
Castro Soromenho, Pepetela e a agonia da terra

**Robson Dutra
Unigranrio**

Resumo:

Este texto tem como objetivo refletir sobre o conceito de nacionalidade a partir de questões ligadas a terra. Para tanto, considera traços neo-realistas presentes na escrita de Castro Soromenho, em perspectiva pré-revolução para, a partir de Pepetela, já ao longo do conflito bélico, pensar a Angola pós-moderna.

Palavras-chave: Soromenho, Pepetela, terra, neo-realismo, pós-modernidade.

Castro Soromenho, Pepetela and the agony of the earth

Abstract:

The aim of this text is to reflect on the idea of nationality from issues directly connect to the land. In order to do so, it considers neo-realistic issues in Castro Soromenho pre-revolutionary writing in order to, from Pepetela on, think post modern Angola.

Key words: Soromenho, Pepetela, land, neorealism, post modernism.

Ao publicar, em 1985, *Jangada de Pedra*, José Saramago formula considerações essenciais sobre a literatura de seu país, bem como da Península Ibérica, que acabam, por sua vez, por evocar outras com o Brasil e a África.

O romance tem seu eixo temático desenvolvido em torno da insólita cisão desses dois países do continente europeu, que, gradualmente, dele se afastam, trilhando nova rota através de um novo mar nunca dantes navegado. Ao longo da trama surgem diversas personagens portuguesas e espanholas que terminam por se unir no curso dessa “épica” moderna, visto que todas buscam os motivos que originaram o desligamento de seus países do continente europeu, sobretudo porque crêem ser, ainda que indiretamente, responsáveis por ele. As relações desenvolvidas por esses protagonistas apontam para o denso relacionamento que envolve, há séculos, Europa, América Latina

e África. É, pois, no espaço marítimo Atlântico que a península-jangada transita e aporta, reforçando, com isso, que os laços entre esses continentes são indissociáveis.

No que se refere à produção literária em África, percebemos que, por questões de cunho histórico, suas literaturas se desenvolveram apenas após o processo de independência do Brasil, ou seja, a partir da segunda metade do século XIX, originadas pelo maior afluxo lusitano às terras africanas na tentativa de repor as perdas econômicas advindas do processo de libertação do Brasil. Sob a estética romântica surgem, portanto, como aponta Pires Laranjeira, obras como os *Sonetos* de um mercador, de autoria do governador Luis Mendes de Vasconcelos e *Espontaneidades da minha alma*, de José Maia Ferreira, em 1849, que bebem de fontes românticas em crônicas e relatos de exótica literatura de viagens (Laranjeira, 1995: 97). Se não apontam temáticas diretamente inerentes à cultura africana, esses escritos, de algum modo, situam a África como *locus* de enunciação de algumas questões literárias emergentes.

É ainda sob a égide romântica que se estabelecem relações dialógicas entre a literatura portuguesa e a brasileira. Datam desta época temas literários baseados em questões autóctones brasileiras e, por isso, mais distanciadas da estética lusitana. Ainda que por vezes Portugal considere a literatura brasileira sob perspectivas colonialistas, a produção nacional acaba por impor elementos estéticos que passam a dominar diversos círculos literários e a estabelecer um cânone distintamente nacional.

Como exemplo, e aproximando-nos da questão naturalista que norteia este texto, podemos citar o comentário publicado por Machado de Assis por ocasião da publicação, em Portugal, de *O Crime do padre Amaro*, por Eça de Queirós. O escritor brasileiro reconhece na obra traços naturalistas que, “como martelo vibrante, estilhaça a estética romântica” e põe em xeque a realidade advinda da experiência e da observação, paradigmas da relação intrínseca que passa a se estabelecer entre *facto* e *ficto*. A crítica machadiana delinea o vínculo placentário a que Antonio Candido faz alusão ao referir-se à produção literária no Brasil e Portugal (Cândido, 1987: 151) e, de certo modo, reverte as relações “colonialistas” antes existentes, posto que a literatura brasileira passa a exercer influência constante na portuguesa, resultado do dialogismo a que nos referimos anteriormente.

Este sistema de intercâmbio político-social e literário se mantém e é notadamente reforçado na produção naturalista originada a partir de 1940. Portugal,

ainda que sob a denominação de neo-realismo, exacerba a leitura por parte de autores como Alves Redol, Fernando Namora e Branquinho da Fonseca, por exemplo, de escritos de Raquel de Queirós, Jorge Amado, Graciliano Ramos e José Lins do Rego, produzida na década anterior, e que passa a ser o *leitmotiv* de temas portugueses, centrado na terra e na realidade social. No prefácio de *Gaibéus*, (Redol, 1989: 5), obra que, em 1940, inaugura o neo-realismo português, Redol afirma, tal como Eça fizera, que seu romance não pretende ser reconhecido como obra de arte, porque é, antes de tudo, um documento vivo fixado no Ribatejo e no caos social ali localizado. Posteriormente, contudo, ou seja, após denunciar o esfacelamento daquela sociedade, metonímia de Portugal, poderá vir a ser “o que os outros entenderem”. O impasse inicialmente criado e que estabelece limites entre literatura e obra de arte é resolvido pela expressão “antes de tudo”, ou seja, o real valor da literatura reside na observação e na experiência que retratam integralmente a realidade vivida.

Esta premissa é a que, anteriormente, embalara a revista literária *Orpheu* (1917), marco inaugural do modernismo português e que expressou sua crítica à opacidade cultural lusitana através de poemas de Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, seus mentores. Ainda que apenas dois números tenham sido lançados, a realidade ali observada se opõem fortemente à imaginada e se expressa em textos veementemente recusados pela sociedade da época, como sucedera, por exemplo, com *Mensagem*, de Pessoa, que influenciado e perturbado pelo saudosismo revela “o fulgor baço da terra” (Pessoa: 1979: 37) imersa no nevoeiro de um Portugal disperso no tempo e na história. Ademais, o neo-realismo português representou, sobretudo, reação às idéias veiculadas por *Presença*, publicação literária que sucedeu *Orpheu* e que foi editada entre 1927 e 1940. A total liberdade criativa, o psicologismo, a rejeição de estetização literária e a neutralidade preconizados por José Régio, um dos fundadores da revista, cedem lugar à arte comprometida com ideais calcados na firme observação do real e sua figuração no momento retratado. A forte crítica neo-realista a *Presença* se deve, dentre outras razões ao momento político nacional que reage ao fascismo europeu e, que em Portugal é representado pelo governo absolutista de Antônio Salazar. Essa reação começou a ser delineada em 1934 com *O Diabo*, jornal literário que teve sua primeira e única edição cassada pelo regime totalitário, mas que foi eficaz em expressar a necessidade de a literatura, a exemplo do que ocorrera no Brasil, se ocupar de fatos alarmantes da

realidade nacional. É, pois, nesse contexto que Redol publica o já aludido *Gaibéus*, cujo título se refere ao equivalente ao vocábulo “bóia-fria” em português do Brasil, pondo em cena personagens excluídos do discurso histórico oficial, neste caso, os colhedores de arroz do distante Ribatejo. A chegada à plantação, os salários irrisórios, o trabalho semi-escravo, a paralisação do labor e a punição dos grevistas exacerbam as desigualdades sociais regidas pelo capitalismo em um texto denso que rememora, por exemplo, a descrição feita por Émile Zola em seu *Germinal* dos trabalhadores das distantes minas de carvão de Montsou e de sua árdua tentativa de sobreviver dignamente em situação político-social idêntica. Como forma de ilustrar o ciclo perverso e contínuo que rege as relações sociais e econômicas, a obra de Redol termina com o embarque dos gaibéus rumo a outras colheitas e à perpetuação das desigualdades.

Numa perspectiva africana, vemos que no caso específico da literatura angolana, a necessidade de retratação do real vivido e da estagnação social vai ao encontro de um movimento liderado por intelectuais e que acaba por ultrapassar as fronteiras nacionais para atingir outros países da África dita lusófona. “Vamos descobrir Angola” torna-se, em 1948, o salvo-conduto para a implementação dos estudos africanos que haviam sido postos de lado até então. Tal como afirma Memmi (Memmi, 1997: 80), a reprodução de padrões colonialistas servira de paradigma literário ao colonizado que, por sua vez, abordava temas telúricos africanos de modo superficial, posto que a literatura portuguesa hegemônica considerava questões endógenas incapazes de fomentar uma produção “séria”.

A introdução, portanto, de temas africanos nas letras e nas artes, aliados ao estudo da história do continente, surge de modo inovador e soma-se a outro movimento da década de 40, revestido de contornos nitidamente naturalistas. *Negritude* visava a reintegrar o negro em um patamar de dignidade humana e artística que lhe fora negado até então. Nomes como Léopold Senghor, Aimé Césaire e Leon Damas, escoltados por artistas e intelectuais como Pablo Picasso, André Breton, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Manuel Ferreira, Alfredo Margarido, Amílcar Cabral e Mário Pinto de Andrade reconduzem o negro ao curso de sua história, revelando toda a pujança de sua cultura e o maniqueísmo colonialista que ocultara e reduzira a grandeza de suas origens. A amplitude atingida por *Negritude* universaliza a questão racial e estabelece novos diálogos, como, por exemplo, o da poeta moçambicana Noêmia de Souza que, em 1949,

escreve o poema “A Billie Holliday, cantora” (Laranjeira, 1995: 415). Aprisionada na solidão de seu quarto escuro, Noêmia é inspirada pela voz magoada da cantora norte-americana na canção *Into each heart some rain must fall* e entende seu lamento como um clamor racial que não distingue nacionalidade. É na lírica de Noêmia de Souza que lemos também o poema “Moça das docas”, em que a poeta narra as desventuras das mulheres negras subjugadas por «homens loiros e tatuados de portos distantes», que demandam o direito à esperança do retorno à ilusão, à felicidade e segurança de um “novo dia luminoso que se avizinha”.

É este, portanto, o contexto em que surge, em Angola, a produção de Castro Soromenho e se estabelece a «matriz neo-realista» da qual se destaca a chamada “Trilogia de Camaxilo”. *Terra Morta* (1949), *Viragem* (1957) e *A Chaga*, publicada postumamente em 1970, são obras escritas sob o signo da ruína representada pelo sistema colonial e a primeira manifestação de cunho nitidamente realista/naturalista. Soromenho retoma as premissas do naturalismo do século anterior e tece seus romances calcado no tripé experiência, verdade e justiça que norteou a produção da chamada geração de 1870. Parte de sua experiência autoral se revela em sua própria biografia: filho de mãe caboverdiana e pai português a serviço do governo colonial angolano, o autor viveu grande parte de sua vida neste país, trabalhando para o exército português e em minas de exploração de diamantes. Suas constantes viagens pela Lunda e suas senzalas fizeram de Soromenho um pesquisador ávido das tradições e da história, devidamente registradas em seus diários. Essas mesmas características são percebidas em Monteiro, personagem de *Terra Morta* e que é descrito como alguém mais interessado na recolha de material antropológico do que no recolhimento de impostos, razão de suas viagens pelo país. Coincidentemente, como afirma Laura Padilha (Padilha, 1986: 97), o nome completo de Soromenho é Antônio Monteiro de Castro Soromenho, mostra definitiva da ligação intrínseca entre o autor, sua obra e seu meio.

Em perspectiva diacrônica, Soromenho descreve, em *Terra Morta*, a decadência do sistema colonial metonimizado no fracasso dos colonos em meio à crise mundial ocorrida durante as décadas de 20 e 30 do século XX. A queda da cotação da borracha no mercado internacional ocasiona a bancarrota desses colonos, alguns deles conhecidos como “brancos de segunda” por terem nascido em África. A oposição racial descrita neste romance e nos demais da trilogia abarca os três níveis existentes naquela

sociedade: brancos, negros e mestiços, todos envolvidos por um nível crescente de apatia biológica e social. Tal qual os trabalhadores das minas do norte da França, descritos no já mencionado *Germinal*, a atmosfera reinante em Camaxilo é permeada pelo *grisu*, o gás tóxico e imperceptível que ameaça e explode as minas de carvão descritas no romance francês.

A questão social torna-se, deste modo, o fio condutor da trama, que se ocupa ainda em evidenciar fissuras nos segmentos sociais que compõem a narrativa. Os brancos, senhores ainda de uma terra à deriva, são tomados pela hemiplegia de uma situação alienante. Apresentam-se estáticos, parados de pé ou sentados defronte de suas lojas, descalços e barbados à espera dos raros clientes que sustentam seus negócios. Irremediavelmente afastados da vida em Portugal, acabam por desposar mulheres nativas, dando, com isso, origem a uma descendência mestiça que lhes garante mão-de-obra gratuita e a perpetuação das relações imperialistas. Seus filhos assimilam elementos culturais advindos da herança materna que se dá na perpetuação dos mitos angolanos, os quais entram em conflito com a necessidade premente de "embranquecimento", ou seja, de adquirem status semelhante ao de seus pais e da cultura lusitana. Deles herdaram, sobretudo o tom de pele que, no entanto, não lhes dá acesso ao universo dos brancos e que, por diversas vezes, interdita seu pleno relacionamento com os outros negros. Estes, por sua vez, são vítimas ainda de um sistema de desigualdade social que, pela técnica de zoomorfização, os limita ao universo escravocrata que, no presente enunciado permeia as relações entre Portugal e África. Os cipaios, negros a serviço dos brancos, criam fissuras na estrutura social por serem os responsáveis pela manutenção da ordem que o serviço e a necessidade de produção impõem, e que é metonimizada pelo chicote que manipulam. Criam, assim, um distanciamento de seus pares raciais, o que os leva a uma situação de estagnação: a natureza de seu trabalho não lhes franqueia entrada no universo dos brancos, que os desprezam, e fomenta o ódio racial por parte de outros negros que os renegam. Este estilhaçamento se repete também na substituição *sobas* imposta pelos portugueses. Líderes dos diversos *kimbos* angolanos e eleitos pela ancestralidade nacional foram, desde os primórdios da colonização, despojados da hierarquia primordial que possuíam em favor de outros de sua raça que atendiam aos ideais colonialistas e favoreciam a penetração lusitana.

Estas são algumas das muitas imagens excludentes que Soromenho lança mão em seu projeto narrativo. A elas somam-se outras como, por exemplo, a oposição noite e dia. Se o dia é o espaço do trabalho burocrático para os oficiais do exército português e demais brancos, para o negro é a representação do trabalho árduo e incessante. A noite, contudo, torna-se a unidade temporal que os beneficia, pois é nesse momento em que, reunidos, evocam seus mitos e as narrativas orais que medulam seu saber. Sentados à beira das fogueiras e dançando ao som de tambores, demandam de seus antepassados o alento e a vingança impostos pelo equívoco das relações sociais. É neste espaço que o branco se afastado poder que a luz do sol lhe outorga e passa a temer a fúria da ancestralidade rejeitada ao brilho do sol e das diversas divindades evocadas nas senzalas.

Um traço vinculador de *Terra Morta* e da Jangada de pedra que mencionamos no início deste texto está nas palavras de Aparecida Santilli ao afirmar que:

"Quem percorre a ficção de Soromenho roda pelos caminhos de uma terra em transe chegará ao fim de uma penosa trilha de iniciação, nos sucessos que conformam a alma africana e naqueles que a vieram abalar, ao choque eletrizante das raças, à contundência de povos adventícios e nativos, ao atrito das estruturas sociais desirmanadas, em que os ritos sacrificiais acabam sendo os da imolação do homem da África, como o *pharmakós* que deve sucumbir-se na satisfação da cupidez dos mais fortes, o aniquilamento dos mais fracos" (Santili, 1985: 59).

É, pois, durante o transe da noite africana que se revelam ainda algumas relações conflituosas, desta vez originada entre semelhantes. Ao iniciar seu relato com uma partida de baralho, à luz amarela do candeeiro de petróleo que lança sombra sobre o rosto de seus participantes, Soromenho exacerba aspectos cruéis do colonialismo para os brancos de Camaxilo e que se dá no distanciamento filosófico existente entre o secretário Silva, Américo, Valadas e Vasconcelos, metonímias do individualismo e do blefe exigidos em um jogo de cartas.

Esta imagem é ligada e igualmente reforçada pela antítese dentro *versus* fora. À noite, o espaço dominado durante o dia é revestido de medo e de perigo que se opõem à segurança garantida pelo interior das casas. Estar abrigado após o pôr-do-sol torna-se, desse modo, o elemento que assegura aos colonos a territorialidade perdida ao fim do dia. Esta proteção se opõe, portanto, ao exterior das residências, espaço que passa a ser

permeado por uma angolanidade subjugada e que, temporalmente, ameaça a supremacia lusa.

De igual modo, a sede do poder colonial encontra-se em local geograficamente elevado, o que permite ao poder uma visão global do espaço circundante. Os demais habitantes retratados por Soromenho estão restritos a partes mais baixas da província, que reduzem sensivelmente seus horizontes e revigoram o sistema político vivido. Laura Padilha evidencia um cômodo da casa que apresenta uma possibilidade de interseção entre os universos branco e negro (Padilha, 1986: 62). As varandas são construídas em um espaço que se prolonga do lado de fora da casa, ou seja, projetam-se sobre o solo africano. No entanto, por serem despojadas de paredes e da proteção assegurada pela territorialidade do interior da residência, servem de exemplo da miscigenação cultural resultante do sistema colonial e que pode ser expressa, como já observamos, pelo casamento inter-racial e a descendência mestiça. Esta pode ser a representação de um novo traço neo-realista/naturalista decorrente da evolução que se deu entre a produção literária do século XIX em que esta interseção era interdita e a representação social do século XX.

Permanece, contudo, o maniqueísmo espacial que, em *Terra Morta*, se dá no espaço circundante. Além da dicotomia alto *versus* baixo, este pode ser expresso também na oposição esquerda *versus* direita: a prisão está localizada à esquerda da província de Camaxilo e o cemitério, à direita. No meio, há apenas o espaço destinado ao trabalho árduo e a sugestão de que os trabalhadores representados tendem, necessariamente, a um ou a outro.

Apesar de Soromenho criticar o imperialismo português e enfatizar a impossibilidade de os negros se tornarem sujeitos do discurso histórico, este autor aponta uma possível solução ao impasse retratado no romance. Américo é a personagem que age segundo a semântica de seu nome, alegoria da glória portuguesa adquirida, mas não perpetuada. Representa novas idéias e possibilidades que se articulam com a fecundidade do solo e da cultura brasileira e, sobretudo, pela independência deste país da tutela portuguesa. Sua defesa de negros e mestiços o conduz, no entanto, a uma dimensão de desterritorialização em que é rejeitado pela administração colonial e pelos próprios negros que procura defender, incapazes de compreender o fundo humanitário

de seu gesto. A personagem evidencia, portanto, uma alternativa ao caos retratado ainda que, como as novas terras, tenha de ser cultivada e fecundada.

Estes elementos são usados pelo autor para inquirir a mistificação da colonização e, de modo a superar o dilema dela advindo, Soromenho sugere uma nova ordem baseada no materialismo histórico como possibilidade, pela revolução, do resgate político, social e cultural de Angola, metonímia do império português em África.

A constatação destes fatos surge, posteriormente, através de outros escritores africanos que em outros tempos, apesar de dissociados esteticamente do período naturalista e neo-realista, empregam seus sentidos para representarem outros momentos da sociedade e da literatura que retratam.

Em *Mayombe*, Pepetela ultrapassa o limite ideológico das narrativas da revolução que finalmente chegou a Angola ao discutir espacialmente no interior de uma floresta valores universais como a fraternidade e o amor. A floresta da Cabinda, distante como Camaxilo, domina o cenário e rasura vestígios da cultura portuguesa ao apresentar uma majestade tropical que determina um novo tempo: “as árvores enormes, das quais pendem cipós grossos como cabos” permitem, quando querem, a entrada da luz do sol e do luar e, por entre suas copas fechadas, “apenas o fumo pode libertar-se e subir”. O meio físico, portanto, torna-se condutor da obra que inaugura na literatura angolana a diegese permeada por várias vozes enunciadoras que, coordenadas por um narrador em terceira pessoa, “enfeitiça o leitor e esconjura o veneno da tirania colonialista” (Pepetela, 200: 12). A cisão entre a cultura europeia e o animismo africano são curiosamente apresentados na epígrafe da obra, que resgata divindades como Zeus, Mayombe, Prometeu e Ogum. Se recordarmos que Prometeu é aquele que, na mitologia grega, roubou o fogo sagrado e o presenteou aos homens, sofrendo por isso a punição do castigo eterno, perceberemos a premissa de Pepetela em negar o colonialismo como sistema político e reconhecer a miscigenação dele resultante. Ogum, divindade africana que representa o fogo, o ferro e as guerras, detém as características do herói clássico ao voltar-se contra o sistema hegemônico e reatualiza o imaginário primordial de Angola.

Similarmente, as personagens da narrativa: soldados da revolução colonial substituem seus nomes por outros, os literalmente chamados “nome de guerra”, que passam doravante a designá-los. “Sem Medo”, o comandante da missão; “Teoria”, o mulato que questiona o maniqueísmo da guerra; “Lutamos”, “Mundo Novo” e

“Milagre” são soldados nominados a partir de características pessoais e intrínsecas que passam a conduzir sua conduta a partir da ruptura causada pela guerra e o fazem de um espaço em que predomina a pujança da terra por que lutam. A floresta retratada passa a representar o reviver da terra que, apesar de “morta” na descrição de Soromenho, é revitalizada pela esperança utópica de que Pepetela, três décadas depois, lança mão.

Deste modo, os novos nomes assimilados pelos guerrilheiros assinalam o novo tempo que suplanta a dominação e a opressão colonial, assegurando, ao fim, a vitória dos desfavorecidos que as narrativas do naturalismo do século XIX não puderam constatar, as quais, contudo, foram pródigas em apontar.

Em *A Geração da utopia*, romance publicado em 1992, mas concebido durante os anos de guerra nos quais Pepetela atuou como guerrilheiro do Movimento Para Libertação Total de Angola, MPLA, o determinismo mesológico é descrito na paisagem da chana, ou seja, da savana africana, metáfora negativa da perda das utopias da independência conquistada em 1974. “A chana” é o capítulo que se ocupa do início do processo de independência de Angola. Situada nos anos 70, a narrativa é deslocada para o espaço geográfico de vegetação rasteira que circunda o espaço da floresta-santuário. É ali que o guerrilheiro descomprometido com os verdadeiros ideais utópicos da revolução tenciona se entregar ao exército português. O fato de ser surpreendido por um grupo de soldados angolanos o faz reverter sua trajetória o que o torna herói de um processo que ele mesmo rejeitara e que tencionava reverter tornando-se informante do inimigo.

A evidência de atos originados pelo individualismo e pela covardia mescla-se ao denominado discurso oficial da história que passa a gerir seu país, cada vez mais distanciado de seus mitos e narrativas e gradualmente tomado pelo capitalismo emergente e o neoliberalismo. A aridez da savana angolana passa a metonimizar a escassez de caráter que assinala a personagem desertora, totalmente descompromissada com os ideais utópicos que embalara o ideal de uma nação, terra prestes a sair do transe a que fora submetida por mais de quatro séculos. Pepetela exacerba as relações entre o homem e as utopias, denunciando, nesse caso, que não ocorrera a necessária fusão da vontade da personagem com os elementos concretos que a faria exequível. A consequência desse novo fracasso no percurso da personagem foi a não projeção

daquilo que poderia ser factível para a materialização do desejo comum dos guerrilheiros, para quem a independência era ainda um sonho distante.

Por esta razão, Pepetela, como partícipe do processo revolucionário e originalmente ligado às bases do governo de Agostinho Neto, primeiro presidente do país recém-liberto, veicula a constatação de um real que se mostra revestido de um conceito relativo de “verdade”, na acepção benjaminiana do termo, que este autor conhece, despreza e denuncia. É pela ficção e apoiado na experiência, na verdade e na justiça que este autor angolano revela a apropriação por parte de líderes nacionais de um discurso que lhes é alheio e que, muitas vezes, é dissociado dos atos que deveriam ser norteados pelos ideais que embalsamaram o projeto revolucionário que pôs fim ao sistema colonial que engendrou a produção neo-realista/naturalista de Angola.

A produção literária de Castro Soromenho une-se ideologicamente a de Pepetela porque ambas veiculam o questionamento da história e o associa às tradições angolanas conjugadas ao culto africano das forças da natureza e às relações entre os homens, seus antepassados e mitos. Estes fatores apontam para a urgência de outros caminhos serem trilhados pela sociedade deste país, que deve respeitar os mundos “visível” e “invisível” que compõem seu imaginário cultural.

Desse modo, caberá à nação recriar seus sonhos, idealizá-los em um novo espaço a ser construído com a recuperação das forças tradicionais, respeitando também a pluralidade de facetas que a compõem.

Referências Bibliográficas:

CÂNDIDO, Antonio. *A Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo, Atica, 1987.

CHAVES, Rita. *A Formação do romance angolano*. São Paulo, FBLP, 1999. Coleção Via Atlântica.

LARANJEIRA, Pires. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa, Universidade Aberta, 1995.

MANNHEIM, Karl. *Ideologia e utopia*. Rio de Janeiro, Guanabara, 1986.

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

PADILHA, Laura. *Entre voz e letra o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Niterói, EDUFF, 1986.

PEPETELA. *A Geração da utopia*. Rio de Janeiro, Record, 2000.

_____. *Mayombe*, Lisboa: Caminho, 2000.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Lisboa, Ática, 1979.

REDOL, Alves. *Gaibéus*. Lisboa: Caminho, 1989.

SANTILLI, Aparecida. *Africanidades*. São Paulo, Ática, 1985.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. “*Mayombe: os meandros da guerra e os feitiços do narrar*”. In: *A Magia das letras africanas*. Rio de Janeiro, ABE Graph Editora, 2004.

SOROMENHO, Castro. *Terra morta*. Porto, Campo das Letras, 2001.

ZOLA, Émile. *Germinal*. Rio de Janeiro, Abril Cultural, 1972. Coleção «Os imortais da literatura universal».