REPRESENTAR A VIOLÊNCIA: *OSTRANENIE* E IDENTIDADE EM PEPETELA

REPRESENTING VIOLENCE: OSTRANENIE AND IDENTITY IN PEPETELA

Luca Fazzini[1]

RESUMO: A segunda grande guerra e os conflitos devidos à descolonização podem ser considerados como os últimos confrontos militares cuja lógica subjacente seja de natureza ideológica. De facto, o que Mary Kaldor chama de *new war* são conflitos que se baseiam sobre razões identitárias. Na mesma maneira, como refere Susan Sontag, também a recepção da violência naquela que Marc Augè define de "sociedade espetacular", foi mudando para uma contínua banalização. Todavia, não obstante as transformações nas práticas bélicas e na percepção da dor, a literatura manteve algumas estratégias narrativa constantes. Em *War and representation*, Fredric James sublinha como um elemento típico de tais representações seja a *oestranenie* (estranhamento), elemento que se encontra nas obras de Pepetela relacionadas com a guerra. No texto seguinte pretende-se observar como as formas do estranhamento estão presentes e servem para delinear as personagens em *Mayombe* e em *Parábola do c ágado velho* de Pepetela.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Angolana. Pós-Colonial. Violência. Estranhamento.

1 AS "NOVAS" GUERRAS E A REPRESENTAÇÃO DA DOR

Num ensaio sobre o escritor russo Nikolai Leskov - *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* – Walter Benjamin reflete acerca da experiência da guerra e da violência nas primeiras décadas do século XX. Para Benjamin, concluída a Primeira Grande Guerra, os homens que tinham participado ao evento bélico, voltaram à vida diária não mais ricos, porém mais pobres em termos daquela que o filosofo chama de "experiência comunicável": "Com a guerra mundial tornou-se manifesto um processo que continua até hoje. No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais, e sim mais pobres em experiência comunicável" (BENJAMIN, 2000, p. 198).

De facto, mesmo perante uma sociedade onde a morte era algo presente no dia a dia – na obra já citada Benjamin sublinha como a partir da chamada "modernidade" o homem tentou afastar todo o que fosse relacionado com a morte no quotidiano – as atrocidades das trincheiras, assim como o ainda inimaginável desenvolvimento das tecnologias militares, criaram um profundo sentido de alienação e perda nos homens envolvidos nos conflitos. Escreve Benjamin (2000, p. 198):

[1] Licenciado em Literaturas Modernas na Università di Siena (Itália). Atualemnete estudante de Mestrado em Estudos Comparatistas da Universidade Clássica de Lisboa. E-mail: lucafazz@hotmail.it.

> Não havia nada de anormal nisso. Porque nunca houve experiencias mais radicalmente desmoralizada que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras (...). Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens, e debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões, o frágil e minúsculo corpo humano.

Nesta reflexão, o filosofo centra uma questão altamente relevante nas considerações acerca da violência e das representações desta pela literatura: o sujeito, proveniente de uma realidade tradicional[2], envolvido num contexto desumano e alheio, encontra-se na condição que os formalistas russos definiram de *ostranenie*, ou seja, de estranhamento e desfamiliarização. O individuo, voltando à vida depois de ter passado pelo sofrimento bélico, encontra-se inevitavelmente fora da realidade que considerava habitual.

Efetivamente, para Giorgio Agamben, a condição característica das chamadas sociedades tradicionais é a organização da existência através da experiência – entendida como a *Erfahrung* de Benjamin – ou seja, através daquela forma de conhecimento da natureza e perceção da realidade que se transmite de geração em geração (AGAMBEN, 1998).

Um conflito como a Primeira Grande Guerra, onde o soldado é apenas um objeto deitado nos braços duma morte causada por maquinas ainda desconhecidas, afasta o homem daquela que é possível chamar de *routine geracional*, deixando-o sem possibilidade de transformar a vivência – *Erlebnis* em Benjamin - em experiência. Tais dinâmicas quebram a possibilidade de simbolização do real pelo individuo que permanece então numa condição de incomunicabilidade, em relação ao evento traumático (SELIGMANN-SILVA, 2005).

Nos conflitos contemporâneos, que envolvem principalmente a população civil e já não apenas os soldados, os mecanismos de estranhamento assumem dimensões assim tão elevadas que condicionam a comunidade toda. Juntamente com a enorme massa de pessoas deslocalizadas – exiliados, refugiados políticos e emigrantes – o estranhamento, nas guerras contemporâneas, tende a causar a perda da identidade cultural nos sujeitos envolvidos, que têm necessariamente de repensar a sim próprios, após de ter passado pelo sofrimento.

Mary Kaldor em *New and old war. Organized Violence in a global era*, analisa como os "novos" conflitos que floresceram principalmente no "terceiro mundo"[3] após a Segunda

[2] Neste texto utilizarei o termo tradicional e a definição de sociedade tradicional no sentido de sociedades pre-industriais e pre-modernas. Pelo facto de ser incluídas, nesta definição, também pequenos núcleos – assim como contextos fora das categorias históricas eurocêntricas - evito de referir-me a uma classificação cronológica uniformizante.

[3] Refiro-me à definição *Third-Word* questionada por Ella Shoat em *Notes on the "post-colonial"*. Utilizo aqui esta expressão apenas pela função pratica e geral que a carateriza mas mereceria de ser, num outro âmbito, discutida com mais atenção (SHOAT, 1996, p. 321-334).

Grande Guerra, baseiam-se principalmente em razões de ordem identitário, sejam então devidos ao nacionalismo da *"the last wawe"*[4] que ao explodir de questões étnicas e religiosas.

Consequência direta é a diferente natureza da guerra e das estratégias militares: persecuções étnicas, terrorismo, genocídios, violações punitivas são as ações principais nos conflitos contemporâneos, e as vitimas pertencem principalmente à população civil. De facto, o objetivo já não é a ocupação territorial pela potência estrangeira mas o aniquilamento da alteridade considerada inimiga - através de ações cuja finalidade seja fomentar, ou até criar do nada, tensões que envolvam a população toda.

Exemplificando, se nas guerras de libertação das ex-colónias o objetivo não era o aniquilamento mas a independência – razões de ordem social e político - em guerras de natureza étnica como a dos Balcãs nos anos '90 e em Rwanda[5], o aniquilamento passa através do extermínio de inteiros grupos étnicos.

Tais diferencias determinam obrigatoriamente uma outra percepção da experiência bélica tanto pelos indivíduos que nela foram envolvidos – que tentam encontrar na dor traços duma identidade compartilhável[6] - como também para todos aqueles que, na era global e da hiperprodução de mensagens, fazem apenas uma experiência indireta dos conflitos. Para estes últimos, a diferente perceção da violência põe em causa principalmente a estrutura mediática da contemporaneidade.

Em *Regarding the pain of others*, Susan Sontag, além de refletir sobre o desenvolvimento da intervenção fotográfica em contextos de guerra, salienta uma importante característica da cultura de massa:

> As everyone has observed, there is a mounting level of acceptable violence and sadism in mass culture: films, television, comics, computer games. Imagery that would have had an audience cringing and recoiling in disgust forty years ago is watched without so much as a blink by every teenager in the multiplex. Indeed, mayhem is entertaining rather than shocking to many people in most modern cultures." (SONTAG, 2003, p. 90).

Além da constante banalização da violência através da reprodução continua de imagens atrozes, é importante aqui sublinhar mais um elemento que interfere na recepção da violência. O antropólogo francês Marc Augé, ao referir-se à realidade urbana contemporânea,

[4] Benedict Anderson chama nacionalismo da "*last wawe*", o dos países nascidos depois da segunda grande guerra e refere-se principalmente aos contextos da descolonização (ANDERSON, 1991).
[5] Mery Kaldor, como já em *New form of conflict* se refere explicitamente aos conflitos que envolveram os países da ex-Jugoslavia entre o 1991 e o 1995 assim como ao genocídio no Rwanda do 1994 que envolveu Hutu e Tutsi.
[6] Veja-se como exemplo a situação dos judeus após o Holocausto.

fala de hiperprodução de mensagens visuais. Portanto, o individuo viaja pelas cidades, espaço tópico do mundo pós-moderno, já não como um cidadão – condição que prevê uma atitude ativa em relação à realidade que o rodeia – mas como um turista e como um espectador[7].

Consequência desta hiperprodução é que o sujeito, na confusão mediática da atualidade urbana, entra em contato com muitas imagens e nem sequer consegue focar a atenção que seria necessária perante a maioria destas. Se, como nos diz Sontag, para as guerras da época contemporânea a atenção mediática é fundamental, este bombardeamento constante de imagens mina a perceção da violência no mundo de quem tem acesso à informação, limitando o juízo critico, a indignação e a abjeção, das pessoas que "vê a dor de longe" – para tomar uma expressão de Sontag – e cujo juízo poderia de qualquer maneira interferir com o destino dos conflitos[8].

Seria então necessário ver luzidamente para não ficar numa condição de indiferença, mas também para trabalhar sobre a memória dos acontecimentos traumáticos. Por esta razão, Susan Sontag salienta o papel das imagens fotográficas: a função seria a de solicitar o envolvimento emotivo para não esquecer o sofrimento e então para não repetir os mesmos erros históricos, tomando consciência das barbárie. Mas as fotografias, segundo a americana, tem também grandes limites:

> The familiarity of certain photographs builds our sense of the present and immediate past. Photographs lay down routes of reference, and serve as totems of causes: sentiment is more likely to crystallize around a photograph than around a verbal slogan. And photograph help construct – and revise – our sense of more distant past, with the posthumous shocks engineered by the circulation of hitherto unknown photographs. Photographs than everyone recognize are now a constituent part of what a society chooses to think about, or declares that it has chosen to think about. It calls these ideas 'memories', and that is, over the long run, a fiction. Strictly speaking, there is no such thing as collective memory – part of the same family of spurious notions as collective guilt. But there is collective instruction.
> All memory is individual, unreproducible - it dies with each person. What is called collective memory is not a remembering but a stipulating: that this is important, and this is the story about how it happened, with the pictures that lock the story in our minds. (SONTAG, 2003, p. 76-77).

[7] Em *Regarding the pain of others* Sontag critica e recusa as definições de espetador e de sociedade espetacular. Para Sontag, implícito em definições deste genro, seria o facto que a dor, na realidade, não existe, enquanto, pelo contrario, è um elemento constante em alguns contextos geopolíticos. O que me parece ser criticável na interpretação de Sontag è o facto de confundir os contextos: em *Regarding the pain of others* a americana fala da receção da dor pelas pessoas que vê a dor de longe – pelo chamado "ocidente civilizado" – e não pelas pessoas que realmente vivem situações de guerra. Agora, sem esquecer o facto que também no ocidente a dor e a violência são uma constante – é suficiente pensar nos subúrbios das grandes metrópoles – parece-me certo que, como a Sontag bem relata, o homem, no espaço da segurança doméstica, através dos *mass media*, visualiza imagens atrozes em fotografias, revistas e filmes sem reparar onde acaba a ficção e começa a crónica. Esta parece-me, sem duvida, condição característica duma sociedade espetacular.

[8] Sontag evidencia como, nos conflitos dos Balcãs, a divulgação da violência real dos acontecimentos bélicos foi considerada fundamental para solicitar a intervenção de organizações internacionais de apoio.

Resulta assim necessário, para uma consciência crítica, não confiar apenas nas imagens, tendo em conta que pertencem a um discurso que foi construído e orientado *a priori*.

Função diferente é a que costumamos atribuir à literatura. Se, como Sontag bem manifesta, estamos a espera de objetividade nas fotografias, considerando-a como testemunho direito dos acontecimentos, ninguém pede o mesmo à literatura que de facto é ficção. Porém, a literatura, que desde os alvores contou da guerra e da violência[9], diferente da fotografia, pede ao leitor não uma atenção imediata, mas um lento envolvimento na tecedura do texto. O leitor entra na obra pouco a pouco - possibilitando a criação duma certa empatia com os destinos das personagens – e atualiza o texto através de uma interpretação *a posteriori*. Como analisa Umberto Eco, é neste movimento que o texto literário se distingue:

> Un testo, quale appare nella sua superficie (o manifestazione) linguistica, rappresenta una catena di artifici espressivi che debbono essere attualizzati dal destinatario. (…) In quanto da attualizzare un testo è incompleto (…). Questo problema da un lato rivela della infinità dell'interpretazione (…) dall'altro rimanda alla tematica dell'implicitazione (*entailment*) e del rapporto tra proprietà necessarie, essenziali e accidentali.
> Un testo si distingue però da altri tipi di espressione per una sua maggiore complessità. E motivo principale della sua complessità è proprio il fatto che esso è intessuto di *non detto.* (ECO, 2001, p. 51)[10].

Também para Susan Sontag, é muito mais fácil alterar o sentido de uma imagem – muitas vezes escolhida e divulgadas por meios ligados ao poder - do que de uma obra literária. De facto, são inúmeros os exemplos provenientes da literatura de contradiscursos, em relação á interpretação histórica feita por "todos os que venceram antes" (BENJAMIN, 2000, p. 225), através dos quais seria possível pensar uma outra memória. Para sublinhar ainda uma vez a importância de contar para não esquecer.

Neste sentido, parece-me relevante voltar mais uma vez a Walter Benjamin, às reflexões dele sobre o conceito de história. Para o filosofo, "o dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os

[9] Cito aqui apenas alguns exemplos de formas épicas que, pertencentes a diferentes culturas – sejam ligadas à tradição escrita que oral – bem manifesta a constância da temática da guerra e da violência: os textos homéricos – *Ilíada* e *Odisseia* – a *Eneida*, *Gilgamesh* e as façanhas do primeiro *mansa* do Império do Mali, Sundjada Keita.

[10] "Um texto, como aparece na superfície (ou manifestação) linguística , representa uma corrente de artifícios expressivos que tem que ser atualizados pelo destinatário (…). Sendo para atualizar, um texto é por si incompleto (…).
Este problema por um lado revela a infinitude das representações (…) e por outro lado reenvia ao tema do implícito (*entailment*) e da relação entre propriedades necessárias, essenciais e acidentais.
Porém, um texto se diferencia por uma maior complexidade. E a principal motivação da própria complexidade é exatamente o facto de o testo estar impregnado de *non detto*." Tradução livre do autor.

mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer." (BENJAMIN, 2000, p. 224-225).

A literatura, entendida como alegoria, torna-se o lugar onde buscar a presença dos esquecidos, dos subalternos de cada época, num movimento orientado tanto para o futuro – para que nunca voltem as atrocidades - mas também para o passado, na tentativa de resgatar as vozes esquecidas nas ruínas da história.

> O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido pela história. Sem dúvida, somente a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente do seu passado. Isso quer dizer: somente para a humanidade redimida o passado é citável, em cada um dos seus momentos. Cada momento vivido transforma-se numa citation *à l'ordre du jour* – e esse dia é justamente o do juízo final. (BENJAMIN, 2000, p. 222).

2 A CANETA E AS ESTRATÉGIAS REPRESENTATIVAS DA RESISTÊNCIA: LÍNGUA E LITERATURA NA PÓS-COLONIALIDADE

Como já referi, literatura e guerra são um antigo conúbio. De facto, como sublinha Susan Sontag na obra já mencionada, a arte teve sempre uma grande propensão em representar cenas de cólera – divina e humana – de massacre e portanto de violência geral.

Fredric Jameson, em *War and Representation* - ensaio editado na revista americana da *Modern Language Association of America* - oferece uma interessante análise das representações literárias da guerra. Para Jameson, a literatura de guerras, apesar das grandes mudanças que as dinâmicas dos conflitos têm sofrido ao longo dos séculos – seja enquanto "arte bélica" que em termos de recepção da dor – tem principalmente dois carateres distintos: ou liga-se a um tipo de narração realista, ou tem predileção pelas formas da alegoria. Em ambos os casos, temos a transposição literária da condição que Benjamin evidenciava falando da experiência da Grande Guerra: para Jameson, quer nas obras realistas que nas alegóricas as personagem manifestam uma mesma condição de estranhamento e desfamiliarização, representada através estereótipos inerentes "seven or eight situation, which more or less exhaust the genre". (JAMESON, 2009, p. 1533).

Como nos diz Jameson (2009, p. 1533): "exist some stereotype of war for such passages to defamiliarize and that there must then also be representations of war that are content to confirm the stereotype". Porém, parece-me necessário evidenciar o facto que, em *War and representation* o autor afirma referir-se explicitamente à obras relacionadas com a

guerra, declarando então de excluir da própria analise os trabalhos que envolvem contextos de guerrilha e espionagem, os quais podem incluir lógicas representativas diferentes.

Consoante as questões desenvolvidas e os pontos analisados até agora, no panorama da literatura Angolana e pós-colonial é certamente interessante ler e interpretar duas obras dum escritor cuja experiência – artística e pessoal – está fortemente ligada à violência e à guerra: Pepetela.

De facto, como bem salienta Tânia Macedo, a guerra pode ser considerada um *topos* da literatura angolana: "si può affermare che la guerra pervada tutta la vita angolana e che, allo stesso tempo, costruisca i personaggi e fissi importanti tematiche nella letteratura nazionale. In questo senso, si tratta di un elemento dal quale non si può prescindere se si pretende di comprendere adeguatamente la letteratura angolana prodotta dopo gli anni Sessanta."[11] (MACEDO, 2012, p. 57).

Os dois romances em questão, que podem ser lidos à luz daquilo que Jameson chama de "nominalist dilemma: the abstraction from totality or the here and now of sensory imediacy and confusion" (JAMESON, 2009, p. 1532) – traços característicos das representações alegóricas e realistas - são nomeadamente *Parábola do Cágado velho* e *Mayombe*.

Editados com dezasseis anos de distância entre o primeiro e o segundo – respetivamente 1980 e 1996 - as obras retraem dois momentos diferentes da história do país: a guerra de libertação e a guerra civil que envolveu a Angola logo depois da independência. Também o próprio autor, ao escrever o romance e a parábola, encontrava-se em situações diferentes e, é possível dizer, opostas. Se durante a escrita de *Mayombe,* Pepetela participava ativamente à libertação da Angola contra o colonialismo português, quando o autor escreveu *Parábola do Cágado velho,* tinha-se já afastado da vida política para continuar no empenho que podemos definir cívico, apenas como escritor.

Isto é, como afirma Inocência Mata, no contexto angolano, a literatura nunca poderá ser só uma questão de estética, já que envolve e pertence também ao nível político: "é minha convicção de que, numa sociedade marcada pela precariedade de (auto)-reflexão (...) e cuja imagem continua a construir-se com o subsídio da literatura, esta continua a desempenhar um papel que vai além da sua significação estética e simbólica – tendo, portanto, uma

[11] Graças à disponibilidade do tradutor, Elisa Scaraggi, que me ofereceu o texto original, inédito em português, deixo a seguir a citação na língua original: "Pode-se, assim, afirmar que a guerra perpassa toda a vida angolana e, ao mesmo tempo, constrói personagens e instaura focos temáticos importantes na literatura do país. Nesse sentido, trata-se de um elemento do qual não se pode prescindir quando se pretende entender adequadamente a literatura angolana produzida após os anos 1960."

significação extratextual. (...) Em suma: em determinadas sociedades, como a angolana, a dimensão do literário vai além da ficcionalidade" (MATA, 2010, p. 53).

No contexto angolano, sendo a literatura e os autores irrevogavelmente ligados à independência e ao destino do país – é suficiente mencionar aqui personalidade como por exemplo Agostinho Neto, Viriato da Cruz e também o mesmo Pepetela entre os outros – "não mais o político deixará de ser o tema dominante da literatura" (VENÂNCIO, 1992, p. 13).

O papel político – na acepção etimológica do termo - da literatura, como numerosos estudos já sublinharam, passa obrigatoriamente por uma componente fundamental da escrita e que, antes discutir o estranhamento nas obras de Pepetela, seria bom questionar: a língua.

Em *No fluxo da resistência*: *A literatura, (ainda) universo da reinvenção da diferença* Inocência Mata escreve que "a literatura é lugar privilegiado para atualização das potencialidades expressivas da língua, pelo processo de representação do pensamento que evidencia" (MATA, 2009, p. 17).

No contexto angolano, a língua portuguesa foi então "*re-ontologizada"* para representar um universo longe daquilo europeu. Este movimento de desterritorialização da língua – que a partir do pequeno canto da península ibérica chega nos cinco - tem em si mesmo um forte coeficiente e uma grande potencialidade revolucionaria, a mesma que trouxe Roberto Fernandez Retamar e Manuel Ferreira entre outros, a falar de "Literaturas Calibanescas" para se referir às obras nascidas nas ex-colónias e que roubaram a língua de Prospero ou seja, simbolicamente, a do colonizador. Porém a questão linguística se apresenta muito mais complexa e bem longe de ter um ponto de vista compartilhado pelos escritores e intelectuais ligados ao mundo pós-colonial.

Uma visão certamente interessante e alternativa é oferecida por Ngũgĩ wa Thiong'o. Para ele, escrever nas línguas tradicionais é um meio de resistência cultural mais forte e penetrante que a africanização ou *oraturização*[12] das línguas europeias. Escreve Ngũgĩ (1994, p. 449-450):

> The question is this: we as African writers have always complained about the neo-colonial economic and political relationship to Europa-America. Right. But by our continuing to write in foreign languages, paying homage to them, are we not on the cultural level continuing that neo-colonial slavish and cringing spirit? What is the difference between a politician who says Africa cannot do without imperialism and the writer who says Africa cannot do without European languages?
> (…) I believe that my writing in Gĩkũyũ language, a Kenyan language, an African language, is part and parcel of the anti-imperialism struggles of Kenyan and African people.

[12] Em *Ficção e história na literatura angolana – o caso de Pepetela* Inocência Mata, fala de *oraturização* da língua portuguesa nos contos *Meste Tomoda* (1974) e *Manana* (1978) de Uanhenga Xitu.

Um ponto de vista completamente diferente é defendido por Chinua Achebe. O escritor nigeriano diz: "I feel that the English language will be able to carry the weight of my African experience. But it will have to be a new English, still in full communion with its ancestral home but altered to suit its new African surrounding" (ACHEBE, 1994, p. 434), ou seja: a língua tem que se desterritorializar para representar um universo cultural – mas também físico, geográfico – diferente.

Nesta diatribe entre línguas locais e línguas europeias, resulta certamente importante salientar uma questão central na sociologia dos países africanos - e então nas estratégias criativas. Importante porque a língua, elemento do quotidiano e meio espontâneo através do qual o individuo se relaciona e interfere na sociedade, diferente da fala (BARTHES, 1981), pertence também ao político e não pode fugir das decisões e escolhas que provêm dos edifícios do poder.

Neste sentido, refletindo sobre a situação do Mozambique colonial, as palavras do escritor Mia Couto – recentemente homenageado com o Prêmio Camões – são pertinentes também para pensar o contexto angolano:

> O meu país é um território de muitas nações. O idioma português é uma língua de uma dessas nações – um território inventado por negros urbanizados, mestiços, indianos e brancos.
> Sendo minoritário e circunscrito às cidades, esse grupo ocupa lugares-chaves nos destinos políticos e na definição daquilo que se entende por moçambicaneidade. (...)
> A política portuguesa em África foi orientada no sentido de fabricar uma camada social – os assimilados – capaz de gerir a máquina do Estado colonial. (...) Uma das fronteiras entre os chamados civilizados e os não civilizados (os denominados indígenas) passava pelo domínio da língua do colonizador. A administração portuguesa aceitava conceder o estatuto de cidadãos de segunda classe a estes portugueses de pele preta, na esperança que um eles se viessem a tornar os futuros reprodutores da instituição colonial. Estava-se forjando a ordem colonial dos nossos dias. (COUTO, 2009, p. 187-188).

Sendo então, hoje em dia como antigamente, a língua da administração do estado – língua oficial dos cinco países do chamados PALOP – da instrução e da *élite* cultural, o português torna-se a língua da realidade urbana e atualmente, na África lusófona,[13] a maioria da população mora nas cidades. Acerca da realidade angolana e da capital Luanda, em *Luanda, cidade e líteratura*, Tânia Macedo escreve:

> A maior parte da população do país aí vive (...); è nesta cidade que se encontram as sedes da rádio e da televisão nacionais e das rádios privadas (...) ela é, sem dúvida a "cidade da escrita" de Angola(...). Sendo a única cidade que conta com parque

[13] O adjetivo lusófono assim como o termo lusofonia mereceria ser discutido. Utilizo aqui o adjetivo apenas com função descritiva.

> gráfico de porte, Luanda é o local em que grande parte da literatura nacional é produzida, lançada e comentada. Além disso, é aí que está sediada a União dos Escritores Angolanos, fundadas em dezembro 1975 por Agostinho Neto e que congrega os produtores literários do país.
> Não causa espécie, portanto, que a cidade seja referência obrigatória no imaginário nacional e cenário privilegiado da literatura produzida no país. (MACEDO, 2008, p. 14).

Consequência das políticas linguísticas é então o facto que hoje em dia – com perspectivas sempre maiores - um bom numero de pessoas que vivem o contexto urbano tem o português como língua materna, mesmo que seja uma língua diferente da língua gemia europeia. É o caso, além do Mia Couto, também de Pepetela.

Todavia, mesmo adotando a língua europeia, é igualmente possível manter uma qualquer forma que pode ser considerada revolucionária.

Gilles Deleuze e Félix Guattari, discutindo acerca da obra de Kafka, e então do alemão falado pelos judeus em Praga, perguntam-se como seria possível roubar, a partir de uma língua com uma grande tradição canónica – que é o caso do alemão mas também do português – um espaço de resistência, um espaço para um discurso que se afaste desta tradição para criar algo de diferente mas igualmente grande. Para os filósofos este espaço é o das chamadas literaturas menores, onde o sentido de menor é só quantitativo e nunca uma definição de qualidade. Tal literatura tem três características fundamentais:

> A primeira característica é que a língua, de qualquer modo, é afectada por um forte coeficiente de desterritorialização.(...) A impossibilidade de escrever em alemão é a desterritorialização da própria população alemã, minoria opressiva que fala uma língua cortada das massas, enquanto «língua de papel» ou artifício; (...)Em suma, o alemão de Praga é uma língua desterritorializada, conveniente a estranhos usos menores (cf., noutro contexto, o que os Negros podem fazer com o Americano). (DELEUZE; GUATTARI, 2005, p. 38).

A segunda e a terceira caraterísticas são que nas literaturas menores tudo pertence ao nível do político e que não existe espaço para uma enunciação individual: “tudo toma um valor colectivo” (DELEUZE; GUATTARI, 2005, p. 40).

Foi já observado como, tanto o movimento de desterritorialização da língua, que o papel político da literatura sejam característicos dos contextos pós-coloniais e da diáspora.

O que Deleuze e Guattari dizem respeito ao valor coletivo reenvia para o papel que a literatura desenvolve no contexto africano e angolano: se a enunciação individual está inibida, será então através da obra literária, entendida numa dimensão coletiva, que o escritor poderá encontrar traços da identidade dissolvida pelo estranhamento devido às guerras e às violências.

Em Pepetela - que como iremos ver faz do estranhamento a condição tópica dos protagonistas – o valor coletivo e a busca de uma identidade compartilhável são elementos imprescindíveis.

Em "Pepetela e a sedução da História", discutindo sobre as ligações entre ficção e discurso histórico/ideológico em *Mayombe,* Inocência Mata (2006, p. 53) escreve:

> É que ele tanto anuncia um novo mapeamento do discurso ideológico na literatura angolana como atualiza novas configurações que a dinâmica da História – vale dizer, sobretudo, do pós-colonialismo – doravante irá impor aos escritores angolanos. (...)
> A sua obra indicia um forte movimento de reorientação do olhar sobre o país através de um contradiscurso que não efetua rupturas com a "literatura consagrada", mas que opta por representar a diversidade, celebrando as várias "raças" do homem para reescrever a visão euforicamente uniformizaste da História dos sujeitos africanos.

De facto, a identidade que Pepetela procura definir em *Mayombe* e *Parábola do Cagado Velho* – mas é possível dizer, em todo o seu *corpus* literário – passa a ser entendida não como algo de homogéneo e uniforme, mas como o lugar onde se exaltam as diferenças que compõem o complexo mosaico angolano.

Desta maneira torna-se impossível pensar em qualquer ação de *Mayombe* – romance que através a polifonia[14] quer claramente sublinhar as diversidades - sem ver atrás do mais pequeno gesto algo de estritamente político. Cada gesto, cada ação das personagens é discurso - muitas vezes em claro-escuro - onde se vislumbram, através do esforço crítico, os pormenores deste trabalho sobre a identidade. Assim, nas falas dos vários narradores que ao longo da obra se substituem à voz principal, encontra-se uma humanidade múltipla em termos de etnia, classe social, instrução e motivações – metonímia do povo angolano todo – que, na luta contra o colonialismo, quer construir o corpo da nação.

Em *Parábola do cágado* velho o movimento corpo individual/corpo coletivo que Deleuze e Guattari consideram fundamental nas literaturas menores, manifesta-se logo na primeira frase do primeiro capitulo: "Ulume, o homem, olha o seu mundo" (PEPETELA, 2010, p. 11). Isto acontece, ao longo do texto, constantemente ao nível da onomástica: o próprio nome de Ulume, protagonista da parábola, em Umbundo significa "o homem", assim como Muari – primeira mulher de Ulume - é "a primeira mulher" em Kimbundo, e Munakazi – a personagem feminina mais complexa do romance e que manifesta claramente a desfamiliarização que Jameson - é "a mulher" em Mbunda.

[14] Refiro-me à definição de polifonia discutida por Michail Bachtin em *Questões de Literatura e de Estética.*

As personagens da parábola, cujos nomes favorecem uma interpretação metonímica, revelam a intenção do autor de contar uma realidade de estranhamento e perda dos sentidos tradicionais das coisas, comum a toda Angola. "Ulume, o homem" não pretende ser apenas o sujeito que vive a Angola rural, mas quer oferecer reflexões para pensar a condição do homem angolano em geral. Neste caso, o movimento corpo individual/corpo coletivo, característico das literaturas menores, encontra uma estrutura adequada através do género literário da parábola – palavra que vem do greco *parabolé* (alegoria) e do latim *parabola* (similitude).

Enfim, as considerações de Deleuze e Guattari oferecem ferramentas apropriadas para refletir sobre o universo literário africano. Seja em *Mayombe* que em *Parábola do cágado velho,* Pepetela encontra-se na posição descrita pelos filósofos franceses:

> O que o escritor diz sozinho já constitui uma ação comum, e o que diz ou faz, mesmo se os outros não estão de acordo, é necessariamente político.
> O campo político contaminou o enunciado todo. Mas, sobretudo, mais ainda, porque a consciência colectiva ou nacional é «a maior parte das vezes inativa na vida exterior e continuamente em vias de desagregação». É a literatura que se encontra carregada positivamente desse papel e dessa função de enunciação colectiva e mesmo revolucionária: a literatura é que produz uma solidariedade ativa apesar do cepticismo; (...) A máquina literária reveza uma máquina revolucionária por vir, não por razões ideológicas mas porque esta está determinada a preencher as condições de uma enunciação colectiva que falta algures nesse meio: *a literatura é assunto do povo.* (DELEUZE; GUATTARI, 2005, p. 40)

3 DESFAMILIARIZAÇÃO E MEMÓRIA EM *MAYOMBE* E *PARÁBOLA DO CÁGADO VELHO*

Também sem pertencer às representações da guerra analisadas por Fredric Jameson em *War and representations* – o americano refere-se exclusivamente às guerras que podemos considerar *standard* – *Mayombe* e a parábola podem ser lidos a partir de dois pontos da classificação dos estereótipos do estranhamento, feita por Jameson: a experiência existencial da guerra, "war then becomes the laboratory in which, like the bullring for Ernest Hemingway, such experiences are most unfailingly aroused and observed. Yet it tends towards the bildungsroman to the degree to which it is generally a question of a young and inexperienced soldier, whom the experience does not leave untouched" (JAMESON, 2009, p. 1535), e a experiência coletiva: "for the collective war story turns on the interaction of various character types apparently gathered at random. The experience is the national one, of universal conscription as the first occasion in which men from different social classes are thrown together"(JAMESON, 2009, p. 2535).

Em Pepetela, os dois pontos da classificação de Jameson – experiência individual e coletiva – cruzam-se e são inseparavelmente ligados. Se em Mayombe, a figura do Comissário Político é a que melhor expressa uma leitura possível da obra como *bildungsroman,* a enunciação coletiva pede uma interpretação que olhe além das subjetividades. Assim, se através da luta para a independência os guerrilheiros empreendem um caminho de formação pessoal, é a Angola livre que está a nascer nas sombras do Mayombe. Neste sentido, na aprendizagem política do Comissário, na eterna luta contra os fantasmas do passado que perseguiam o Comandante Sem Medo, e nos desafios quotidianos de Teoria – única personagem mulata do romance, que quer encontrar no mato o lugar para o Talvez num universo feito por Sim ou Não – o que está em causa é a formação da Nação Angola. Um País que tem que vencer a dicotomia maniqueísta e a violência herdada do colonialismo para se afirmar como independente, em termos políticos e identitários.

Em *Parábola do cágado* velho, é na personagem de Ulume que a formação individual toma um valor coletivo. De facto, ao longo da obra, o protagonista tentará encontrar um ponto de equilibro que lhe permita vencer a própria alienação, procurando uma síntese entre a tradição e as mudanças sociais que a guerra trouxe ao coração da Angola rural. O final otimista, com Ulume já velho a ser o exemplo de tolerância e perdão, quer ser uma mensagem de esperança para um País que, na altura da escrita e da publicação do romance, ainda sofria as violências duma guerra fratricida sem fim.

Porém, tanto em *Mayombe* quanto em *Parábola do cágado velho*, esta passagem entre o individual e o coletivo deixa transparecer as tensões próprias do contexto de violência que as obras reproduzem e a partir do qual foram pensadas e escritas. A marca que a experiência bélica deixa nas personagens – e que se manifesta com força nos protagonistas, Sem Medo e Ulume – é o estranhamento que Benjamin observou nos indivíduos que voltavam da Primeira Grande Guerra.

De facto, quando Pepetela, no 1969 começou a escrever *Mayombe,* a luta para independência estava bem longe do seu fim. Entre "romance testemunho" (GUIMARÃES, 1989, p. 65) e "romance histórico conjuntivo" (MATA, 2006, p. 60), a obra conta as vicissitudes de um grupo de guerrilheiros no norte da Angola, na região de Cabinda e põe-se como uma homenagem, um monumento à memória dos grupos de combatentes que tiveram de enfrentar uma violenta repressão sem ter ainda um forte e concreto apoio pela população local. Neste sentido a dedicatória inicial exemplifica o intento celebrativo da obra, "Aos guerrilheiros do Mayombe, que ousaram desafiar os deuses abrindo um caminho na floresta

obscura. Vou contar a história de Ogum, o Prometeu africano" (PEPETELA, 1980), também sem se reduzir ao mero valor encomiástico.

Isto é, se a associação entre Prometeu e Ogum revela a dupla raiz cultural do autor - e também daquela África que podemos definir multicultural - seja a dedicatória que as passagens em que esta é retomada ao longo do texto, oferecem à obra um tom épico, onde os elementos sobrenaturais interagem na luta entre angolanos e portugueses, como se vê nas poucas linhas que seguem: "os guerrilheiros perceberam então que o deus-Mayombe lhes indicava assim que ali estava o seu tributo à coragem dos que o desafiavam: Zeus vergado a prometeu, arrependido de o ter agrilhoado, enviando agora a águia não para lhe furar o fígado mas para o socorrer . (Terá sido Zeus que agrilhoou Prometeu, ou o contrario?)." (PEPETELA, 1980, p. 80)

Pensando na ótica da tomada de consciência pelo colonizado, a associação Ogun/Prometeo tem também um forte valor simbólico. Como teorizado por Frantz Fanon em *Les damnés de la terre*, a natureza da hegemonia colonial cria no subalterno um complexo mecanismo de alienação e um forte sentido de perda: o africano começa a existir, socialmente e "historicamente", só depois da chegada do europeu, sofrendo a negação de todo o que lhe é tradicional – cultura, religião, história, até a própria humanidade. Como escreveu Fanon (1961, p. 31-33):

> Le monde colonisé est un monde coupé en deux. Le ligne de partage, la frontiére en est indiquée par les casernes et les postes de police. (…) Dans les regions colonials, par contre, le gendarme et les soldat, par leur presence immediate, leurs interventions directes et fréquentes, maintiennent le contact avec le colonisé et lui conseillent, à coups de crosse ou de napalm, de ne pas bouger. (…)
> Le colon fait do colonisé une sorte de quintessence du mal. (…) L'indigéne est déclaré imperméable à l'éthique, absence de valeurs, mais aussi negation des valeurs. (…)Les costumes du colonisé, ses tradition, ses mythes, sourtout ses mythes, sont la marquee meme de cette indigence, de cette depravation constitutionelle."

A personagem principal em *Mayombe*, Sem Medo, encontra-se então, para ser negro, africano e colonizado, já *a priori* numa posição de alienação e desfamiliarização.

Esta condição, juntamente com o sentido de culpa devido à morte de Leli - a amada - e com o contexto de guerra, define as características psíquicas e as atitudes centrais da personagem: a de ser um individuo solteiro também no meio dos guerrilheiros e a de se sentir constantemente em exílio, longe da própria terra mas também longe do próprio passado, da própria experiência e da própria vivência. De facto, Sem Medo está sem confiança nos

homens e sem nenhuma esperança na possibilidade de se integrar num País sem guerra, no país pelo qual está no mato.

Refletindo acerca do futura da Angola com o Comissário, numa conversa que é também uma analise política, Sem Medo afirma:

> Objectivamente, será necessario apertar-se a vigilância no interior do Partido, aumentar a disciplina, fazer limpezas. Objectivamente é assim. Mas essas limpezas servirão de pretexto para que os homens ambiciosos misturem contra-revolucionários com aqueles que criticam a sua ambição e os seus erros. (...) O centrismo reforça-se, a democracia desaparece. O dramatico é que não se pode escapar a isso...
> - Depende dos homens, depende dos homens...
> - Os homens? – Sem Medo sorriu tristemente – Os homens serão prisoneiros das estruturas que terão criado. (PEPETELA, 1980, p. 128).

A desconfiança nos homens, e a sensação de não pertencer à Angola do futuro, manifestam a condição de estranhamento de que fala Walter Benjamin.

De facto, no *excipit* de Mayombe, constituído pelas reflexões pessoais do Comissário Político, lê-se:

> Sem medo resolveu o seu problema fundamental: para se manter ele próprio, teria de ficar ali, no Mayombe. Terá nascido demasiado cedo ou demasiado tarde? Em todo o caso, fora do seu tempo, como qualquer herói da tragédia.
> (...) Do coração do Bié, a mil quilómetros do Mayombe (...) vejo quão irrisória é a existência do individuo. É, no entanto, ela que marca o avanço do tempo. (PEPETELA, 1980, p. 285)

Solteiro no meio dos guerrilheiro e fora do seu tempo, o estranhamento de Sem Medo corresponde ao exílio nas sombras do Mayombe, onde as ações militares lhe permitem finalmente encontrar-se a si mesmo, não na perspectiva de uma Angola independente, mas na luta por uma justa causa.

Isto é, Sem Medo e a guerra tornaram uma associação inseparável, e o exílio uma prisão necessária. Por outro lado, como analisa Edward Said em *Reflections on exile and othetr essays*, o exílio pode ser também uma condição positiva, agradável ou, pelo menos suportável em quanto necessária. Se o exílio pressupõe uma distancia do contexto inicial – seja física, geográfica que mental – tal condição permitiria um olhar lúcido sobre as contradições subjacentes a aquilo que era o próprio universo. Um olhar impossível de ter quando se está envolvidos em tais contradições (SAID, 2000).

Em Sem Medo, o afastamento permite-lhe perceber com lucidez o que irá acontecer – e que, de verdade, aconteceu – e também de olhar para atrás e tentar vencer os fantasmas do

seu passado. Ainda uma vez o corpo individual faz-se corpo coletivo: é a Angola toda que na ação – militar, política e filosófica – tem que combater o passado colonial e a marca que deixou no presente e irá deixar também no futuro.

Em *Parábola do cágado velho*, a personagem que compartilha com Sem Medo a condição de afastamento da própria realidade é Ulume, o protagonista da parábola. A situação em que se encontra Ulume ao longo da obra é característica dos contextos pós-coloniais: depois do colonialismo e da independência, os hábitos e os novos costumes, na maioria provenientes das varias cidades – lugares de constante cruzamento cultural – tentaram afastar a esperiência tradicional das pessoas que habitam o contexto rural. Assim Ulume, dividido entre o perfeito conhecimento da própria cultura – homem de sabedoria – e a completa estranheza em relação aos novos costumes provenientes da simbólica cidade de Calpe, fica sem possibilidade de perceber o que o rodeia: no caso da parábola, exemplificado na representação da guerra fratricida que envolveu o país logo depois da independência.

Para Mery Kaldor, as razões das guerras de natureza étnica e tribal nos países africanos têm que ver sobretudo com as estratégias políticas da colonização europeia. Em *Le nuove guerre: la violenza organizzata nell'età globale,* escreve Kaldor (2004, p. 95):

> Nel periodo pre-coloniale, la maggior parte delle società aveva un senso molto vago dell'identità etnica. Furono gli europei – con la loro passione per le classificazioni e con i loro moduli per censimenti e documenti d'identità – ad imporre categorie etniche più rigide, che da allora si sono evolute insieme alla crescita della comunicazione, delle strade e delle ferrovie, e all'emergere in alcuni paesi della stampa locale. In alcuni casi le categorie erano abbastanza artificiali […]. Nel periodo successivo all'indipendenza la maggior parte dei partiti di governo abbracciò un'identità nazionale laica che includeva numerosi gruppi etnici all'interno del territorio, artificialmente definito, delle nuove nazioni. Nella misura in cui le speranze nate con l'indipendenza svanivano, molti politici cominciarono però a fare appello a tendenze particolaristiche.[15]

A guerra sofrida por Ulume, que diferente de Sem Medo não combate, é também um conflito interior ao próprio núcleo familiar. De facto, os seus dois filhos, segundo um movimento que é antes de mais nada simbólico - enquanto representa a guerra fratricida e a oposição tradição/modernidade - abandonaram a aldeia dos pais e as tradições dos

[15] "No período pré-colonial, a maioria das sociedades tinha uma ideia muito vaga das identidades étinicas. Foram os europeus - com a sua paixão para as classificações e com os seus módulos para o censos e bilhetes de identidade – a impôr categorias étnicas mais rigorosas e que, a partir daquela altura, desenvolveram-se juntamente com o crescimento das comunicações, do caminho de ferro, e com a emergência, nalguns países, da impressão local. Em alguns casos as categorias eram bastante artificiais (...). No período seguinte à independência a maioria dos partidos do governo abraçou uma identidade nacional leiga que incluiu numerosos grupos étnicos no território, artificialmente definido, das novas nações. Na medida em que as expectativas nascidas com a independência desapareceram, muitos políticos começaram a recorrer a tendências de carratér particular." Tradução livre do autor.

antepassados para combater em fações inimigas, numa guerra cujas motivações parecem, na parábola, incompreensíveis. O conflito interior – no País e na família - tem portanto o valor de representar a difícil convivência e a incompreensão entre dois mundos: o dos *mais velhos* e dos jovens, o do universo rural e da cidade.

Assim em Ulume, o não perceber – como também a tentativa constante de pensar sobre a própria realidade para tentar restituir-lhe um sentido - torna-se um elemento que central na fisionomia da personagem:

> - Dizem, que os cagados são os mais sábios. Não me queres então explicar o que se passa nesta terra? Deves saberes, tu sabes tudo.
> O animal continuou a caminho do regato, poisando timidamente uma pata antes de levantar a outra. Não ergueu a cabeça, como desentendido
> - Seria que me estás a ouvir, cágado velho. Não te incomodaria se não precisasse. Anos e anos passaram e sempre te deixeisossegado, ruminando os teus silêncios. Mas hoje preciso da tua sabedoria. (PEPETELA, 2010, p. 37).

Ulume, homem que respeita as tradições como lhe foi ensinado pelo pai e pelos antepassados, mas que não fica submetido a essas, profundamente dividido pelo facto de não conseguir interpretar completamente a realidade à luz da própria sabedoria, encontra-se por isso estranhado – sem perceber aquilo que era o próprio universo, até o ambiente familiar torna-se incompreensível.

As mudanças sociais devidas à guerra e à modernização, de facto, alteraram o quotidiano, desenhando relações diferentes entre o individuo e o que o rodeia, partindo da família, para envolver sucessivamente a vivência toda. Assim as lógicas de causa-efeito, explicáveis através da tradição, perderam o sentido originário para se tornar ilusórias e enganadoras. É o caso, exemplificativo, do acontecimento central nas vicissitudes de Ulume: o da granada que trouxe o protagonista para um casamento infeliz e até recusado pelos filhos.

Na tentativa de buscar um sentido ao real, como Sem Medo, também Ulume precisa da solidão dos momentos de afastamento, de autoexílio, para se interrogar acerca de si mesmo e de si mesmo em relação aos outros - procurando reter a condição de estranhamento. Se o exílio para Sem Medo corresponde a ação, para Ulume é uma pausa, uma viagem fora do tempo da história e também fora do tempo das estórias pessoais, e que passa pelo encontro com o cágado - cuja ligação que os juntam, ficando inalterada, tem algo de tranquilizador. Num mundo em rápida mudança, onde a guerra obriga ao êxodo constante e onde o global procura substituir o local, o cágado da parábola é o único elemento que fica estavel ao longo do tempo.

O estranhamento de Sem Medo e de Ulume torna então, nas obras de Pepetela, uma estratégia para contar a alienação de um país onde a colonização e as guerra civis – com a carga de terror e violência intrínseco nelas - cortaram as raízes identitárias favorecendo um discurso hegemónico que faz da homologação a mascara da perda.

Emfim, em *Parábola do cágado velho*, o próprio género literário participa do estranhamento que a obra provoca também nos leitores. Sem nenhuma referência histórica e geográfica completa e real – também ao nível linguístico, nesta obra cruzam-se os termos de diferentes línguas do território angolano – o leitor vê os acontecimentos da parábola através dos olhos e das sensações de Ulume, compartilhando então com ele a sua condição.

Mayombe e *Parábola do cágado velho* trazendo consigo - através das personagens mas também da língua - todo aquilo que Angola perdeu no longo e angusto caminho para a paz são, de facto, lugares onde é possível a reflexão sobre uma memória compartilhada.

No caso de Pepetela, a literatura é o lugar certo para construir e salvaguardar a história dos acontecimentos e pensar então numa identidade cultural, fragmentada pelo estranhamento e a alienação que as violências trazem consigo. Tal processo, não passa pelo esquecimento pacificador de momentos incómodos – estratégia amplamente utilizada pelo poder[16] - mas pelo reconhecimento de quanto foi caro o preço da paz.

ABSTRACT: The Second Great World and the conflicts stemming from the decolonization can be considereed as the last military actions generating from ideological issues. In fact, what Mary Kaldor terms as new war are anything but conflicts over identity. Seemingly, as Susan Sontag accrues, also the reception of violence keeps on changing meandering towards a progressive banalisation in a time that might be defined, along with Marc Augè, that of a spectacular consumer society. In spite of the transformations both in the war practice and in the perception of sorrow, literature maintains some permanent narrative strategies. In War and Representation, Fredric Jameson spots estrangement (oestranenie) as a typical element of this kind of representations which can actually be detected in Pepetela's works related to war themes. The following text will try to analyse how forms of estrangement are developed in Pepetela's Mayombe and Parabola do cagado velho affecting the shape of the characters.

KEYWORDS: Angolan literature. Postcolonial. Violence. Estrangement

REFERÊNCIAS

ACHEBE, Chinua. The african writer and the english language. In: WILLIAMS, Patrick; CHRISMAN, Laura (Org.). *Colonial discourse and post-colonial theory: a reader*. New York: Columbia university press, 1994. p. 428-234.

AGAMBEM, Giorgio. *Infanzia e storia*. Torino: Einaudi, 1998.

[16] Na obra de Sontag acima citada a estudiosa traz como exemplo o facto que nos EUA ainda hoje não existe um museu da escravidão.

ANDERSON, Benedict. *Imagined communities:* reflections on the origin and spread of nationalism. London: Verso, 1991.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. Lisboa: Ed.70, 1981.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*, São Paulo: Ed. Brasiliense, 2000.

COUTO, Mia. *Interinvenções*, Lisboa: Caminho, 2009.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Kafka, para uma literatura menor*. 2. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.

ECO, Umberto. *Lector in fabula.* Milano: Bompiani, 2001.

FANON, Frantz. *Les* damnés *de la terre*. Paris: François Maspero, 1961.

GUIMARÃES, Angela. Mayombe: do passado ao futuro. In: A.A.V.V. *Les litteratures africaines de langue portugaise*, Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugaise*,* 1989.

JAMESON, Fredric. War and Representation. In The Modern Language Association of America, *MLA Journals: PMLA*, v. 124, n. 5, out. 2009.

KALDOR, Mary. *Le Nuove Guerre – La violenza organizzata nell'età globale.* Roma: Carocci, 2004.

MACEDO, Tânia. *Luanda, cidade e literatura*. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

_____. Violenza e letteratura: Angola e Brasile, cammini paralleli. In: FRANCAVILLA, Roberto (Org.). *Voci dal margine* – La letteratura di ghetto, favela, frontiera. Roma: Artemide, 2012.

MATA, Inocência. *Laços de memória & outros ensaios sobre a literatura angolana*. Luanda: UEA, 2006.

_____. No fluxo da resistência: A literatura, (ainda) universo da reinvenção da diferença, em *Gragoatá*, Niterói, n. 27, p. 11-28, 2009.

_____. *Ficção e história na literatura angolana* – O caso do Pepetela. Luanda: Mayamba Editora, 2010.

SAID, Edward. *Reflections on exile and other essays.* Harvard: Harvard University Press, 2000.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença*. São Paulo: Ed.34, 2005.

SHOAT, Ella. Notes on the "Post-Colonial". In: MONGIA, Padmini (Org.). *Contemporary Postcolonial Theory* – a Reader. London: Arnold, 1996. p. 321-334.

SONTAG, Susan. *Regarding the pain of others.* London: Penguin Book, 2003.

PEPETELA, *Mayombe*. Lisboa: Ed. 70, 1980.

_____. *Parábola do cágado velho*. 7. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2010.

THIONG'O, Ngugi wa: The language of african literature. In: WILLIAMS, Patrick; CHRISMAN, Laura (Org.). *Colonial discourse and post-colonial theory:* a reader. New York: Columbia University Press, 1994. p. 435-455.

VENÂNCIO, José Carlos. *Literatura e poder na África lusófona*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação, 1992.