

UNEMAT Editora

Editor: Agnaldo Rodrigues da Silva

Revisão: Equipe Unemat Editora

Diagramação: Ricelli Justino dos Reis

INFORMAÇÕES SOBRE OS ANAIS:

Copyright@2011 - Unemat Editora

Conselho Científico: Agnaldo Rodrigues da Silva (Presidente)
Elisabeth Battista
Olga Maria Castrillon-Mendes
Vera Lúcia da Rocha Maquêa
Walnice de Matos Vilalva

CIP – CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO

SILVA, Agnaldo Rodrigues (Organizador).
ANAIS COLÓQUIO INTERNACIONAL DE LITERATURA
COMPARADA. Volume 1, n. 1, 2011. Cáceres: UNEMAT Editora, 2011.

ISSN :



Unemat Editora
Avenida Tancredo Neves nº 1095 - Cavalhada
Cáceres-MT-Brasil- 78200-000
Fone/fax: (0xx65) 3221-0077
E-mail: editora@unemat.br



A CORDA E O NACIONALISMO EM ANGOLA

Sidnei Boz (UNEMAT/PPGEL/Mestrando)

Agnaldo Rodrigues da Silva (Orientador)

Ao ler-se o texto “O narrador”, de Walter Benjamin (1994), em *Magia e Técnica, Arte e Política*, temos a impressão, por vezes, que a experiência de narrar os fatos liga-se a tudo aquilo que já se passou e, portanto, é “velho”, de modo que estes acontecimentos não têm mais valor algum em tempo presente. Benjamin escreveu o texto para explicar a situação pós-guerra mundial, em que os soldados voltavam das trincheiras e nada tinham a dizer sobre o que se passou. Mesmo os livros escritos posteriormente não tinham a ver com a experiência pessoal de narrar fatos, quer sejam eles de relevância histórico-literária ou não. Para ele, as melhores narrativas escritas são aquelas que se aproximam das histórias orais contadas de pessoa para pessoa.

É mais ou menos dessa forma idealizada por Benjamin que o escritor angolano Pepetela escreve suas histórias. Guerrilheiro, pertencente ao Movimento pela Libertação de Angola (MPLA), ele tem sua vida dedicada ao seu país, quer seja na guerra, quer na escrita da vasta obra literária ou na docência. Pepetela diz que:

Há situações em que fazer guerra é justo, por exemplo quando um povo quer a independência e uma potência pretende manter um regime colonial a todo preço. Foi o que aconteceu em Angola. O governo português, já de si despótico em relação ao povo português, não aceitava sequer discutir sobre a possibilidade de independência. Os angolanos não tiveram outro recurso senão a guerra. Guerra que acabou também por libertar os portugueses, hoje vivendo em democracia e progresso indesmentíveis. Neste caso, o escritor só tem que estar com o seu povo e apoiar, mesmo que só em pensamento, a guerra de libertação. (BUENO, 2000, Apud CHAVES; MACÊDO, 2009, p. 33).

Em Angola, se faz importante compreender que houve recentemente duas guerras. A Guerra de Independência, quando os movimentos FNLA – Frente Nacional de Libertação de Angola e MPLA



juntaram-se para combater as Forças Armadas Portuguesas. Esta guerra se estendeu de 1961 até a conquista da independência de Angola, em 1975. Neste mesmo ano, logo após o término da exploração colonial por parte de Portugal, iniciou-se uma disputa pelo poder entre os grupos FNLA (apoiados pelo Congo e pelos EUA), MPLA (apoiados por Cuba e pela então União Soviética) e União Nacional para Libertação Total de Angola – UNITA (também apoiada pelos EUA, pelo *apartheid* da África do Sul e por vários outros países africanos). Essa disputa deu origem a Guerra Civil Angolana, a qual, interpolada por breves momentos de paz, se estendeu até 2002.

Nesse contexto da história e da vida social angolana, não havia como a produção artística de Pepetela não nutrir uma influência político-social que, por vezes, chega a ser didática. Curioso é o romance *As Aventuras de Ngunga*, escrito em 1972 e publicado pelo serviço de cultura do MPLA, cuja primeira edição foi distribuída de forma mimeografada (em capítulos), de modo que tanto as crianças quanto os militantes da Frente Leste (onde Pepetela atuava) pudessem ler.

De toda sua produção literária interessa especialmente a esta análise, a peça *A Corda*, produzida em 1976 e publicada em 1978. Nela, Pepetela continuou a explorar a temática da militância política, de forma artística e didática.

O teatro, muitas vezes, traz consigo essa finalidade instrutiva e, portanto, são fartos os exemplos, de peças que adotam tal possibilidade em seus contextos. Silva (2008) observa que o teatro era um método do qual os jesuítas, que vieram junto da colonização portuguesa, lançaram mão para a catequização dos índios no Brasil, devido ao seu grande poder de interação.

Quanto ao teatro de natureza política, também não são poucos os exemplos. A gênese dessa forma de teatro está no movimento chamado *Agittrop* – agitação e propaganda que, conforme Garcia (2004), teve origem na Rússia, no início do Século XX. Esse movimento, mais do que artístico, tomou para si a missão de extrapolar a relação palcosplateia, a fim de construir uma forma socialista de pensar.

Já no período de ditadura militar brasileira, contemporâneo ao Pepetela, o teatro também serviu para fazer frente ao poder instituído,



com peças consagradas, como *Roda Viva*, de Chico Buarque. Esta peça conta a história de um cantor popular, Benedito Silva, que resolve mudar de nome para agradar o público e passa a se chamar *Ben Silver* (clara referência ao americanismo que permeava nosso país, por diversos motivos). Havia na época (década de 1960) uma ascensão da cultura televisiva no Brasil, quando o acesso a estes bens industrializados começava a aparecer. Mas o que marcou mesmo a peça foi o excesso de violência das cenas propositalmente colocadas pelo autor, como crítica ao regime totalitário e às forças que davam sustentação ao seu poder.

Importante lembrar, em referência a temática desta peça, que neste ambiente hostil de ditadura, o qual não era exclusividade brasileira, nascia o chamado *Teatro do Oprimido* (TO), de Augusto Boal. Este teatro destinava-se a qualquer espaço, onde pudessem ocorrer a presença de opressores e oprimidos, e visava a sensibilização pela humanização dramática.

Se fosse verdade que todos têm razão, e que todas as razões se equivalem, seria melhor que o mundo ficasse do jeito que está. Nós, no TO, ao contrário, queremos transformá-lo, queremos que mude sempre em direção a uma sociedade sem opressão. E isto que significa *humanizar a Humanidade*: queremos que o “homem deixe de ser o lobo do homem”, como dizia um poeta. (BOAL, 2005, p. 25, grifos do autor).

Pode-se verificar que no teatro do oprimido existe também a presença do conteúdo político. A política pela visão do teatro do Século XX, é compreendida, a priori, como a busca de direitos sociais, uma tentativa de adesão ao Socialismo que, certamente, se opôs ao então crescente Capitalismo.

O teatro do oprimido influenciou a produção cênica tanto em Portugal quanto em Moçambique, em se tratando da África Lusófona, além contribuir para a produção cênica em outras partes do mundo.

De forma semelhante a estas produções, a arte, a didática e a política juntam-se em *A Corda*; veja-se, logo abaixo, pela construção dos personagens:



(os actores devem ser, de preferência crianças dos 12 ao 16 anos)
LIKISHI – Bailarino tchokuê; juiz do combate.

AMERICANO – Imperialista americano; branco, de preferência gordo, sorridente, com um chapéu de estrelas brancas sobre o fundo azul.

HOLDEN – De eternos óculos escuros, um barrete de pele de leopardo.

SAVIMBI – Barbudo, de bengala, fardado.

CHIPENDA – Baixo e forte, garrafa à cinta.

RACISTA – Sul-africano, branco, forte e com cara de mau.

1º COMBATENTE – Kimbundu, de Luanda. Fardado.

2º COMBATENTE – Umbundu, do Huambo. Fardado.

3º COMBATENTE – Tchokuê, de Saurimo. Fardado.

4º COMBATENTE – Mestiço, de Cabinda. Fardado.

5º COMBATENTE – Branco, do Lubango. Fardado.

ACTOR NA PLATEIA

(PEPETELA, 1982, p. 7, grifo do autor).

Na rubrica que precede a descrição dos personagens, dando preferência para atores adolescentes na encenação, Pepetela confirma sua perspectiva educacional, a qual considera quase uma missão da expressão artística no país, onde boa parte da população era analfabeta. “Querendo ou não, sempre fui professor, mesmo quando não dava aulas. É um dever lecionar num país com tanto analfabetismo. Também é uma forma de estar em contato com as novas gerações, perceber seus anseios e receios.” (MOTA, 2006, Apud CHAVES; MACÊDO, 2009, p. 33).

Não obstante, a natureza socialista de *A Corda* foi, possivelmente, trazida pela influência do *Agitprop*, de modo que as ações sociopolíticas da peça tornaram-se verossímeis às ações desenvolvidas pelo MPLA naquele momento histórico nacional. Observe-se que pelo lado dos combatentes há, desde a caracterização dos personagens, uma representação dos grupos que disputavam o poder em Angola em fins da década de 1970. Pepetela aproveita essa temática e cria a peça, uma espécie de “cabo de guerra”, no qual de um lado estão os imperialistas (estrangeiros e comparsas) e de outro os combatentes (o povo angolano).



Quanto aos estrangeiros, destacam-se dois personagens. O Americano, caracterizado com o chapéu “de estrelas brancas”, estrelas que poderiam estar representando a bandeira dos Estados Unidos da América, o qual apoiava os dois principais movimentos políticos que se opunham ao MPLA depois da independência: o FNLA e a UNITA. Tem-se, por meio deste personagem, uma crítica ao americanismo. Por outro lado, Savimbi, personagem que traz uma referência a uma personalidade da história de Angola. Trata-se de Jonas Malheiro Sidónio Savimbi, o qual foi fundador da UNITA e opositor ideológico-partidário de Pepetela, na Angola pós-independência.

É importante verificar esta forma de construção artística que traz personagens da história oficial nacional para a ficção **cênica**. No capítulo em que fala sobre “El Drama Histórico”, do seu livro *La Novela Histórica*, Luckács (1977) explica que esses indivíduos que foram importantes para as discussões sociais e políticas de sua época, trazem consigo o substrato do qual o drama se utiliza, principalmente nas épocas de ruptura cultural, como era o caso angolano.

Todas estas discusiones dramáticas nacen obviamente de manera inmediata de las luchas de clase de cada época. Pero el que la realización de una u otra orientación sea verdaderamente fructífera para el drama desde el punto de vista artístico dependerá de las influencias sumamente complejas que estos fundamentos sociales de la creación y el desarrollo del drama ejerzan en las posibilidades de forma y contenido de su florecimiento. (LUKÁCS, 1977, p. 138).

Os combatentes, em contraposição, cada um representando uma etnia diferente do povo angolano, precisam superar suas diferenças para chegar à vitória. A vitória, conforme nos mostra o Likishi, significaria:

Para quê este combate? Apenas uma brincadeira de crianças? Eu vou explicar. O vencedor ficará com Angola. O país, as suas riquezas, vocês todos, nós todos, pertencemos ao vencedor. Percebem agora porque é importante este combate? (PEPETELA, 1982, p. 9).



Nesse momento, entra em cena o principal elemento cênico de Pepetela. O likishi, que mistura as características daquilo que é propriamente nacional em Angola, está sempre a dançar e a rir, representando a alegria do povo. Pode-se dizer que como bailarino e juiz do combate, ele nos remete ao coringa, ao bobo, que além de divertir o público, também tem a missão de fazer pensar, de sensibilizar.

Brecht, que fora criador do teatro épico e considerado o melhor teatrólogo do Século XX, traz dentre outras a técnica de aproximar palco e plateia, quebrando os moldes do teatro burquês. Conforme Costa (1998), ao criar o modo teatral épico, Brecht tinha clara noção de que o teatro possuía certa influência política sobre a sociedade e, sendo a noção de teatro intimamente ligada à política, pela visão de Brecht, chega-se, portanto, a uma discussão sobre o engajamento dos dramaturgos nas questões políticas e socioculturais, mediante aos sistemas de governo vigentes nos seus espaços de vivência. Consoante a isso, muitas vezes por declarações como as que se seguem, o teatro de Brecht foi taxado de marxista:

[...] estamos atravessando uma época sombria, na qual a conduta social dos homens é mais abominável do que nunca, e se estende um implacável mato de trevas sobre a atividade assassina de certos grupos humanos; de modo que se requer muita meditação e muita organização para lançar luz sobre a conduta social (p. 141). Quando é sério, o teatro contemporâneo aperfeiçoa constantemente a representação da convivência social do homem” (COSTA, 1998, p. 71, grifos do autor).

Pepetela, não alheio aos movimentos culturais e artísticos contemporâneos do seu tempo, fez uso do likishi, personagem que desde o início da peça convida o público a pensar. “LIKISHI: **(para o público)** Abram os olhos, abram os ouvidos, a vossa vida depende deste combate. Quem vencerá? Ai, quem vencerá? Mas não esqueçam, continuem a pensar.” (PEPETELA, 1982, p. 9, grifo do autor).

Em especial na África, é muito comum a figura do *griot*- contador de histórias a quem todos veneram pela sabedoria. Pepetela, fazendo uso



da técnica brechtiana de aproximar palco (pequeno mundo, o mundo do imaginário) e plateia (grande mundo, o mundo real), utiliza o likishi como se fosse um griot, aproximando a técnica teatral e a cultura do povo angolano.

É preciso lembrar que outras artes próprias do teatro, como a música e a dança, são muito comuns no teatro dos diversos países do continente africano, e se fazem presentes em *A Corda*. A peça é permeada de barulho de ngoma (tambores) e chocalhos que interagem com as cenas.

Todas essas características, bem como os símbolos presentes na peça, permitem uma identificação da peça com os acontecimentos do país, que havia sido recém liberto e ganhado o *status* de nação, buscando, desse modo, a construção da própria identidade.

A começar pela corda, que dá nome à peça, tem-se a presença de um destes símbolos providos de um significado especial. A própria constituição de uma corda, dos fios do material que a compõe, entrelaçados de modo a torná-la mais forte, pode-se claramente perceber a alusão ao dito popular “A união faz a força!”.

Esta união, tomada em seu sentido nacionalista pode ser observada no nome dos cinco combatentes, conforme Amâncio (2009), em “*A Corda: Um Convite a Pensar...*”: “Unidos pelo mesmo nome, os cinco combatentes também se mostram unidos por uma só voz discursiva, que bem alto profere o grito de guerra do Movimento Pela Libertação de Angola – MPLA: ‘A vitória é certa!’” (CHAVES; MACÊDO. 2009, p. 251, grifos da autora).

Para marcar a posição em que se encontra o combate, ao meio da corda vê-se amarrado um lenço vermelho. O vermelho para Chevalier e Gheerbrant (2000) significa fogo e sangue, poder e guerra. Sabendo-se da situação em que o país se encontrava à época, não é difícil compreender o porquê deste símbolo, dividindo a corda. Todos os conflitos emanados das discórdias de natureza social, étnica ou política não poderiam ocasionar outra coisa que não fosse a guerra, a disputa pelo poder. Entretanto, em certo ponto nesta guerra, representada pela brincadeira que utiliza uma corda e dois oponentes que medem força, explica-se a necessidade da luta, em prol dos objetivos angolanos, que



haveria de trazer as mudanças, das quais Angola pudesse precisar para construção de uma sociedade mais justa e igualitária.

Com o desenvolvimento da peça, que é parada toda vez que o lenço avança uma tabuleta, de um total de três, os combatentes (nacionalistas) adquirem vantagem. Porém, com um golpe estratégico dos imperialistas, primeiro por meio de Savimbi e depois com Chipenda, os camaradas (modo como os combatentes se tratam na peça) começam a discutir sobre suas formações tribais e raciais, as quais acabam por fazer com que percam força:

4º COMBATENTE: Para mim está claro. Nós caímos no erro do tribalismo. Isso dividiu-nos. O nosso Povo tem de estar unido para vencer o imperialismo. Há revolucionários quer no Norte quer no Sul. E reaccionários também. (PEPETELA, 1982, p.29, grifo do autor)

CHIPENDA: Pois é, eu sou traidor. E vocês vão ser traídos. Não vai ser por mim, pois a força está do vosso lado. Já está claro que vocês vão ganhar, mas depois de ganharem, vão ser traídos. Olhem bem para o vosso grupo. Negros, mulatos, brancos... Vocês vão ganhar. E depois? Os brancos ficam com os postos e mais os filhos deles, os mulatos. E vocês serão de novo escravos.

5º COMBATENTE: Desaparece, divisionista. Já ninguém acredita em ti.

CHIPENDA: (**exaltado**) Pois é, tens medo que eu fale, porque és branco. O teu pai não foi colono?

4º COMBATENTE: Desaparece, o racismo não pega connosco.

CHIPENDA: Não pega, ai não pega! Pergunta aos teus camaradas se o que eu digo não é verdade. Tu também és dos exploradores, és mulato. (PEPETELA, 1982, p.33, grifo do autor).

Em texto publicado pelo Jornal Folha de São Paulo, intitulado:



Barbárie e Civilização, Antonio Cicero (2007) diz que “O civilizado é aquele que reconhece que as convicções de qualquer cultura são falíveis”. Para os combatentes de *A Corda*, ainda não era possível reconhecer a cultura, separada da tribo ou da etnia da qual cada um era originário; tampouco que todas essas questões eram, naquele momento, menos importante do que a união que deviam ter para vencer o combate.

Não é fácil para a maior parte das pessoas deixar até mesmo a terra natal ou seus costumes, num fluxo migratório ou em situações de exílio. Imagine-se então para um país que acabara de se tornar independente, vivenciando uma situação de afirmação de valores, por vezes diversos dos seus, em torno de uma identidade nacional, espantar fantasmas que permeavam anos de exploração portuguesa, como o do “colonizador branco”?

As complexas reflexões demandadas por essa questão, talvez estejam centralizadas em outra mais abrangente, que diz respeito aos traumas pelos quais o ser humano passa. Há autores, como Edward Said (2003), que afirmam que a vida do Século XX é a vida do trauma interior. O nacionalismo, as guerras, o exílio e todas as situações causadas por este desconforto, são os seus causadores.

O nacionalismo é uma declaração de pertencer a um lugar, a um povo, a uma herança cultural. Ele afirma uma pátria criada por uma comunidade de língua, cultura e costumes e ao fazê-lo, rechaça o exílio para evitar seus estragos. Com efeito, a interação entre nacionalismo e exílio é como a dialética hegeliana do senhor e do escravo, opostos que informam e constituem um ao outro. Em seus primeiros estágios, todos os nacionalismos se desenvolvem a partir de uma situação de separação. [...] O nacionalismo triunfante justifica então, tanto retrospectiva como prospectivamente, uma história amarrada de modo seletivo numa forma narrativa: todos os nacionalismos têm seus pais fundadores, seus textos básicos, quase religiosos, uma retórica do pertencer, marcos históricos e geográficos, inimigos e heróis oficiais. (SAID, 2003, p. 49).

Visto dessa forma, pode-se concluir que o nacionalismo é uma invenção do homem. Em *A Corda*, cada combatente já tinha dentro de



si a noção de pertencimento ao seu lugar e a sua tribo, que nada mais é que a sua noção de nacionalismo. A partir da independência, o inimigo comum não era mais Portugal, tampouco eram os estrangeiros somente. O maior mal a ser combatido era superar o diferente e reconhecer que dentre a formação cultural de cada tribo, de cada etnia, havia elementos comuns que pudessem servir para o nacionalismo angolano. Afinal, “[...] somos estrangeiros de nós mesmos e a partir desse único ponto é que podemos viver com outros.” (KRISTEVA, 1994, p. 177).

Não seria fácil fazê-lo, e pode-se dizer que os camaradas não teriam força para desempenhar a tarefa por si próprios. A história de Angola dependia de algo que se faz tão presente em todos os conflitos da atualidade: a superação de diferenças culturais.

A solução criada por Pepetela compreende duas situações geniais que serão responsáveis pelo desenlace redentor do “povo angolano”, na peça. A primeira é que ao aproximar palco e plateia, utilizando-se do ator que se encontra em meio ao público, o autor faz uso da técnica brechtiana, enquadrando sua peça nos moldes do teatro épico-moderno. Conforme observa-se em Szondi (2001), quando este discute sobre “O teatro épico (Brecht)”:

[...] o espectador não é deixado de fora do espetáculo, tampouco é sugestivamente envolvido (“iludido”) nele de modo que deixe de ser espectador, mas é contraposto ao processo como espectador, e o processo lhe é apresentado como objeto de sua consideração. [...] Visto que o homem agente não é mais que objeto do teatro, é possível ir além dele e perguntar sobre os motivos da ação. (SZONDI, 2001, p. 136, grifos do autor).

O segundo diz respeito ao modo de como posicionar uma intervenção social, mediante um teatro didático, para que se pudesse obter o resultado pretendido. Nesta altura da pesquisa, torna-se pertinente recorrer a Antonio Cicero quando salienta:

Assim, o civilizado é aquele que reconhece que as convicções mais fundamentais -filosóficas, éticas, estéticas, religiosas etc.- de qualquer cultura, inclusive da sua, são falíveis. Ele reconhece



que há muitas diferentes crenças no mundo, e que elas freqüentemente se contradizem: logo, que nem todas podem ser verdadeiras, e que é possível até que nenhuma delas o seja. A razão crítica através da qual ele reconhece isso não é uma crença como as outras. Ela é 1) a capacidade de pôr em dúvida todas as crenças; 2) a certeza lógica de que qualquer crença pode ser falsa e 3) a conseqüente certeza de que a afirmação de que uma crença determinada não possa ser falsa é logicamente falsa. (CICERO, 2007)

Para se opor às diferenças culturais dos combatentes, que poderiam ser (ou não) as mesmas de todo o povo angolano, o autor situa sua intervenção na dúvida.

LIKISHI: Os que percebem não são capazes de explicar aos outros? Então é porque não sabem se fazer entender e isso é grave. Têm medo agora que os brancos voltem a dominar, depois da vitória. Por isso, afastam o branco e o mulato, e perdem tudo. Se forem capazes de combater juntos, então, depois da vitória, não serão capazes de vos organizar para impedir que uns explorem os outros? Se puderam combater juntos até agora, não poderão viver igualmente juntos, depois? (PEPETELA, 1982, p.33, grifo do autor).

Os combatentes entenderam a mensagem, venceram os imperialistas. Likishi e combatentes terminam a peça dançando abraçados “UM SÓ POVO, UMA SÓ NAÇÃO!” (cai o pano). (PEPETELA, 1982, p.49, grifo do autor).

Na história oficial de Angola, sabe-se que não foi assim tão fácil, pois muito sangue foi derramado para que o MPLA pudesse firmar-se no poder, vencendo seus rivais, dentre os quais o próprio Savimbi, citado na peça, que sucumbiu em 2002. Só a partir de então, a paz pode reinar sobre o antigo reino do Congo (ideia explorada por Pepetela em *A Revolta da Casa dos Ídolos*, peça publicada em 1980).

A leitura de que *A Corda* discutiu a construção de uma identidade nacional angolana, de uma forma didática, mostra o quanto a literatura e o teatro caminham juntos, a fim de discutir as relações entre essas



áreas de conhecimento e a sociedade. E, portanto, a história se articula à ficção para expressar o que não poderia ser feito de outra forma.

Nesse aspecto,

É dentro da ênfase social que os escritores engajados de língua oficial portuguesa procuram uma nova identificação nacional. Uma nova unidade naquilo que temos de diferente – uma alteridade mestiça, conforme desenvolvemos, com motivações próprias de cada país. Essa mestiçagem, pela ênfase promovida pela apropriação ideológica, aponta para um devir comum, sem a tutela étnica eurocêntrica. Ela leva os escritores participantes à mesclagem crioula à articulação assimilacionista. A mesma constitui uma síntese dialética, produtiva e desuniformizada, por trazer a marca da alteridade. Nela está nosso “chão” poético, onde, na dinâmica do diverso, erguem-se laçadas/troncos da identidade nacional. (ABDALA JUNIOR, 2007, p. 278).

Percebe-se que o engajamento de Pepetela, quer seja no aspecto militante, quer no literário, permitiu que ele pudesse realizar pela arte (muito bem realizado em *A Corda*) uma espécie de devir daquilo que Angola viveria: a construção de seu nacionalismo e de todos os percalços dele resultantes.

REFERÊNCIAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin. **Literatura, história e política:** literaturas de língua portuguesa no Século XX. 2. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

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. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (obras escolhidas, v. 01)

BUENO, Wilson. “O Escritor Pode Apoiar uma Guerra’, diz Pepetela”, “Caderno 2”, **O Estado de S. Paulo**, 11. jun. 2000.

CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia. (Orgs.). **Portanto... Pepetela.** São



Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 17. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

CICERO, Antonio. “Bárbarie e Civilização” **Folha de São Paulo**. 28. jul. 2007. Disponível em: <<http://antoniocicero.blogspot.com/2007/07/barrie-e-civilizao.html>>. Acesso em 3. dez. 2011.

COSTA, Iná Camargo. **Sinta o Drama**. Petrópolis: Vozes, 1998.

GARCIA, Silvana. **Teatro da militância**: a intenção do popular no engajamento político. 2. ed., São Paulo: Perspectiva, 2004.

KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LUKÁCS, Georg. **La Novela Histórica**. México, Ediciones Era, 1977.

MOTA, Denise. “Independência e Justiça”, **Raça Brasil**, n. 97, São Paulo, abr. 2006. Disponível em: <<http://racabrasil.uol.com.br/edicoes/97/artigo16440-1.asp>>. Acesso em: 20. abr. 2007.

PEPETELA. **A Corda**. 2. ed. Luanda – Angola: União dos Escritores Angolanos, 1980.

SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SILVA, Agnaldo Rodrigues. (Org.). **Diálogos literários**. São Paulo: Ateliê / Cáceres: UNEMAT Editora, 2008.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Tradução Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.