

MUNAKAZI: DE RAPARIGA DESEJÁVEL A CAZUMBI EM **PARÁBOLA DO CÁGADO VELHO**, DE PEPETELA

Alice Botelho Peixoto

Doutoranda em Literaturas de Língua Portuguesa na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Bolsista Capes.



Resumo

Os questionamentos desse estudo participam do diálogo entre as literaturas africanas de língua portuguesa e a história contemporânea. Ao observarmos a trajetória de Munakazi, a personagem que, de rapariga desejável, no início do romance **Parábola do cágado velho**, de Pepetela (2005), termina por encarnar a própria morte, notamos como são explícitos os efeitos da violência, reflexo da guerra civil angolana, no corpo da mulher. A degradação da personagem representa não só sua deterioração individual, mas atinge uma dimensão coletiva, aparecendo com uma metonímia para a decadência da cultura tradicional e do papel que ela reserva à mulher. Munakazi tem, assim, um papel significativo na obra e também na literatura angolana, ao subverter a imagem da mulher angolana tradicional.

Palavras-chave: Guerra. Cultura. História. Tradição. Mulher.

Diante do grande tema “Imagens da violência – guerra, trauma, literatura”, não podemos escapar das discussões acerca dos conceitos de violência e literatura. Não podemos também deixar de refletir sobre os efeitos devastadores causados pelas grandes guerras que assolaram o século XX. Certamente, se fazemos referências às grandes guerras, devemos incluir as de

independência, muitas seguidas por longos conflitos internos, que marcaram a história das civilizações em todo o continente africano. Estamos pisando em terreno delicado, pois o que nos interessa é o diálogo entre a literatura que se produz hoje e a história de guerras contemporâneas. Os desdobramentos dessa reflexão são múltiplos, por isso escolhemos uma imagem da violência para levantarmos algumas questões, sobre literatura e guerra.

Dentre as cenas que compõem a estória do romance **Parábola do cágado velho** (PEPETELA, 2005), há uma imagem que pode ser destacada como a representação literária da violência durante a guerra civil angolana, a de Munakazi, que assim é apresentada ao leitor: “Já não se notava melancolia na figura encostada à cubata, pois o que dela se desprendia era desinteresse, morte.” (PEPETELA, 2005, p. 122). Entender a construção da personagem que se transforma nessa figuração da morte é acompanhar sua trajetória de destruição. Munakazi tem um papel significativo dentro da obra e também é emblemática num contexto maior. Ao analisá-la como uma imagem da violência, participamos do diálogo estabelecido entre as literaturas africanas de língua portuguesa e suas histórias de guerra.

A independência de Angola foi proclamada oficialmente em 11 de novembro de 1975. Entre todos os tipos de conflitos armados que ocorreram após a independência, as guerras civis se estenderam durante décadas e só terminaram em 2002. Ao final do romance, temos as referências: Luanda, 1990 e Lisboa, 1996. Nesse momento, vamos nos contentar em saber que a obra estudada foi escrita durante um período de conflito interno, parte recente da história de Angola.

O romance **Parábola do cágado velho** situa a trama na zona rural angolana, relativamente próxima a um centro moderno, a fictícia Calpe, cidade dos sonhos. Nesse breve estudo, vamos nos interrogar sobre as formas de manifestação da violência, consequência da guerra que passa pela aldeia (kimbo) de Ulume. Procuramos entender como a guerra afeta diretamente a vida de cada indivíduo e a cultura da comunidade. Para ilustrar esses questionamentos, a rapariga Munakazi é uma personagem simbólica, porque “A estória de Munakazi era fácil de contar, [...] pois era a estória deles todos”. (PEPETELA, 2005, p. 118). Ela aparece como metonímia para a decadência da cultura tradicional e como personificação dos efeitos da guerra sobre a comunidade rural.

A violência pode ser percebida no romance sob duas perspectivas. A primeira consiste em observar suas manifestações numa ótica individual. É o que é vivenciado por cada indivíduo. Por exemplo, a cena da granada, episódio crucial do romance, quando Ulume é atingido por uma granada e tem a revelação de que seu amor por Munakazi deve ser concretizado; ou quando o soldado, amigo do filho Luzolo, bate com a arma nas costas da Muari, primeira mulher de Ulume. Mas é também a constante e duradoura presença do medo e da fome sofridos por cada um. E a partir daí, refletindo com José Luís Cabaço, em seu relato pessoal, vamos analisar a violência sob outra perspectiva, que faz com que cada vivência individual seja também pensada como parte de uma experiência coletiva:

O que foi cada momento das experiências que provei perde os contornos na multidão de referências, representações, transferências, projeções, racionalizações quando as lembranças pessoais, inevitavelmente temperadas pela imagem que cada um tem de si, se entrelaçam na memória coletiva de um grande acontecimento como foi a libertação de um país e o lançamento das bases de um projeto nacional. (CABAÇO, 2011, p. 213).

Logo, precisamos observar os efeitos da violência em a toda comunidade daquela região de kimbo onde estão Ulume e sua família. Adotando uma perspectiva que observa a coletividade, percebemos que a violência expressa em **Parábola do cágado velho** atinge um sistema complexo: trata-se de um modo de viver, de uma cultura que é violentada. Por exemplo, quando os habitantes dos kimbo são levados a buscar novos territórios para se instalar, devido aos ataques constantes que sofrem, é toda a sua estrutura social que deve ser reorganizada. A guerra ameaça o modo de relacionamento e entendimento entre os indivíduos e desses com o mundo.

A tensão da trama aumenta progressivamente à medida que a brutalidade da guerra chega mais perto da vida dos personagens. Em geral, a narrativa segue a ordem cronológica dos acontecimentos. Apenas uma antecipação é feita com a inserção da cena da granada no segundo capítulo como revelação e anúncio dos conflitos vindouros. Na forma, os capítulos ficam mais extensos para narrar as catástrofes da guerra. Assim, lemos no início do capítulo sete:

Começaram as confusões. Todos nelas falavam, contavam pormenores, vaticínios eram feitos. E

ninguém compreendia nada do que passava. Pelo menos os velhos. Talvez os jovens pudessem explicar, mas há muito eles tinham abandonado o kimbo, deixando-o para as crianças, mulheres e velhos. (PEPETELA, 2005, p. 28).

A violência da guerra já toma forma, pois os efeitos nefastos das “confusões” são sentidos por essa comunidade, que vê a perpetuação de sua cultura ameaçada com a perda dos jovens.

A progressão dos acontecimentos, que de confusões contadas e pressentidas vão se tornar guerra, aparece como uma estratégia narrativa que serve para endossar a crescente tensão da trama romanesca. Ulume percebia que sua cultura já passava por um processo de transformação, mesmo antes da guerra civil: “Pensava no que fora e no agora, nas coisas que tinham mudado. Não havia mais sobas, os brancos tinham acabado com eles.” (PEPETELA, 2005, p. 16). Ulume tem consciência, pelas suas vivências, de um antes e de um depois, e do processo que une os tempos. O narrador, misturando-se ao pensamento do personagem, diz que “Os tempos tinham mudado e os mais velhos já não controlavam os pensamentos e os sonhos dos jovens.” (PEPETELA, 2005, p. 17). Fica assim evidente que Ulume tem consciência de viver um período em que sua cultura está sob ameaça.

O personagem nos apresenta uma perspectiva histórica, pois na sua estória são entremeados acontecimentos que fazem referência à história da colonização de Angola, como a constatação de que “não havia mais sobas” e de que eram “os brancos que tinham acabado com eles”, na citação acima. Outro exemplo é quando o narrador nos conta que Ulume sabe que “Nesta terra sempre passaram guerras.” (PEPETELA, 2005, p. 13) e, mais uma vez, nos diz como pensa o personagem principal: “Ulume entendeu as razões desta dura guerra contra a fome, o imposto e a palmatória. Diferente daquelas guerras anteriores, de sobas ou de kuata-kuata, que o povo não compreendia nem queria.” (PEPETELA, 2005, p. 14). Nessa sequência de acontecimentos, entre as páginas 13 e 14, quando pela vida de Ulume passam as guerras e lutas que atravessaram a história angolana, fica explícito que a guerra que “Ulume entendeu as razões” se refere à de independência. Assim, uma determinada noção da história angolana é inserida na narrativa.

A presença de uma consciência histórica se faz mais presente na construção da narrativa romanesca do que na construção do personagem Ulume. No entanto, se podemos questionar até

que ponto Ulume é consciente do processo de transformação que acontece com sua comunidade, ou como funciona essa estratégia narrativa que dota o personagem de uma percepção coletiva, é porque a perspectiva histórica que subjaz à trama narrativa é evidente. Acompanhando o personagem principal de perto e inserindo na trama a dimensão de um processo histórico, o narrador nos faz perceber o diálogo entre literatura e guerra claramente estabelecido nesse romance de Pepetela.

É a perspectiva histórica subjacente a essa relação entre o narrador e o personagem que faz com que o leitor perceba a progressão dos eventos que compõem a intensificação da tensão da trama, desde o estabelecimento de uma intranquilidade até o desamparo efetivo dessa comunidade, que chega a se resumir a um assentamento devastado, habitado apenas por dois casais de velhos. Assistimos, então, à quase extinção do kimbo de Ulume, quando, antes da volta de um dos seus filhos com a família e do reaparecimento de Munakazi, temos uma antecipação de um fim possível, com a solidão expressa no desolamento dos que sobraram.

A cena é dramática, pois a narrativa dos dramas individuais alcança a dimensão do coletivo. Segundo Cabaço, “a erosão do tempo vai tornando cada vez menos perceptível a linha que divide a memória pessoal da memória coletiva.” (CABAÇO, 2011, p. 113). Dessa forma, quando Munakazi retorna à sua comunidade e conta sua trajetória a Muari, a primeira mulher de Ulume, a personagem compartilha sua experiência individual com os que sobraram no kimbo para que todos possam reconstruir, também com a memória dela, as suas memórias individuais e a memória de toda a comunidade sobre essa experiência de guerra vivida coletivamente.

Ao analisar a trajetória de Munakazi, enxergamos nela a imagem da violência. Munakazi é emblemática dentro da trama romanesca e dentro da literatura angolana, pois subverte a imagem da mulher angolana tradicional. Num primeiro momento, ela é uma mulher desejável: “Os homens invejavam Ulume. No kimbo novo, as crianças ainda eram muito novinhas, não havia nenhuma rapariga em idade de fazer sonhar um homem maduro.” (PEPETELA, 2005, p. 65). No final da estória, ela reaparece como uma morta viva, um cazumbi. Ela representa, com a deterioração do seu corpo, a degradação das pessoas desse kimbo e de sua cultura:

A estória de Munakazi era fácil de contar, embora provocasse muitos soluços contidos e muitas hesitações, pois era a estória deles todos desde o momento em que Munakazi nela entrou, uma estória de tropeços e desesperos, só diferente por Munakazi ter tido também um sonho, diferente do deles, o sonho de conhecer Calpe, a cidade do sonho, mas que afinal não era nada. (PEPETELA, 2005, p. 118).

Munakazi é a mulher com quem Ulume se casa pela segunda vez, muito mais nova do que ele, que já tinha dois filhos. Como grande parte dos jovens, ela sonha com a cidade moderna, a cidade dos sonhos, Calpe. Apesar desse sonho, Munakazi acaba por aceitar se casar com Ulume, não sem muita hesitação, e constitui família poligâmica. Contraditoriamente, ela também acredita que as mulheres devem ter os mesmos direitos dos homens. A dúvida de Munakazi em se casar ou não é um sinal de que ela já não se identifica completamente com sua cultura, na qual a mulher deve obedecer: “Uma filha seguindo a tradição diria apenas e em voz muito baixa, o pai é que sabe, pensou Ulume.” (PEPETELA, 2005, p. 40). Mas, Munakazi se posiciona: “Falou baixo, timidamente, mas de forma suficientemente clara: - Não quero casar ainda.” (PEPETELA, 2005, p. 40).

Ao recusar o casamento, Munakazi recusa a tradição. Ela explica ao pretendente numa conversa que também foge à convenção: “Só que meu homem só vai ter a mim e eu a ele, é isso. Aprendi, a mulher deve ter os mesmos direitos do homem.” (PEPETELA, 2005, p. 42). Ulume, quando faz o pedido de casamento, tem atitudes que também não condizem exatamente com as regras tradicionais, pois ele percebe que “os tempos já tinham mudado”. (PEPETELA, 2005, p. 42). O personagem se enxerga nesses tempos mudados e deixa que a rapariga decida. “Ágia por puro instinto, inovando perante as lacunas da tradição. [...] Em tempos novos, temos de esquecer muitas coisas e fechar os olhos para saltar sobre os obstáculos sem pensar que vamos partir a perna.” (PEPETELA, 2005, p. 44).

Ulume parece concordar com a poetiza angolana Paula Tavares, quando esta afirma:

[...] longe de construir um legado imóvel e fixo, pronto para ser transmitido de geração em geração, a tradição é também mudança e sinônimo de um quadro dinâmico longamente entretecido entre o indivíduo e o grupo,

desde sempre aberto à incorporação de elementos novos, que alimentam o antigo e estabelecem a necessária ponte entre o velho e o novo. (TAVARES *apud* PEREIRA, 2007, p. 77).

Munakazi decide então se casar com Ulume, mesmo sem entender muito bem o porquê:

Munakazi não podia desprender os olhos da figura angulosa, ao mesmo tempo arredondada pela posição de segurar os joelhos com os braços e a cabeça para o interior dos ombros, como a estátua tchokue do pensador. E olhar para ele temperava imediatamente a angústia [...] Olhar para ele lhe transmitia a calma e no entanto, por mais absurdo que possa parecer, um aviso de perigo a pairar. (PEPETELA, 2005, p. 52).

A jovem pede a sua mãe que diga ao pretendente que ela aceita o casamento, e perante a pergunta indignada da mãe, “Porquê? Porquê aceitas?” (PEPETELA, 2005, p. 52), ela retruca: “Não sei explicar. Mas não posso não aceitar.” (PEPETELA, 2005, p. 52). Esse sim nos sugere que Munakazi se apaixona por Ulume pelo modo como ela olha para ele e por aquilo que ele lhe transmite. Mas também sugere que ela está enlaçada pelos costumes tradicionais de sua comunidade, mesmo sem perceber. Afinal, ela pertence àquele povo:

Também a ela parecia estranho o impulso nascido na reunião debaixo do jacarandá. No entanto o impulso era verdadeiro. Já o tinha adivinhado a muito, contra ele combatera, por parecer a armadilha em que se põe o pé mesmo sabendo que ela está lá e é isso mesmo, uma armadilha. Suspeitou estar enfeitiçada. (PEPETELA, 2005, p. 53).

Apesar de querer racionalmente resistir à situação poligâmica em que o casamento com Ulume a colocaria, ela se sente enfeitiçada. Há também uma dimensão trágica nesse amor, como se algum destino devesse ser cumprido pelos amantes: “um aviso de perigo a pairar.” (PEPETELA, 2005, p. 52). Da mesma forma, para Ulume, a cena da granada é “como um aviso dos antepassados” (PEPETELA, 2005, p. 11) em favor da concretização dessa união. De fato, o casamento dos dois se realiza num momento conturbado, em que a guerra altera a dinâmica da vida.

Munakazi introduz suas novidades de rapariga jovem no casamento: “E não se importou também que ela mostrasse o

gozo que sentia no acto do amor, atitude contrária a tradição.” (PEPETELA, 2005, p. 56). A relação entre os três, Ulume, Muari, a primeira mulher, e Munakazi, também se difere da tradicional, quando a parede que separava a cubata das mulheres é desmanchada e os três passam a conviver juntos no pátio comum. “Não era bem o que mandava a tradição, mas estava mais de acordo com as boas relações tecidas entre os três.” (PEPETELA, 2005, p. 59).

Não fosse a ameaça da guerra, também responsabilizada por Munakazi não engravidar, o matrimônio polígamo corria bem. Até que o kimbo é atacado mais uma vez e, finalmente, os últimos aldeões decidem se refugiar no Vale da Paz, onde um grupo deles já tinha se estabelecido. Muari aceita que eles mudem de sítio. Munakazi acata a mudança que a levaria para mais longe de Calpe a contragosto, mostrando que o sonho de solteira não fora esquecido. A melancolia sedutora dá lugar à tristeza: “Mas a melancolia que tanto prendera Ulume nos primeiros tempos tinha dado lugar a uma tristeza inquieta.” (PEPETELA, 2005, p. 78).

Até que Munakazi desaparece sem deixar pistas. Ulume a procura e, na volta, como que a cumprir a profecia anunciada pela granada:

Caminhava maquinalmente [...] todo concentrado na outra dor, a profunda, a que não mais o abandonaria, a dor da perda de Munakazi, aquela saudade tão antecipada que tinha começado quando a granada ainda vinha no ar. (PEPETELA, 2005, p. 89).

Sem Munakazi, a reconstrução da comunidade parece ainda mais difícil. A guerra chega ao kimbo novo e, mais uma vez, tudo é devastado. Agora, é uma imagem de desolação que prevalece, não há mais o empenho em reconstruir:

Levaram dias a descobrir corpos e a enterrá-los. O kimbo do Olongo estava reduzido a dois casais de velhos [...] O vale tinha se despovoado [...] parecia que desta vez as pessoas tinham mudado de sítio e romperam para sempre com o Vale da Paz [...] Eles nem precisavam de utilizar as lavras abandonadas, a sua comida até sobrava. O mesmo acontecia com o Mário Gago e a mulher, que se chegavam à fogueira deles para não ficarem sozinhos num kimbo quase fantasma, cheio de paus enegrecidos e de espíritos injustiçados a rondar. (PEPETELA, 2005, p. 102-103).

O que reacende as esperanças de reconstrução é a volta do filho mais velho de Ulume, que se instala com a família. A guerra parece ter terminado. Nesse momento, num último esforço de reconstrução da vida, é que Munakazi reaparece. Ela é primeiramente identificada como uma sombra, até que “o vulto de mulher abandonou para sempre a forma de sombra”. (PEPETELA, 2005, p. 116). A descrição que se segue é de “Um esqueleto desgrenhado e andrajoso, um cazumbi sem dúvida.” (PEPETELA, 2005, p. 117). A imagem de Munakazi é de destruição, ela encarna o efeito da violência sofrida por todos eles. A reação da Muari também é denúncia do peso da violência sofrida ao longo dos anos:

A Muari estava velha e muito já tinha visto, por isso não deu o grito histórico que muito homem e mulher dariam ao serem confrontados com um espírito descarnado como aquele. [...] era de fato uma Munakazi envelhecida e miserável que parou à frente deles, os seios ressequidos a fugirem do quimono em frangalhos, as pernas ossudas a furarem os restos de saia sem cor. (PEPETELA, 2005, p. 117).

Confrontando essa descrição de Munakazi “envelhecida e miserável” com a descrição inicial, vemos a profunda degradação sofrida por essa mulher:

Os pés dela o atraíram. Ela sentava de joelhos unidos, mas um pé olhando o outro, os dedos grandes levantados. Dos pés subiu para os olhos iluminados pelo clarão da fogueira, grandes olhos melancólicos de antílope. As maçãs do rosto ligeiramente salientes, os lábios carnudos bem desenhados. Era bela, Munakazi. (PEPETELA, 2005, p. 11).

Por isso ela se torna a personificação dos efeitos da guerra sobre os personagens. No corpo de Munakazi estão as marcas de uma trajetória de violência. Ela também se torna metonímia da devastação dessa cultura que tem sua população reduzida a poucos indivíduos. Assim como o “kimbo quase fantasma, cheio de paus enegrecidos e de espíritos injustiçados a rondar”, ela aparece devastada, o próprio fantasma.

Então, ao contar sua estória a Muari, a experiência individual de Munakazi passa a ser “a estória deles todos desde o momento em que Munakazi nela entrou, uma estória de tropeços e desesperos”. (PEPETELA, 2005, p. 118). Todos passaram por “tropeços e desesperos” lutando pela sobrevivência durante a

guerra. Mas a estória de Munakazi também é diferente. Ela partiu em busca de um sonho: “só diferente por Munakazi ter tido também um sonho, diferente do deles, o sonho de conhecer Calpe, a cidade do sonho, mas que afinal não era nada”. (PEPETELA, 2005, p. 118). Um sonho que também não era só dela: “O sonho dela e de todos os jovens era conhecer Calpe. A mudança tinha sido uma machadada muito forte nesse sonho.” (PEPETELA, 2005, p. 78). Em busca do sonho, então, Munakazi abandona a segurança da sua cultura. Mas em Calpe ela não encontra nada: “só conhecera homens que quiseram aproveitar o corpo dela, a juventude dela”. (PEPETELA, 2005, p. 118).

É significativo que Munakazi, a bela rapariga, reapareça como uma morta viva. Ao ser vista como “um cazumbi sem dúvida” ou como um vulto, ela se distancia do que é humano: “Os vultos não choram, privilégio dos humanos, e por isso os olhos ficaram secos.” (PEPETELA, 2005, p. 116). O que sobra é o sofrimento expresso nesse corpo deteriorado, degradado não pelo envelhecimento da passagem do tempo, mas por ter sido violentado por uma vida de guerra. Um ser descrito como um bicho esfomeado, um fantasma e, finalmente, como a própria morte: “Já não se notava melancolia na figura encostada à cubata, pois o que dela se desprendia era desinteresse, morte.” (PEPETELA, 2005, p. 122). A história de degradação de Munakazi é tão brutal que, no final, a imagem que se desprende de sua figura é a da própria morte. Assim, a experiência individual de Munakazi é coletivizada, tornando-se a história daquele povo.

A estória de Munakazi, sendo a de uma mulher, estabelece um diálogo com a história da literatura angolana, onde a mulher africana é comumente representada como símbolo da terra, como a “Mãe África”. Mário de Andrade, no prefácio da **Antologia temática de poesia africana**, ressalta essa associação quando destaca: “Dois pontos permanentes de apoio confundidos no mesmo significante simbólico: a *mãe* e a *terra*.” (ANDRADE, 1980, p. 11, grifos do autor). E Maria Nazareth Soares Fonseca destaca que:

Como bem observa Laura Padilha (2004), as antologias sacralizam a mulher africana, vendo-a como “um laboratório sagrado onde se processa a permanência dos ancestrais” (p. 14). Por isso, não é de se estranhar que a mulher-mãe seja assumida como alegoria no projeto de afirmação da identidade africana, pois ela personifica a força da terra, a tenacidade para enfrentar os obstáculos

e, principalmente, a capacidade de gerar o novo homem, livre das amarras da servidão. (FONSECA, 2004, 286, grifos da autora).

Nesse contexto, podemos questionar brevemente a representatividade de Munakazi, como mulher e mãe. Num primeiro momento, o corpo de Munakazi se recusa a engravidar. Apesar da aparência de saudável e de todas as tentativas, a guerra é a culpada da situação: “Realmente não se sentia muito maternal e a ocasião não era a melhor para parir. Fazer filhos para morrerem na guerra, quem quer?”. (PEPETELA, 2005, p. 59). A mesma dúvida pouso sobre o fato da Muari também não engravidar mais: “Devia ser mesmo a vontade da Muari a resistir a tudo. Recusa de parir para alimentar a morte?” (PEPETELA, 2005, p. 24). As expectativas estão de acordo com a tradição, que espera que a nova esposa de Ulume engravide: “E Munakazi vai nos dar muitos filhos” (PEPETELA, 2005, p. 37), pensa a Muari, ao concordar com o casamento.

Mas Munakazi só se torna mãe quando vai em busca do sonho de Calpe. No entanto, ela volta uma mãe sem filhos: “um que morreu de doença e de fome, e outro que perdeu num combate”. (PEPETELA, 2005, p. 118). Na descrição de sua figura de cazumbi, com os seios ressequidos, é explícita a imagem da infertilidade. Assim, apesar de ter tido dois filhos, Munakazi não aparece como mãe. Ao nos apresentar uma mulher que é a própria imagem da morte, da violência da guerra e, conseqüentemente, que é infértil, Pepetela mostra o descontentamento com o que foi o sonho da nação angolana, outrora cantado como uma promissora e fértil mãe África, geradora do novo homem livre.

ABSTRACT

The discussions proposed in this study are part of the dialog between the African lusophone literatures and contemporary History. As we follow Munakazi's trajectory in the novel *Parábola do cágado velho*, of Pepetela (2005), as a character who starts as desirable young woman and ends embodying the image death itself, we note how the effects of the Angolan civil war violence are explicit in her body. The character's degradation represents not only her individual deterioration, but has a collective extension, appearing as a metonymy for the decline of traditional culture.

ALICE BOTELHO PEIXOTO

Munakazi plays a significant role in the novel and also in Angolan literature, as she subverts the traditional Angolan woman's image.

Keywords: War. Culture. History. Tradition. Woman.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de (Org.). **Antologia temática de poesia africana: na noite grávida de punhais**. Lisboa: Sá Costa, 1980.

CABAÇO, José Luís. Violência atmosférica e violências subjetivas. Uma experiência pessoal. In: **Revista brasileira de ciências sociais**. V. 26, n. 76, p. 213-218, 2011.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Literatura africana de autoria feminina: estudo de antologias poéticas. In: **Scripta**. Belo Horizonte, v. 8, n. 15, p. 283-296, 2º sem. 2004.

PEPETELA (Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos). **Parábola do cágado velho**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

PEREIRA, Prisca Agustoni de A. A circularidade inacabada de Paula Tavares. In: **Cadernos Cespuc de pesquisa**, Belo Horizonte, n. 16, p. 73-96, set. 2007.