coisa opaca, misteriosa (...) que se mistura aqui e ali com as figuras do mundo e se imbrica com elas: tanto e tão bem que, todas juntas, elas formam uma rede de marcas, onde cada uma pode desempenhar, e desempenha de fato, em relação a todas as outras, o papel de conteúdo ou de signo, de segredo ou indicação (FOUCAULT, 2000: 50).

O mistério contido na linguagem que Foucault (2000) analisa e que forma com outros signos uma malha plural de significados, não estabelece uma relação de hierarquia entre a imagem e a palavra, mas sim um diálogo articulado. Nessa perspectiva, a abertura feita na ilustração do círculo para que as sanguessugas, também desenhadas em tons amarelos, entrassem e cumprissem seu papel de eliminar o sangue daquele homem, evidenciaria a importância da natureza na obra. Os animais e as crianças assumem a dianteira da ação, o que poderia ser lido como a nação que se fortaleceria dali em

diante e que só seria possível com a participação dos pequenos angolanos e pela própria força da terra, que antecedeu e sucederá àqueles homens. Há apenas três símbolos de cor azul na cena, sendo o primeiro um amuleto da sorte de quatro pontas na cor vermelha e com um pedaço azul em sua extremidade superior. Do lado direito do círculo, existe outro elemento figurado na cor azul e na extremidade inferior da página conta com um desenho com formato similar ao de um peixe na mesma coloração. Esses elementos poderiam indicar a presença do colonialismo ainda no quilombo, resquícios que ficaram após tantos anos de colonização e opressão. Os outros objetos da cena são na cor amarela ou só preta, como o pássaro e os homens sob uma canoa. A outra página possui uma quantidade menor de desenhos, mas em tamanho maior. São mostrados cinco angolanos na cor amarela que ocupam quase metade da diagramação da imagem, em um tamanho maior do que todos os outros personagens na história (p. 19). Ao final da narrativa, Angola sai vitoriosa e, com efeito, os angolanos ficam maiores em relação aos portugueses, no sentido figurado.

Quando os homens do quilombo aparecem em uma imagem maior, pode-se pensar que Luandino Vieira, através da ilustração, construa um discurso legitimador para aquela nação que necessitava ser repensada, mostrando que havia chegado a hora daquele povo crescer e tomar conta de seu próprio destino e terra.

A maneira como está disposto o texto de Luandino Vieira também indicaria um ritmo diferente na leitura. Os parágrafos enumerados em tópicos garantiriam pausas na narrativa, como é possível notar no excerto abaixo:

1. Sucedeu, então, naqueles dias a grande peleja.
2. Lengalengenu pegou um jacaré pelo rabo, o jacaré virou espingarda;
3. Vendo isso, Kibaia Kinene pegou um sengue pela boca; e o sengue virou lança (VIEIRA, 2006: 13).

O formato do texto acaba por favorecer a leitura mais demorada, enfatizando cada ação dos oponentes. A fragmentação e numeração do texto revelaria um paralelo com a linguagem cinematográfica, pois cada linha numerada se assemelha a um *frame*, à cena de um vídeo. Primeiramente, como no plano da grande angular, o autor mostra a o contexto geral da obra, o cenário da batalha. No segundo momento, é possível visualizar Lengalengenu transformando seu jacaré em arma, como se houvesse uma câmera a filmar apenas esse personagem. E, seguindo a lógica cinematográfica, no terceiro momento se vê Kibaia Kinene na tela, transformando o lagarto em lança.

A obra de Luandino Vieira constrói a história em quadros, sugerindo uma sequência retilínea da leitura, oferecendo o desenrolar da trama passo a passo, letra a letra. O texto se apresenta também como imagem, pois faz com que o leitor crie as cenas mentalmente.

Extrapolando a relação com o cinema, a estrutura mais fragmentada da obra de Luandino Vieira pode se aproximar mais da poesia do que do conto propriamente dito:

1. Sucedeu então que Lengalengenu gastou toda a sua pólvora; e a lua não tinha mais água para chover;
2. Veio o cacimbo;
3. Kibaia Kinene desceu de seu quilombo e veio ao vau; e Lengalengenu desceu de seu cavalo e veio ao vau (*idem*: 12).

É solicitada uma parada a cada linha, pois as orações pedem pausas ao serem lidas, assim como os poemas. As frases se apresentam de forma cadenciada, pedindo atenção para se atentar em cada palavra. A repetição da expressão “e veio ao vau” marca o discurso lírico do autor e como fora analisado no terceiro capítulo da pesquisa, proporciona a aproximação do texto com o canto, uma vez que carrega a escrita de musicalidade. Há uma intenção no gesto e pode-se dizer que a relação mais forte com a poesia traz para a narrativa um caráter épico, pois, em *A guerra dos fazedores de chuva*, são narrados os acontecimentos e desdobramentos da luta, quadro a quadro, vistos nas descrições de cada oponente, o estopim do conflito, a batalha propriamente dita e a condenação dos perdedores. Luandino Vieira traça com linearidade a guerra e ainda coloca notas de realismo fantástico no texto, como no excerto: “2. Lengalengenu pegou um jacaré pelo rabo, o jacaré virou espingarda” (VIEIRA, 2006: 13). Propõe assim uma leitura mais mágica da obra, um dos aspectos que pode ser notado nos poemas épicos.

Outro fator que pode aproximar a prosa luandina do gênero citado é o heroísmo conferido ao povo de Kibaia Kinene: ”7. Disse Kibaia Kinene: Os dois são prisioneiros; os dois são inimigos; mas só um é traidor! 8. E mandou enxotar Mamadu Dialó” (*idem*: 16). Coube ao Grande Kibaia definir qual seria a destinação para os dois prisioneiros, sendo um angolano e outro não. O poder conferido ao chefe angolano acaba por colocá-lo mais no lugar de herói do que de um vencedor da guerra, enfatizando sua seriedade e justiça ao realizar o julgamento dos condenados, o que é realçado tanto no código escrito como nas ilustrações contidas no livro. Uma leitura possível para a estrutura textual angolana caminhar em direção à poesia épica seria a da importância da guerra de independência para

aquele povo, pois saíram vitoriosos do processo. Além da reafirmação e reelaboração de uma literatura que remonta ao passado vivido, os poemas épicos são lugares privilegiados para o nascimento de heróis, como a exaltação da terra, sentimentos importantes para uma literatura que acabara de se reavaliar. De acordo com Ramos (2007), o ato bélico retratado nos livros torna-se particularmente relevante para a reafirmação da identidade nacional de um povo e de sua auto-soberania. A disposição do texto de Luandino Vieira requer uma análise cuidadosa, pois parece transmitir um propósito que dialoga de forma estreita com todo o campo visual e textual do livro. A intertextualidade de gêneros presente ao traçar um paralelo com a poesia permite destacar a índole sensorial da narrativa, pois toca tanto a capacidade visual como a auditiva do leitor, a exigir deste que ative sua gama de sentidos.

Nada é gratuito ou não pensado: as ilustrações, as cores, o estilo do texto levam ao leitor uma contextualização enriquecedora, que conta com um glossário das palavras em quimbundo, ao final.

As ilustrações vistas nas obras se apresentam não apenas como a tradução das palavras em imagens, mas como um rico componente paratextual. Cada um dos signos, verbal ou imagético, seria capaz de transmitir uma mensagem que complemente o outro signo, evitando que a ilustração desempenhe um papel primário na relação texto/imagem. A ilustração dos dois livros – assim como o projeto gráfico – seria tão importante quanto o texto, pois tornaria a leitura mais ampla e codificada. Luandino Vieira e Danuta Wojciechowska construíram, cada um à sua maneira, um mosaico multifacetado e cheio de significados, com alto potencial simbólico e semiótico, colaborando de maneira positiva para a apreensão do texto escrito. Hunt (2010) defende a inovação das obras descritas, pois entende que o livro infantojuvenil é vanguardista na interação estabelecida entre palavra e imagem.

Percebe-se que a ilustração é uma forma de interpretação paratextual que dilata a leitura do texto, pois, como foi visto na obra de Mia Couto, as páginas em que se conta a lenda não são numeradas, o que sugeriria o mergulho naquelas folhas (p. 37 a 43), marcadas pela ausência de tempo cronológico e de outras ferramentas que não são úteis para se conhecer o mundo fantástico e mítico. A congruência imagem/palavra é ampliada pela inter-relação das imagens contidas nas páginas, que somente conseguem ser apreendidas ao serem lidas em conjunto. Essa inter-relação demonstraria a costura, feita tanto pelo autor como pela ilustradora, entre o fio do passado e o do presente e do futuro, pois o renascimento do rio apenas se concretiza quando as três gerações da família se unem, após a viagem derradeira do avô. E somente após o renascimento do rio, a nação poderá ser reestabelecida, a

mostrar que os três tempos estão conectados. Dessa maneira, a história evidenciaria que os antepassados e seus ensinamentos não poderiam ser esquecidos pelas novas gerações.

No livro de Luandino Vieira, as ilustrações das margens do território de Kibaia Kinene são vistas predominantemente na cor amarela, mas possuem uma faixa azul, no sentido de mostrar as marcas deixadas pelo invasor. A expressão que encerra a narrativa, “Mahezu”, é grifada em amarelo ao final do desenho e representaria a necessidade de ratificar os ensinamentos dos ancestrais, pois a expressão é em quimbundo e significa ‘tenho o dito’. Ao colorir de amarelo a frase que termina a guerra, o autor parece querer destacar a nova história que seria iniciada, e, ao mesmo tempo, reforçar os laços com a ancestralidade. Nessa perspectiva, assim como no livro de Mia Couto, o começo de uma nova era para aquele povo seria possibilitada pela revisitação do passado, das tradições. A atmosfera de ancestralidade está presente em todas as ilustrações, já que o livro estabelecerá um paralelo com as pinturas étnicas dos povos da Lunda e seria capaz de transmitir ao leitor o universo dos contadores de histórias da tradição oral. A ambientação sugerida pelo autor por intermédio das imagens, segundo Van der Linden (2011), amplifica o alcance de sua fala, que sugere uma interpretação ou um discurso suplementar ao texto.

As duas obras analisadas possuem uma convergência entre texto e ilustração, criada primeiramente através da capa e contracapa, que preparam o leitor para o ambiente literário que irá encontrar, sendo que a capa do livro de Mia Couto apresenta a questão que será discutida sobre o tempo e as tradições e a do livro de Luandino Vieira mostra um panorama da luta entre angolanos e portugueses. Nas contracapas, as duas narrativas trazem imagens da natureza, como a reforçar a importância que a terra possui nas tramas. Em ambas as obras há a criação de metáforas visuais, vistas nas ilustrações abstratas de Wojciechowska e no resgate das pinturas étnicas feito por Luandino Vieira. Uma vez que, para Walty, Fonseca e Cury (2006), a aproximação de diferentes códigos, como a ilustração e o texto, não podem ser reduzidos à paráfrase, a cena das penas de pavão utilizada para encerrar *A chuva pasmada* e o círculo traçado em amarelo com as crianças e o traidor Bello Neto na beira do Kipakasa, em *A guerra dos fazedores de chuva*, apresentam elementos não descritos no texto, o que gera diversas leituras e simbologias para os livros.

O recorte escolhido para esse capítulo, seja em função de suas características textuais ou visuais, permite que primeiramente se reconheça a literatura infantojuvenil como literatura, capaz de acessar a experiência sensível do leitor. Ilustrar pode ser entendido como também construir uma história juntamente com o texto, dialogando ou ultrapassando as narrativas escritas. Assim, o código

visual, carregado de interpretações, interage com o código verbal, criando uma leitura dialógica que pode aumentar a capacidade semântica do texto, de forma a potencializar seus signos.

Conclusão

Após o estudo mais minucioso de *A chuva pasmada*, de Mia Couto, e *A guerra dos fazedores de chuva com os caçadores de nuvens*, de Luandino Vieira, percebe-se que as margens pré-estabelecidas entre literatura para o público infantojuvenil e para público adulto já não são fixas. Os autores se valeram de vários mecanismos para desestabilizar os referidos limites. As fronteiras se tornaram mais porosas nos dois casos devido ao tratamento estético das obras, que primam pelo deleite verbal e imagético, sem se restringirem a aspectos morais ou pedagógicos.

Ao evocar a ancestralidade e a oralidade, Mia Couto e Luandino Vieira reforçam o papel importante que a tradição desempenha em suas obras e também em seus países, metaforizados pela vila Sembora, em *A chuva pasmada*, e no quilombo de Kibaia Kinene, em *A guerra dos fazedores de chuva com os caçadores de nuvens*. Os personagens tecem uma malha, em que passado e presente ficam entremeados: “Na família reinava a crença de que Ntoweni ainda ali se sentava, a escutar os sonhos do seu não-falecido esposo” (COUTO, 2003: 12). Como se faz notar, é difícil perceber se a avó Ntoweni no livro de Mia Couto está de fato morta, pois é destinado a ela um lugar de destaque na narrativa. A tradição ecoa pelas duas obras dos autores, conferindo aos textos um saber que antecede os personagens. Um dos pontos em que se vê a forte presença da tradição é na importância que a natureza desempenha nas obras, seja na figura dos rios, sol e lua.

Para além desses elementos, há os animais com características humanas na obra de Luandino Vieira, refletindo a releitura dos *missos* tradicionais angolanos que o autor faz: “6. Ainda os próprios sengues vieram e disseram: queremos as pazes com os irmãos jacarés” (VIEIRA, 2006: 10). Percebe-se que, de forma geral, as fronteiras entre ancestral e contemporâneo se tocam com frequência no texto, construindo uma linguagem própria e carregada de simbolismos, o que reconfigura as duas obras como literatura em seu sentido lato, não enclausurando as narrativas em categorias que podem cercear a sua compreensão.

As duas obras analisadas desconstruem o paradigma de que a literatura destinada a crianças e jovens deve ser realizada com a abordagem de temas leves e mais superficiais, trazendo para o primeiro plano da narrativa discussões críticas sobre identidade, nacionalismo e guerra de independência. Utilizando a água como metáfora para a nação, a morte dos antigos rios coloniais dá lugar a novos afluentes, em que os angolanos e moçambicanos repensam suas próprias identidades: “Meu pai juntou as palmas das mãos, em concha, para colher aquele primeiro jorro de água. Essa água nua, acabada de nascer, ele a fez tombar sobre mim. Como se estivesse me dando um novo nome”

(COUTO, 2003: 73). O batismo por que passa o menino protagonista é uma alegoria da nova nação que precisa reencontrar seu próprio nome, sua própria identidade para seguir caminho. Evento semelhante se passa na obra de Luandino Vieira: “11. O rio Kipakasa morreu; a terra repousou por fim; e viram as crianças que tudo estava bem e recomeçaram a crescer” (VIEIRA, 2003: 20). É apenas com a vitória de Angola sobre as forças coloniais que a nação pode se rever, reavaliando as marcas deixadas pela colonização. Os temas abordados nas obras geram análises extensas e complexas que reconfiguram também as margens estanques da literatura infantojuvenil, pois seria a partir da fluidez dos textos que a leitura ganharia mais significações, sem se limitar à questão das faixas etárias.

Ao analisar as imagens presentes nos dois livros, nota-se primeiramente que os livros destinados ao público infantojuvenil precisam ser lidos de maneira global, de forma a interpretar o código pictórico. A segunda constatação seria a de que as imagens geram debates sobre as limitações de idade de leitores nos dois livros analisadas, pois as ilustrações foram utilizadas pelos artistas como uma estratégia que extrapola o texto, se tornando um proveitoso componente paratextual. A escolha de cores e imagens abstratas em *A chuva pasmada* faz com que os desenhos de Wojcieszowska dialoguem de maneira cúmplice com o texto, chegando ao ponto de ampliar as possibilidades da escrita, como lembra Ramos (2007). *A guerra dos fazedores de chuva* foi escrito e ilustrado por Luandino Vieira e, em seus desenhos, faz referências às pinturas étnicas do norte de Angola, o que revela uma grande simbiose entre signo verbal e imagético. Não há traços infantilizantes nas duas narrativas, potencializando a leitura de imagens pelos novos leitores.

As duas obras selecionadas para o estudo apresentam componentes que reavaliam sua classificação apenas enquanto literatura destinada para a infância e adolescência, pois as histórias estariam no campo da literatura, entendida como exercício criativo. Seja pelas temáticas tratadas ou pela relação palavra e imagem, os livros de Mia Couto e Luandino Vieira questionam o enquadramento rígido dado aos textos e podem ser vistos sob o prisma da *crossover fiction*, uma vez que estão em localizados numa zona de fronteira entre livros lidos por crianças e por adultos.

O que parece ficar mais ressaltado após a análise dos dois livros é que a categoria *crossover* recoloca a literatura infantojuvenil em seu lugar de obra literária absoluta, pautada pela experimentação e inovação. A questão de faixas etárias parece restringir excessivamente e não ser mais o guia de uma leitura frutífera, ressaltando a necessidade de se repensar o termo. Talvez o conceito de perfil de leitor seja o que melhor se aplique para livros como os analisados na pesquisa, noção mais ampla e que poderia abarcar o público com idades e percepções distintas. As intrincadas redes textuais

ou o uso das ilustrações que alargam a semântica das narrativas fazem com que *A chuva pasmada* e *A guerra dos fazedores de chuva contra os caçadores de nuvens* possam ser consideradas, em primeiro lugar, como produto artístico.

O trabalho discute um assunto que precisa ser aprofundado numa perspectiva interdisciplinar, levando em consideração a interface com outras esferas, como cânone e mercado editorial, pois os campos citados se revelaram detentores de pontos cruciais para um entendimento mais amplo sobre os livros infantojuvenis. O tema merece ser mais explorado nas instâncias de consagração literária e nas pesquisas acadêmicas, de maneira a consolidar a literatura editada para crianças e jovens enquanto um espaço privilegiado da experiência humana e da mais alta elaboração estética.

Referências bibliográficas

- ABRAMOVICHTH, Fanny. *Literatura infantil: gostosuras e bobices*. São Paulo: Scipione, 2002.
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. *Teoria da literatura*. 8ª edição. Coimbra: Almedina, 1997.
- ALVES, Tatiana. *Seis estudos sobre Mia Couto*. Rio de Janeiro: Celacanto, 2012.
- ANON. *As mil e uma noites*. Amadora: Livraria Bertrand, 1973.
- ANTUNES, Gabriela. *O cubo amarelo*, Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1991.
- APPIAH, Anthony. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- ARIÈS, Philippe. *A criança e a vida familiar no antigo regime*. Lisboa: Relógio D'água, 1988.
- ARIÈS, Philippe. *História da vida privada 2: da Europa Feudal à Renascença*. Lisboa: Aparentamentos, 1990.
- ASSIS JUNIOR, A. de. *Dicionário Kimbundu – Português: linguístico, botânico, histórico e corográfico*. Luanda: Argente, Santos e Cia Ltda, 1969.
- AZEVEDO, Fernando. *Literatura infantil e leitores: da teoria à prática*. Braga: Instituto de Estudos da Criança da Universidade do Minho: 2006.
- AZEVEDO, Ricardo. Texto e imagem: diálogos e linguagens dentro do livro. In: SERRA, Elizabeth D'Angelo (org). *30 anos de literatura para crianças e jovens: algumas histórias*. Campinas: Mercado das Letras, 1998, p. 105-112.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Editora Hucitec, 2010.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Lisboa: Edições 70, 2009.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.197-221.
- BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Ed. 34, 2002.

- BECKETT, Sandra. *Crossover fiction: global and historical perspectives*. New York: Taylor & Francis, 2009.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- CARROLL, Lewis. *Alice no país das maravilhas*. São Paulo: Martin Claret, 2009.
- CAVACAS, Fernanda. Mia Couto: palavra oral de sabor cotidiano/palavra escrita de saber literário. In: CHAVES, Rita; MACEDO, Tania (Orgs). *Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006.
- CHAVES, Rita. *A formação do romance angolano: entre intenções e gestos*. São Paulo: FBLP; Via Atlântica USP, 1999.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Lisboa: Sá da Costa, 1978.
- CÉSAIRE, Aimé. Cultura e colonização. In: Manuela Ribeiro Sanches (Org). *Malhas que os impérios tecem. Textos anticoloniais contextos pós-coloniais*. Lisboa: Edições 70: 2011. p. 253-272.
- COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: teoria, análise e didática*. São Paulo: Moderna, 2000.
- COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- COUTO, Mia. *Terra sonâmbula*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- COUTO, Mia. *Mar me quer*. Lisboa: Caminho, 2000.
- COUTO, Mia. *O gato e o escuro*. Lisboa: Caminho, 2001.
- COUTO, Mia. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- COUTO, Mia. *A chuva pasmada*. Lisboa: Caminho, 2004.
- COUTO, Mia. *A varanda do frangipani*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- COUTO, Mia. *O beijo da palavrinha*. Lisboa: Caminho, 2008.
- COUTO, Mia. *Jesusalém*. Lisboa: Caminho, 2010.

- COUTO, Mia. O jogo das reinvenções. Entrevista ao site espanhol 'La Insignia'. Disponível em: http://www.lainsignia.org/2005/marzo/cul_030.htm. Acesso em 04 de dezembro de 2013.
- CRESPO, Maria Isabel. Presencia de la literatura infantil y juvenil en el canon literario escolar. In: *Canon, literatura infantil y juvenil y otras literaturas*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003.p. 377-386
- CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- CUNHA, Maria Antonieta Antunes. *Literatura infantil: teoria e prática*. São Paulo: Ática, 1999. 18ª edição.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: para uma literatura menor*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.
- ECO, Umberto. *Leitura do texto literário: a cooperação interpretativa nos textos literários*. Lisboa: Presença, 1979.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- FANON, Frantz. Racismo e cultura. In: Manuela Ribeiro Sanches (Org). *Malhas que os impérios tecem. Textos anticoloniais contextos pós-coloniais*. Lisboa: Edições 70: 2011. p. 273-285.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Literaturas africanas de língua portuguesa: percursos da memória e outros trânsitos*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2008a.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Mia Couto: espaços ficcionais*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008b.
- FOUCAULT, Michael. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- GONÇALVES, Perpétua. *Português de Moçambique: uma variedade em formação*. Maputo, Universidade Eduardo Mondlane, 1996.
- GÓES, Lucia Pimentel. *Introdução à literatura para crianças e jovens*. São Paulo: Paulinas, 2010.
- GENETTE, Gérard. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidade e mediações culturais*. 2ª reimpressão revista. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

HOUNTONDJI, Paulin J. Conhecimento de África, conhecimento de africanos: duas perspectivas sobre os Estudos Africanos. In: *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº 80. Coimbra: CES. 2008, p. 149-160.

HUNT, Peter. *Crítica, teoria e literatura infantil*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

JIMÉNEZ, Santiago Yubero. Alguns aspectos psicosociais para la reflexón em torno al niño, la literatura, la escuela y la cultura de la imagen. In: CERRILLO, Pedro C.; PADRINO, Jaime García (Coordenadores). *El niño, la literatura y la cultura de la imagen*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidade de Castilla-La Mancha, 1995.

JOLLES, André. *Formas simples: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste*. São Paulo: Cultrix, 1976.

LARANJEIRA, Pires. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades & escritas nas literaturas africanas*. Lisboa: Edições Colibri, 1998.

LINDEN, Sophie Van der. *Para ler o livro ilustrado*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MACÊDO, Tania. *Angola e Brasil – estudos comparados*. São Paulo: Arte & Ciência, 2002.

MACÊDO, Tania e CHAVES, Rita. *Literaturas de língua portuguesa: marcos e marcas- Angola*. SANTILLI, Maria Aparecida; FLORY, Suely Fadul Villibor (Org.). São Paulo: Arte e Ciência, 2007.

MACÊDO, Tania; MAQUÊA, Vera. *Literaturas de língua portuguesa: marcos e marcas- Moçambique*. SANTILLI, Maria Aparecida; FLORY, Suely Fadul Villibor (Org.). São Paulo: Arte e Ciência, 2007.

MACHADO, José Pedro. *Dicionário etimológico da língua portuguesa: com a mais antiga documentação escrita e conhecida de muitos vocábulos estudados*. Lisboa: Confluência, 1952.

MATA, Inocência. *Literatura angolana: silêncios e falas de uma voz inquieta*. Lisboa: Mar Além, 2001.

MATA, Inocência. *A literatura africana e a crítica pós-colonial. Reversões*. Luanda: Nzila, 2007.

MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido do retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

MOREIRA, Terezinha Taborda. *O vão da voz: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2005.

- NETO, Agostinho. *Sagrada Esperança*. Lisboa: Sá da Costa, 1987.
- NETO, Maria Eugénia. ... *E nas florestas os bichos falaram...* Angola: União dos Escritores Angolanos, 1980.
- NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT Carole. *Livro ilustrado: palavras e imagens*. Trad. Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- NOA, Francisco. Modos de fazer mundos na actual ficção moçambicana. In: *Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (Org.). São Paulo: Alameda, 2006, p. 267-274.
- PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Niterói: EDUFF, 1995.
- PERROTTI, Edmir. *O texto sedutor na literatura infantil*. São Paulo: Ícone, 1986.
- PINA, Manuel António. Para que serve a literatura infantil? In: *No branco do sul: as cores dos livros. Encontros sobre literatura para crianças e jovens*. Lisboa: Editorial Caminho, 2000, p.121-133.
- RAMOS, Ana Margarida. Infância e literatura: contributos para uma leitura da narrativa infantil contemporânea. In: *Leitura, literatura infantil e ilustração: Investigação e prática docente*. Maia: SerSilito, 2003, p. 117-128.
- RAMOS, Ana Margarida. *Livros de palmo e meio: reflexões sobre a literatura para a infância*. Lisboa: Caminho, 2007.
- REDINHA, JOSÉ. *Museu do Dundo: subsídios para a história, arqueologia e etnografia dos povos da Lunda*. Lisboa: Diamang, 1953. Disponível em: <http://memoria-africa.ua.pt/Library/ShowImage.aspx?q=/diamang/diamang-v18&p=10>. Acesso em 05/02/14 2014.
- RENAULT, Alain. *A libertação das crianças: contribuição filosófica para uma história da infância*. Lisboa: Instituto Piaget, 2002.
- SALDANHA, Ana. Para que idade é? O papel do destinatário na definição do estatuto da literatura para crianças. In: *No branco do sul: as cores dos livros. Encontros sobre literatura para crianças e jovens*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005, p.15-30.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mãe de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez, 2006.
- SECCO, Carmen Lucia Tindó. (Org.). *Entre fábulas e alegorias: ensaios sobre literatura infantil de Angola e Moçambique*. Rio de Janeiro: Quartet: UFRJ, Centro de Letras e Artes, 2007.
- SHAVIT, Zohar. *Poética da literatura para crianças*. Lisboa: Caminho, 2003.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

VIEIRA, José Luandino. *Luuanda: estórias*. Lisboa: Edições 70, 1972.

VIEIRA, José Luandino. *A cidade e a infância*. Lisboa: Edições 70, 1997.

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

VIEIRA, José Luandino. *Kaxinjenguele e o poder: uma fábula angolana*. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

VIEIRA, José Luandino. *Kaputu Kinjila e o Sócio dele, Kambaxi Kiaxi*. São Paulo: Melhoramentos, 2012.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil na escola*. 11ª edição. São Paulo: Global, 2003.

WALTY, Ivete Lara Camargos; FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira. *Palavra e imagem: leituras cruzadas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

WATT, Ian. *Ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WOJCIESCHOWSKA, Danuta. A ilustração de livros para crianças. In: *No branco do sul: as cores dos livros. Encontros sobre literatura para crianças e jovens*. Lisboa: Editorial Caminho, 2001, p.105-114.