

O ANTES E O DEPOIS DA INDEPENDÊNCIA: VIVÊNCIAS E TRADIÇÕES NA LITERATURA MOÇAMBICANA

BEFORE AND AFTER THE INDEPENDENCE: EXPERIENCES AND TRADITIONS IN THE MOZAMBICAN LITERATURE

Bianca Rodrigues Bratkowski (UFRGS)¹

Resumo: O presente artigo aborda as relações entre duas obras de contos moçambicanos, uma escrita durante a Guerra da Independência, *Nós matamos o Cão-Tinhoso* de Luís Bernardo Honwana, e outra publicada no momento pós-independência, *O regresso do morto* de Suleiman Cassamo, refletindo sobre as representações da tradição do país.

Palavras-chave: Luís Bernardo Honwana; *Nós matamos o Cão-Tinhoso*; Suleiman Cassamo; *O regresso do morto*; tradição.

Abstract: This article discusses the relations between two works of Mozambican short stories, one written during the War of Independence, *Nós matamos o Cão-Tinhoso* by Luis Bernardo Honwana, and another published in the post-independence, *O regresso do morto* by Suleiman Cassamo, reflecting on the representations of the tradition of that country.

Keywords: Luís Bernardo Honwana; *Nós matamos o Cão-Tinhoso*; Suleiman Cassamo; *O regresso do morto*; tradition.

As literaturas africanas vêm adquirindo maior visibilidade recentemente. Durante muito tempo, devido ao processo de colonização, as produções literárias dos países africanos se limitaram aos registros de descobrimentos – relatos feitos por navegadores – ou à literatura colonial – representação das vivências dos portugueses no além-mar –, enquanto que as literaturas africanas, predominantemente orais, ficavam à margem.

O etnocentrismo dos colonizadores europeus resultou na negação do reconhecimento das culturas africanas, pois

Para o colonialismo [...] questão central era a destruição das culturas dessas comunidades, ou seja, da sua capacidade de se identificarem como povo [...] Para a maioria esmagadora do povo, a cultura imposta pelo colonizador identificava-se, por um lado, com a negação violenta da sua própria (HONWANA apud TUTIKIAN, 2006, p. 86).

¹ Mestranda em Literaturas Portuguesa e Luso-Africanas pelo Programa de Pós-Graduação do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. *Email:* biancabratk@gmail.com

Para combater essa sobreposição de culturas, vários escritores moçambicanos dedicaram-se à escrita de uma literatura engajada, a qual teve diferentes fases de acordo com cada momento vivido pelo povo.

A primeira foi a utilização da literatura como um meio de convocar os leitores a refletirem sobre os acontecimentos do país, onde estava ocorrendo a luta pela independência:

Uma luta que assume um profundo conteúdo popular e que assenta na mobilização das largas massas não poderia desenvolver-se sem que nascesse e fortalecesse constantemente a confiança do Povo nas suas próprias forças, na capacidade de vencer o inimigo. As massas populares adquirem consciência de si próprias como força imensa e, nesse processo, redescobrem e catalisam poderosamente a sua personalidade, a sua identidade própria, a sua cultura (HONWANA apud TUTIKIAN, 2006, p. 62).

Nesse período, devemos destacar a obra *Nós matamos o Cão-Tinhoso*, escrita pelo autor e militante da FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique) Luís Bernardo Honwana, em 1964, quando estava na prisão e onde permaneceu por três anos.

Após a independência e durante a guerra civil, a literatura era um canal de denúncia, sua segunda fase, servindo para mostrar a complexa situação de Moçambique. O autor Mia Couto retrata esse período em *Terra Sonâmbula*, publicado em 1992.

Junta-se a este segundo momento, uma preocupação com o resgate da cultura africana, resultando na terceira e atual fase da literatura moçambicana, à qual pertence, entre outros, o escritor Suleiman Cassamo com *O regresso do morto*, de 1997.

Para análise neste ensaio, vamos nos ater em duas obras que ilustram os momentos pelos quais o país passou e que está passando: *Nós matamos o Cão-Tinhoso* e *O regresso do morto*².

² Optamos por adotar as siglas NMCT para referir à obra *Nós matamos o Cão-Tinhoso* e ORM para *O regresso do morto*. As edições utilizadas neste trabalho encontram-se nas Referências.

Em ambas as fases, temos uma representação da cultura de Moçambique. As obras trazem os costumes, as crenças e as tradições, porém de formas diferentes em cada uma. Nos contos de Honwana, esses elementos mostram-se de forma sutil, enquanto que em Cassamo, a presença deles é mais marcada.

O respeito à família, principalmente aos mais velhos, é elemento constante nas narrativas moçambicanas. A dedicatória de *ORM* demonstra a importância da família para Cassamo: “A meus pais: porque o sangue é veículo da memória” (p. 7).

Em *NMCT*, no conto *Dina*, o velho Madala vê sua filha Maria com o capataz, e ela sente vergonha de prostituir-se na frente de seu pai: “– Assim não é bom... De noite é mais melhor! – E houve pânico na sua voz. – Agora Madala viu!... Madala viu...gemeu” (p. 51).

Neste diálogo com o capataz, fica explícita a preocupação de Maria em relação ao pai ter presenciado este ato, mesmo que ele já soubesse dos feitos dela: “mas o velho sabia que, como ela dormia com muitos homens, ninguém quereria casar com ela” (*NMCT*, p. 45).

Já em *Casamento de um casado (ORM)*, a relação entre pais e filhos é abordada de outra maneira. A personagem Lucas, embora demonstre não ter pretensões de casar e constituir família, afirmando que já está casado com a luta dos trabalhadores da Fábrica, acaba cedendo ao pedido de seus pais; “Depois daquela reunião, as coisas entre Lucas e Maria começaram a andar com novo ritmo. Pouco depois, ela teve barriga. Assim o exigira o velho Macie, para garantia de que a futura nora continuaria o seu sangue” (p. 77). Deste modo, Lucas obedece aos seus pais, engravidando Maria e casando com ela, entretanto é preso no dia do seu casamento.

Neste conto fica exposto o papel da mulher como reprodutora e perpetuadora da família. Outros contos de *ORM* também trazem essa questão, como em *Ngilina, tu vai morrer*, no qual a personagem sofre agressões por não engravidar.

Um ano passou. O marido começou com zangas. Diz Ngilina não nasce filhos. Não sabe porque a lobolou. Não é mulher. Bate-a por tudo e por nada. Com cinto que tem ferro, com paus, com socos, com pontapés, com tudo (*ORM*, p. 17).

E, ainda, em *Vovó Velina*, quando Velina se lembra das funções de uma mulher: “Saber dormir com homem, nascer filhos. É para isso que xicuembo fez mulher. Ser mulher é ter paciência no coração. Saber guentar sofrimento” (*ORM*, p. 70).

Outra tradição que aparece nos contos de *ORM* é o lobolo, a entrega de bens pelo noivo à família da noiva para selar o casamento.

Era assim mesmo no antigamente. Depois brincadeiras só mucadinho, brincar xingombela, até o homem vir falar com pai e lobolar. A gente não sabia nada mesmo. Era só ouvir este é teu marido. E se é coxo? E se morreu um olho... Que fazer, Velina? Era assim mesmo... (*ORM*, p. 70).

Neste trecho, Velina reflete sobre a falta de escolha da mulher, tendo que se submeter a casar com aquele que a família determinou, e, ainda, sobre o pouco tempo destinado à infância, às brincadeiras, por razão do casamento precoce. Ngilina também é afetada por essa tradição:

Ngilina tinha só dezasseis anos quando o marido, um homem da idade do pai e gaiça na altura reuniu com os pais na palhota grande. Só depois dessa reunião ela soube que estava lobolada. Não queria (*ORM*, p. 16-7).

A personagem Ngilina casou-se contra a vontade, resultando em uma vida infeliz e terminando com um suicídio.

No mato, os bichos lutam e amam. O choro da rola é choro de verdade mesmo. E todos os outros bichos do mato vão também chorar Ngilina. Ela tem agora o pescoço na corda tesa. Embora os olhos muito abertos, dorme o sono de nunca acabar (*ORM*, p. 18).

O fato dos bichos chorarem a morte da personagem, mostrando compaixão, retrata a intensa relação que o povo moçambicano mantém com a natureza. Em *Nhinguítimo*, o mato recebe N'teasse: “O mato acolheu-a com uma carícia gélida. Estremeceu. A nuvem de vapor perturbou-se ligeiramente, encrespou e dividiu-se. Depois uniu-se, envolvendo-a” (*NMCT*, p. 91).

Em *Nyeleti*, quando as pessoas da vila “ofenderam a intimidade da floresta” procurando por Malatana, a natureza também se expressa: “As árvores, com o testamento do vento, proclamavam inocência no abanar das copas” (*ORM*, p. 32).

Na obra de Honwana, vamos ter uma descrição minuciosa e poética das manifestações da natureza

Saudando o dia, os sons do mato, ainda vagos bocejos roucos e, por vezes estridentes, ziguezagueavam preguiçosos, saltitando de folha em folha e ecoando surdamente até se perderam na profundidade do véu de vapor. Um forte cheiro a barro subia da terra, misturava-se aos vapores acres do pântano e às fragrâncias da floresta (*NMCT*, p. 90-1).

No conto que dá o título ao livro deste escritor, as ações vão desenrolar-se em torno de um animal, o Cão-Tinhoso, o qual adquire características e sentimentos humanos em determinados momentos, como quando demonstra tristeza por ser escorraçado pela professora.

O Cão-Tinhoso ainda ficou um bocado a olhar para a Senhora Professora, com os olhos grandes a olhar como uma pessoa a pedir qualquer coisa sem querer dizer. Eu vi-lhe as lágrimas a brilhar em riscos no focinho (*NMCT*, p. 10).

Em *As mãos da vida* (*ORM*), o burro que levava a carroça de Djimo, semelhantemente ao Cão-Tinhoso, mostra-se além de um simples animal, por exemplo, no momento em que repara que não estão seguindo seu caminho habitual: “O burro notou, com surpresa, que seguiam um rumo novo” (p. 46). Ou quando demonstra cumplicidade para com seu dono, “O burro, com os olhos húmidos, abanou o rabo, emocionado” (p. 47).

E, ainda em relação à natureza, os contos de *ORM* vão trazer várias associações entre as personagens e ela, enfatizando suas características, como “os olhos da Zabela eram doces, olhos de rola, olhos de minina da terra” (p. 71); “Ngilina é xiluva que murchou” (p. 17), sendo comparada à flor que murcha, para indicar que a personagem era bonita, mas tornou-se feia e envelhecida, devido à sua vida sofrida; “Porém, há um caranguejo já sem força para agarrar. Cede. É atirado para um canto: é a Laurinda” (p. 25), as pessoas na fila em busca do pão são como

caranguejos, têm que se agarrar umas às outras para não serem jogadas para fora; “Meiga que nem rola [...] Nyeleti era mesmo nyeleti que brilha, uma luz perdida no escuro horizonte da noite” (p. 30), o próprio nome da personagem é um elemento da natureza, significando estrela.

Assim, tanto na obra de Honwana quanto na de Cassamo, a natureza torna-se figura importante para as narrativas, interagindo com as personagens e vindo repleta de significações.

Além disso, é evocada a presença de crenças populares nas narrativas, por exemplo, no conto *Papá, Cobra e Eu*, “A Sartina diz que para a gente não morrer depois de ser mordidos por uma cobra é preciso matá-la, queimá-la até ficar seca e comê-la” (NMCT, p. 68 - 69); assim como n'*O regresso do morto*, “Os mortos, quando regressam, diziam, trazem a cruz pesada da sua própria tumba dobrando-lhes a coluna. Porém, nunca ninguém os viu de regresso” (ORM, p. 81). E, ainda, numa comparação entre uma personagem e cisnes: “Nua, Nyeleti brincava na água como os cisnes que, uma vez por ano, descem dos céus para amansar a fúria dos deuses do Nkomáti” (ORM, p. 31).

Outro elemento que transparece, geralmente, em narrativas moçambicanas, é o uso de feitiços.

Errara por terras e terras, bisbilhotava-se, havia cruzado o rio Maputo, tinha visto Xivimbatlelo, chegara a Mananga, lá onde o mundo acaba e recomeça. De volta, Malatana trouxe nos bolsos rotos o feitiço que viraria o coração da Nyeleti. Ganharam as bisbilhotices (ORM, p. 34).

Neste conto, a personagem Malatana sai em busca de um feitiço para conquistar o amor de Nyeleti, e consegue alcançar seu objetivo. Embora nas obras analisadas não ocorram outros exemplos da utilização de feitiços, é válido destacá-lo, pois a crença em seus efeitos pertence à tradição do país.

Deste modo, a partir dos elementos citados, podemos perceber que, para os moçambicanos, a realidade e o fantástico obedecem a uma outra ordem, a qual Mia Couto explica claramente em uma entrevista:

Quando se fala de África, a realidade está sempre misturada com o fantástico. Não se trata de algo mágico ou religioso, mas de algo relativamente diferente: há toda uma cosmogonia, um modo de entender como os vários mundos que compõem um universo coexistem em harmonia (CORRENTE D'ESCRITAS, 2011).

Existe uma força que “faz com que os vivos, os mortos, o natural e o sobrenatural, os elementos cósmicos e os sociais interajam, formando os elos de uma mesma e indissolúvel cadeia significativa” (PADILHA apud MOREIRA, 2005, p. 59), a qual se opõe à racionalidade europeia.

É necessário ressaltar, também, a linguagem que é empregada similarmente nas duas obras, pois há, nas literaturas das ex-colônias,

uma incorporação cada vez mais instigante de termos, expressões, estruturas sintáticas e morfológicas das línguas nacionais, ao mesmo tempo em que a língua europeia, base da expressão, bafejada por esses novos ventos, vai deixando de ser europeia para ganhar contornos angolanos, moçambicanos, santomenses, etc (PADILHA, 2002, p. 42).

Assim, mesmo as narrativas sendo escritas na língua do colonizador, não deixam de incluir vocábulos africanos, por exemplo: “O grupo da horta devia ter tardado, porque José, o seu kuka, ainda estava a fazer a fogueira para a botwa de farinha” (NMCT, p. 44); “O velho partiu um pedaço de coi, molhou-o no tacho do m'tchovelo e levou-o à boca” (NMCT, p. 47); “Habitualmente, àquela hora, esperavam o comboio de carga, o nwapsidjumba. Os tchova xita дума começavam então a surgir, a proliferar, a concorrência aumentava” (ORM, 46).

Neste sentido, L. Padilha esclarece, através dos estudos de T. Serpos, que a utilização de uma língua não conterrânea não influencia na força de uma obra, porque “o que significa, no ato de criação, é muito mais a leitura feita pelo artista dos elementos de sua cultura do que propriamente o uso dessa ou daquela língua” (PADILHA, 2002, p. 42). E é justamente o que Honwana e Cassamo fazem, visto que incorporam elementos advindos do seu meio cultural às suas narrativas, os quais já foram apontados anteriormente e acrescentando-se a eles a oralidade.

Verifica-se que a oralidade torna-se marcante nas literaturas africanas, já que as palavras

se sobrecarregam do peso com que as culturas africanas sempre as envolveram, já que, em tais comunidades, falar nunca foi um gesto gratuito, mas uma forma de manter ativa a cadeia da força vital. Por isso mesmo elas são o agente da transformação que tornará o futuro algo melhor (PADILHA, 2002, p. 247).

Assim, para os africanos, a palavra ganha uma importância ainda maior, cercada de diferentes significações, “um mais além de si mesma, ela conserva o saber e seu sabor” (PADILHA, 2002, p. 250).

A mescla dessa oralidade africana com a escrita resulta na criação de “outra rede de relação, nascendo daí um hibridismo que acaba por se fazer um dos alicerces não só dos romances, mas da cultura por eles veiculada como um todo” (PADILHA, 2002, p. 118-9).

Sendo parte primordial da cultura moçambicana, a tradição oral vai transparecer na maioria das obras de escritores autóctones, já que o

procedimento desses autores consiste em assumir a qualidade auditiva da literatura até ao extremo. Isso implica provocar na língua o máximo de variações possíveis no sentido de gerar sonoridades em palavras e orações, proceder de forma a inscrever, na escrita, processos de ativação e reativação de sentidos que a transformam numa repetição contínua de palavras, de frases, de imagens (MOREIRA, 2005, p. 84).

Desta forma, vários fatores vão revelar a presença da oralidade em Honwana e Cassamo, como a repetição de palavras e de frases inteiras no mesmo parágrafo: “O pão vai acabar mesmo. Laurinda, tu vai mbunhar. Tu vai mbunhar, Laurinda. E se mbunhar? Hiúúú! E se mbunhar?” (ORM, p. 25); “E ainda a chamá-la preguiçosa, preguiçosa, preguiçosa” (ORM, p. 17); ou, ainda, frases que reaparecem em vários momentos do conto ao qual pertencem: “Ngilina é xiluva que murchou” (ORM, p. 17); “aqueles olhos, assim, tão grandes, a olhar como uma pessoa a pedir qualquer coisa sem querer dizer” (NMCT, p. 5); “um cão que anda lá nas ruas cheio de feridas que é um nojo” (NMCT, p. 27).

Além dessa repetição, há a reprodução de sons no decorrer das narrativas, por exemplo, “O comboio fez pôôôm! Começou a andar” (*ORM*, p. 67); “À nossa volta o capim fazia ‘fff-fff’ quando eles andavam” (*NMCT*, p. 33); e, para se referir aos passos da professora, “A Senhora Professora parou mesmo atrás de mim (ouvi o cóc, cóc, cóc dela a vir e um cóc mais forte mesmo atrás de mim. De resto, senti o perfume dela em cima de mim)” (*NMCT*, p. 9).

A utilização de onomatopéias vai ser constante, bem como o uso de reticências: “– Eu conto-te... Agora não... não...” (*ORM*, p. 49); “– Eu no tempo do bacalhau ... Eu no tempo do vinho tinto... Eu no tempo da batata cozida e azeite de oliveira... - lamentava-se na roda de amigos” (*ORM*, p. 41 - 42); “– Sim, meu filho, há o tempo, o tempo... Tudo há de mudar, tudo há de melhorar... E quando eles crescerem...” (*NMCT*, p. 58); “– Hão de crescer... Pois hão de crescer nisto...” (*NMCT*, p. 58).

Deste modo, todos esses artifícios linguísticos vão imprimir um aspecto oral ao texto, acrescentando riqueza a ele, visto que, segundo B. Abdala Junior, a “criatividade linguística é maior na modalidade oral, mais rica em imagens que a aproxima do conjunto cultural” (2007, p. 139).

Assim sendo, a oralidade proporciona aos textos uma aparência mais visual e traz uma linguagem popular: “Ngilina ’stá a pilar parece máquina de moer farinha. O pilão faz dú, dú, dú. [...] pau-de-pilão sobe, pau-de-pilão desce. O corpo da Ngilina também sobe também desce. Parece vara verde é maneira qu’stá subir-descer” (*ORM*, p. 15); “Os dentes ficou partido. Quase Ngilina queria morrer, faltou mucadiiinho” (*ORM*, p. 17); “– Ummmm... - O Quim começou a contar. [...] – Doooooiiiiis... (O Quim levou um tempo enorme a dizer dois) [...] – Iiiii... [...] – TRÊS!” (*NMCT*, p. 31-2). Nota-se, ainda, a repetição de letras que demonstra que a fala foi esticada e, no último trecho, a palavra “TRÊS” que vem em letras maiúsculas para indicar ênfase.

Como podemos perceber nos trechos citados, todos estes elementos colaboram para marcar a presença da oralidade nas obras e vão ser “fundamentais para emprestar à narração uma dicção que lhe ser-lhe-á própria e permitir-lhe-á figurar,

em cena literária, a cena ritual da contação de histórias e a performance do contador” (MOREIRA, 2005, p. 84-5).

A figura do contador de histórias transparece em ambas as obras, porém torna-se mais marcante em *ORM*, devido aos diversos momentos em que as palavras do narrador misturam-se às vozes e aos pensamentos das personagens, como no conto *José, pobre Pai Natal*: “O calhambeque arrancou. Iriam à Missa de Galo? E ali, quem vinha montado? Não seria o José? Era ele!... E a carroça?” (*ORM*, p. 60). Primeiro, aparece o relato do narrador, depois temos os pensamentos da personagem perguntando-se para onde iria a vizinha e demonstrando sua ansiedade ao esperar o marido que demorava.

De acordo com Terezinha T. Moreira, “instalado nos textos, o corpo cultural do contador de histórias cria condições de percepção através das quais a própria contação de histórias emerge na narrativa, como sendo seu estado natural” (2005, p. 52).

A figura do contador vai permitir a aproximação do leitor à história e ao seu contexto, pois

a performance cria condições de percepção da forma de transmissão da cultura oral moçambicana objetificada na cena ritual da contação de histórias, revelando-a para o leitor, que passa a vê-la como evento, em seu acontecimento, embora ela não esteja presente em sua manifestação viva (MOREIRA, 2005, p. 52).

Assim, temos a impressão de participar de uma roda de contação de histórias durante a leitura destes contos, já que é “fazendo coexistir na maleabilidade da língua, o novo com o antigo, a escrita com a oralidade, numa harmonia híbrida, mais ou menos imparável, que os textos literários nos deixam fruir” (LEITE, 1998, p. 34).

Essa fruição é proporcionada não só pela linguagem diferenciada, como também pela integração de elementos da tradição e cultura moçambicana reproduzidas nas obras, apesar do fato de que elas foram criadas com objetivos diferentes.

O livro de Honwana foi escrito com o intuito de alertar os moçambicanos, convidando-os a refletirem criticamente sobre o período no qual eles estavam vivendo, por isso, questões como relações entre colonizador e colonizado, distinções de classes, entre outras, vão aparecer nos seus contos. Já a preocupação central de Cassamo é com um processo de resistência e resgate da cultura africana, e o autor faz isso mostrando a relação entre o universo rural e a cidade, entre assimilados e não-assimilados.

Além de retratar diferentes épocas, ambas as obras vão colaborar para difundir a literatura moçambicana no mundo e irão auxiliar na divulgação de uma outra versão da *história* que, até então, foi suprimida:

a consciência de que aquela foi uma história escrita pelos brancos e que, agora, prevalece o desejo dos negros de escreverem a sua própria história, embora o reconhecimento de que a estada portuguesa foi tão longa que alguns negros queriam ser iguais a eles (TUTIKIAN, 2006, p. 82-3).

Desta forma, eles deixam de ser apenas objetos do discurso como eram antigamente para tornarem-se sujeito e objeto da enunciação, pois “contamos histórias porque, afinal, as vidas humanas precisam e merecem ser contadas [...] Toda a história do sofrimento clama por vingança e pede narração” (RICOEUR, 2010, p. 129).

Nesse caso, os escritores não estão sendo tão extremistas para propor uma vingança, mas posicionam-se para combater às várias tentativas de branqueamento da *história* colonial através da literatura, visto que “as verdades desagradáveis [...] têm mais chances de ganhar voz e ser ouvidas numa obra literária do que numa obra filosófica ou científica” (TODOROV, 2009, p. 80).

Portanto, realidade e *história* também vão transparecer nos textos literários produzidos em Moçambique, que está passando pela tentativa de afirmação identitária, pois o país foi não só prejudicado nos campos da política e da economia, mas também submetido à aceitação e à assimilação de uma cultura diferente da sua. Sendo que “a literatura é fonte de cultura e cultura é fonte de identidade”

(TUTIKIAN, 2006, p. 15), ela pretende cumprir, deste modo, a função de importante elemento na construção de uma identidade nacional.

REFERÊNCIAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Literatura, história e política: literaturas de língua portuguesa no século XX*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

CASSAMO, Suleiman. *O regresso do morto*. Lisboa: Caminho, 1997.

CORRENTE D'ESCRITAS. *Entrevista a Mia Couto*. Disponível em: <<http://www.cm-pvarzim.pt/povoa-cultural/pelouro-cultural/areas-de-accao/correntes-d-escritas/edicoes-anteriores/correntes-d-escritas-2008/entrevistas-aos-escretores/entrevista-a-mia-couto>>. Acesso em: 25 de julho de 2011.

HONWANA, Luís Bernardo. *Nós matamos o Cão-Tinhoso*. São Paulo: Ática, 1980.

LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades e escritas nas Literaturas Africanas*. Lisboa: Colibri, 1998.

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

PADILHA, Laura Cavalcante. *Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

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

TUTIKIAN, Jane. *Velhas identidades novas: o pós-colonialismo e a emergência das nações de língua portuguesa*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2006.

[Recebido: 28.nov.11 - Aceito: 08.abr.12]