

Chico Nhô

Um olhar diferente e desconhecido sobre Luanda

Alice Girotto
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract *Chico Nhô* by Jacinto represents a different look and a significant contribution to that considerable part of the Angolan literature that has Luanda as background, key character and beating heart of the universe it recreates and communicates. The analysis and discussion of the novel is inspired by the work of literary critic Luís Kandjimbo and philosopher Pedro F. Miguel, and aims at giving a contribution for shaping a closer-to-reality image of the contemporary Angolan literary scene. The focus on the traces of the native African culture in the novel proposes a different perspective from the classic studies on the African literatures in Portuguese, which usually highlight the conflict between colonizers and colonized.

Keywords Novel. Angolan Literature. Luanda. Bantu.

A que segue visa ser uma proposta de leitura duma obra do panorama literário angolano à qual é difícil aplicar os paradigmas pós-coloniais, considerado que nela não se encontra a encenação da contraposição entre uma cultura originária e autêntica e construções políticas e sociais trazidas pelo colonizador, incluindo as marcas que deixou mesmo depois do fim do império colonial, que pelo contrário muitas vezes fundamenta outras produções literárias dos países africanos de língua portuguesa. Foi portanto necessário, no processo de análise do romance em questão, servirmo-nos de ferramentas críticas menos utilizadas neste tipo de estudos, embora essenciais para compreender mais a fundo a cultura angolana, nomeadamente os ensaios de crítica literária do professor Luís Kandjimbo e alguns trabalhos do filósofo Pedro F. Miguel, que opera na Itália sobretudo nos campos da filosofia e da antropologia.

O estudo das literaturas africanas e mais em geral das chamadas 'literaturas pós-coloniais' desenvolveu-se depois do processo de descolonização e obrigou a uma profunda mudança de abordagem das questões literárias e culturais, nomeadamente no que se refere à perspectiva etnocêntrica, a qual justificara a dominação das nações europeias sobre quase todo o resto do mundo durante séculos. Isso comportou, entre outras intervenções, a tentativa de reescrita dos cânones literários institucionalizados, a fim de compreender as novas ou recém-descobertas produções literárias, e o nascimento de toda uma máquina editorial dedicada, ou a adequação das

antigas editoras, aos novos autores e temáticas. Do lado dos países africanos recém-independentes, mais especificamente das ex-colônias de Portugal, verificou-se a institucionalização de associações de escritores e um renovado apoio oficial à produção e edição de obras literárias. Portanto, a partir de uma espécie de ato de justiça intelectual, o de dar ressonância a vozes que até então tinham sido sufocadas pela opressão imperialista («a voz dos oprimidos»), foi-se expandindo mesmo a nível de mercado o interesse pelas literaturas africanas.

Mas nos anos '80 o percurso inverteu-se: como nos diz a professora Inocência Mata, «se antes era a academia que 'sugeria' os lugares e o peso de cada obra/escritor no sistema literário, actualmente são o mercado e os lóbis que condicionam as preferências curriculares, num círculo vicioso em que a consequência alimenta a causa e vice-versa» (Mata 2009, p. 30). Estes condicionamentos exteriores foram moldando aquela que é hoje a percepção, no Ocidente, da realidade literária dos países africanos de língua portuguesa. A legitimação conferida pelas universidades e pelos médias a determinados autores, que parecem gozar de um estatuto especial nem sempre procedente da importância da sua produção, aparentemente revela nada mais do que uma certa continuidade das representações coloniais: as 'super estrelas' mediáticas, nomeadamente da literatura angolana mas também das outras literaturas africanas de língua portuguesa, são quase todas lusodescendentes, e se não reiteram sem a mínima sombra de dúvida temáticas que foram da literatura colonial, parecem porém ser a etiqueta a exhibir como testemunho do êxito daquele projeto que fora do colonialismo português, ou seja a mestiçagem, o hibridismo cultural, a miscigenação. Referimo-nos a autores como Pepetela, José Eduardo Agualusa ou Ondjaki: se do primeiro é inegável a importância, não simplesmente porque ganhou em 1997 o Prémio Camões mas também pela constante reflexão, nas suas obras, sobre o projeto que fundamenta a existência da nação angolana, o reconhecimento dos outros dois como escritores fundamentais da cena literária angolana é menos automático, chegando a ser questionado por expoentes do mundo cultural local que neles não encontram uma verdadeira pertença à realidade desta nação africana, como se tivessem a pretensão de contar o país olhando-o só de longe, enquanto o seu renome no estrangeiro é bem estabelecido.

A vontade de ultrapassar este círculo claramente eurocêntrico e o preconceito sobre a falta de complexidade desses sistemas culturais que isso acarreta foi necessária para chegar ao conhecimento do romance *Chico Nhô* de Jacinto de Lemos, uma obra e um autor que saem destes novos cânones preestabelecidos e que se encontram precisamente entre aqueles que não chegam a ser estudados nos meios académicos europeus por causa dos mecanismos que acabo de expor. Jacinto de Lemos é um escritor popular em Angola, membro da União dos Escritores Angolanos desde 1995. Os seus romances retratam prevalentemente a vida nos musseques da capital

numa época um pouco posterior à de *Luuanda* e das outras principais obras de Luandino Vieira, mas que é ainda a época colonial¹ ou dos primeiros tempos após a independência. Este elemento cronológico confere às obras o característico sabor do ‘antigamente’, para além de nos entregar um retrato minuciosamente pormenorizado da Luanda daquele tempo com um fôlego mais amplo do que o dos contos e das novelas luandinas. A sua estreia literária deu-se em 1989 com *Undengue*, novela que retrata a nostalgia² da infância vivida nos musseques e definitivamente perdida, a que se seguiu, quase dez anos depois, *O pano preto da velha Mabunda* (1997), que teve um bom sucesso e também uma adaptação para teatro. *A dívida da peixeira*, trabalho que venceu o prémio Sonangol de Literatura 2002, e *Chico Nhô* (2008) são as últimas obras publicadas por Jacinto de Lemos.

Quanto às influências literárias detectáveis na escrita de Jacinto de Lemos, Óscar Ribas e António de Assis Júnior são os escritores com que mais as suas temáticas se aparentam: o agudo olhar sobre as expressões culturais oriundas das terras de Angola é o mesmo dos autores de *O segredo da morta*, *Romance de costumes angolenses* e de *Uanga-feitiço*, tanto que se pode afirmar que este último título resume em si grande parte dos interesses de Jacinto de Lemos como escritor. De facto, a feitiçaria, no sentido de «os termos usados por sociedades Africanas e outras para descrever as suas próprias crenças e práticas» (Austen 2011) e enquadrada no âmbito da ética banto, é o ponto de partida de que se desenrolam as suas obras, em particular *O pano preto da velha Mabunda* e *Chico Nhô*. Esta atenção quase exclusiva para o elemento africano da cidade³ coloca-o claramente na senda daqueles escritores que mais do que os outros representam nas suas obras o conceito de angolidade tal como definido pelo estudioso Luís Kandjimbo:

Se partirmos da ideia segundo a qual Angola, enquanto quadro de referência, é um espaço cultural africano, importará não perder de vista o substrato histórico desse mesmo espaço. Verifica-se que a população é constituída esmagadoramente por indivíduos de origem *bantu* cuja herança é ainda hoje visível. (Kandjimbo 1997, p. 17)

1 Há elementos no romance que indicam claramente este facto, como por exemplo a referência ao bairro Indígena, uma parte do musseque do Rangel cujo topónimo é tipicamente colonialista.

2 A nostalgia pela infância não é porém, neste autor, ocasião de constatações de injustiças como o é no próprio Luandino Vieira.

3 A oposição com o mundo do colonizado, a tal contraposição Baixa-musseques privilegiada por outros contadores da realidade mais viva de Luanda, não é absolutamente central no universo deste escritor. Pelo contrário, os dois episódios que envolvem uma relação com os brancos são marginais com respeito ao enredo de *Chico Nhô*, não representando portanto um eixo principal de representação da cidade.

Do ponto de vista da linguagem, que reproduz a fala típica dos habitantes dos musseques luandenses em todos os níveis da língua escrita (ortográfico, morfossintático e semântico), as referências de partida são Luandino Vieira, Jofre Rocha, Jorge Macedo e Boaventura Cardoso, todos trabalhadores, intérpretes e até ‘inventores’ da linguagem dos musseques. Mas Jacinto de Lemos chega a explicitar o que nestes autores permanecia implícito. Quem verdadeiramente inventa, ou melhor cria a língua dos musseques são os seus habitantes, particularmente os mais velhos que não estão em contacto com as instituições oficiais e ao mesmo tempo conservam ainda vívida a lembrança do kimbundu falado pelos antepassados e que misturam à língua do colonizador. Ainda mais claramente, o pensamento do autor com respeito a esta questão encerra, com as palavras de uma personagem, uma troca de opiniões surgida entre um conjunto de rapazes e raparigas sobre o valor a atribuir à maneira de falar o português nos musseques: desvio de uma norma estabelecida ou língua própria do povo? Perante este dilema de não fácil resolução, a sua resposta definitiva é: «A gramática ‘stá na boca do povo, Beto!» (Lemos 2008, p. 441). É uma posição que está exatamente na origem, no próprio nascimento da consciência literária angolana como entidade autónoma e independente, embora o ponto de partida para a sua expressão seja o mesmo da do colonizador, aquela língua portuguesa por ele trazida – mas objeto, justamente pela exigência de autonomia e independência, de um processo de reapropriação segundo modalidades peculiares.⁴

Chico Nhô é um romance particularmente longo e rico: em 583 páginas e 23 capítulos densos de diálogos e digressões é contada a história de um casal de jovens nascidos e criados em Luanda. Do ponto de vista temporal, a história procede linearmente ao longo de três anos, de 1970 a 1973. A Luanda do tempo da guerra de libertação e a sua gente são o fulcro da narração, também quando o espaço da ação muda: de facto, embora as várias peripécias de que os dois jovens são protagonistas constituam a ocasião de muitas deslocações no espaço, podemos considerar este romance, mais especificamente, como uma longa narração da Luanda banto.

A história começa *in medias res*, durante um óbito, que é uma celebração muito importante na cultura angolana/banto: os ‘choros dos mortos’ são verdadeiras festas porque a morte não é entendida como uma forçada interrupção da vida, mas pelo contrário como uma reunião com o mundo

4 A este propósito, lembramos aqui a recusa do prestigiado crítico português João Gaspar Simões em votar em favor de *Luuanda* de Luandino Vieira para o prémio da Sociedade Portuguesa de Escritores do ano 1965, movido pela convicção de que «uma coisa é ser-se autor português, outra ser-se autor angolano [...], o falar dos personagens e o falar do próprio autor das estórias da gente desses musseques [...], é o falar de um povo que [...] mais tarde ou mais cedo, independentemente, atingirá diferenciação» (Simões 1981, p. 414 citado em Kandjimbo 1997, p. 22)

dos espíritos e dos antepassados, que coexiste com o dos vivos e garante a continuidade das gerações; estas celebrações reúnem sempre inúmeras pessoas e têm a conotação de eventos comunitários. É portanto ocasião para o narrador apresentar todas as personagens que darão corpo à história, em primeiro lugar os dois protagonistas, Avozinha e Chico Nhô (também chamado Calado).

Há também, de imediato, a imersão no clima tenso e violento que caracteriza a realidade conflituosa dos musseques dos anos da guerra de libertação do regime colonial português. No próprio texto, há mais do que uma ocasião em que a violência destas situações é relatada diretamente: «Aquele kigrupo do Mané Canhoto, da maneira que ‘stavam a nos bater, pareciam tropa do tempo do sessenta e um, quando entravam na Sanzala» (Lemos 2008, p. 81).⁵ Mas é também através do ritmo dos frequentíssimos e longos diálogos, que constituem também o motor da narração e onde o autor/narrador consegue transpor na página este peculiar clima, que somos transportados quase no meio das pelejas e das brigas. Os intercâmbios de réplicas breves, bruscas e cheias de repetições aumentam o tom e levam-no do verbal ao físico, como no exemplo seguinte:

- Isso é de mais!
- É de mais neste bairro!
- Um miúdo desse que a gente lhi criou com juízo, hoji vão lhi incriminar que matou?! Him!, vão lhi incriminar que matou?!
- Matou, sim! - Respondeu a Sá Loloca, irmã mais velha do Mané Canhoto. - É ele que matou!...
- Mas matou, matou como?!... - Mana Duminga Aluonso lhe encostou até na boca. - Matou como?!
- Senhora, não mi incosta ansim!
- Matou como?!...
- Não mi incosta ansim, pôssas! - Futucou a Sá Loloca.
- Ti incosto!
- Não mi incosta!...
- Ti incosto!, e mi fala se lhi matou como?
(Lemos 2008, p. 31)

No que se refere à relação desigual com o colonizador, fala-se dela em poucas ocasiões, como conto de episódios reveladores da profunda injustiça de

5 Encontramos aqui mais uma referência temporal que situa o romance no período da guerra de libertação, porque o ano de «sessenta e um» é ainda uma lembrança vívida para a gente que compara aquela violência à de um grupo de jovens de que o chefe, o tal Mané Canhoto, é considerado ter sido morto por Chico Nhô.

Todas as definições dos termos angolanos mencionados no presente trabalho podem ser consultadas no «Glossário» que se encontra no fim do romance.

que eram vítimas os habitantes negros, mas tratados simplesmente como mais uns casos entre outros, quase como se os brancos fossem elementos marginais e desprezáveis da vida da cidade.

Esta insistência no tema da violência e das pejejas tem o seu fundamento na figura do protagonista, um jovem de nome Calado que logo no início se revela ser o temido Chico Nhô: «Tinha ‘spirito do Bisavô dele [...] que na hora da peleja vinha colocar uma faca na mão do Chico como defesa pessoal» (Lemos 2008, p. 10). É portanto no mundo dos espíritos que o leitor é convidado a encontrar uma resposta ao mistério que permite a Chico sair sempre vitorioso de todas as brigas em que se encontra envolvido, até ser acusado de matar aqueles com quem se dão as confrontações devido às facadas que levam de um momento para o outro no meio da luta. É mesmo essa resposta que a irmã de Chico tenta encontrar, consultando um kimbandoiro (para além de visitar várias igrejas) num momento de desconforto e desespero em relação ao futuro do irmão:

A conversa que saiu no muzambo, é de que, o velho Kakoba, (*bisavô*) que foi mukongo grande. Bem dizer, mukongo que bebeu andua e afamado em toda parte da Kisama, quando morreu, lá no milundo do Bom-Jesus, o corpo não apareceu. Como não apareceu, não realizaram as cerimónias de ukongo e como não realizaram as cerimónias, então ele veio cobrar o culto que não se fez. E por azar ou sorte, escolheu o mululu, que é o Chico, pra lhe cumprir com os deveres. E como forma de lhe proteger até chegar o momento de realizar a cerimónia, bem dizer, o mutambi, lhe colocava faca na mão em casos de perigo. (Lemos 2008, p. 148)

Não há separação entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos na que podemos chamar ‘filosofia banto’, há bem pelo contrário uma convivência lado a lado na mesma terra. E os espíritos dos antepassados interagem com a vida de cada um conforme a *kijila* (princípio normativo que se estabelece no momento em que uma relação entre duas entidades naturais surge) que regulamenta este tipo de relacionamentos. No conto das razões que empurram o espírito do velho soba a proteger o bisneto há uma causa primeira na origem, a infração de uma norma antiga que regulamenta as cerimónias fúnebres das personalidades mais importantes de cada clã.

Daí se segue todo um conjunto de consequências que levam à narração dos casos presentes, desenrolados em ambiente urbano e já não no mato e vividos por uma geração que por isso se encontra num espaço cultural intermédio. A contraposição de mato e cidade, bem referida em linhas onde se contrapõem duas maneiras antitéticas de abordar a cidade (a de Chico e a da avó de Avozinha, vinda do mato), não é, porém, a oposição de uma Luanda expressão de uma sociedade crioula contra o resto do país ainda profundamente embebido da original cultura banto; é mais a penetração de um elemento no outro, da realidade de cidade fundada por

estrangeiros pouco a pouco reconquistada pelos habitantes da terra. Mato e cidade são sim, uma vez mais, o símbolo das respetivas culturas, mas não deixa o primeiro, que corresponde aos tempos antigos das sociedades banto originárias, de influenciar a segunda, imagem da modernidade em qualquer latitude.

A história deve muito da sua construção também aos ramos secundários, contando estórias menores, vivências, episódios concernentes às personagens secundárias e que são a ocasião para aprofundar o conhecimento de mais aspetos da vida quotidiana, como as questões que têm a ver com a fertilidade de homens e mulheres, as decorrentes escolhas em termos de vida de casal e mais outras estórias de namoros e traições; ou as lembranças do tio de Chico, Pedro, que originam a comparação entre ele, que tinha feitiço de lutar, e o sobrinho, que pelo contrário goza da proteção de um ilustre antepassado; ou ainda os feitiços⁶ utilizados por mais velhos vindos do mato para fazer aparecer uma pacaça mesmo ali, na cidade, de maneira a «chorar bem o óbito» de uma pessoa originária do mato também.

Estas digressões lembram uma imagem presente na tradição literária angolana e ligada à centralidade da natureza na cultura banto (como, aliás, em todas as culturas rurais), ou seja a da árvore como metáfora do contar histórias retirada de «Estória do ladrão e do papagaio» em *Luanda*, em que se afirma que erradicar uma árvore sem que as suas raízes sejam todas completamente extraídas do chão é como contar uma história sem nunca ir verdadeiramente ao fundo das suas causas últimas. Como já vimos, esta conceção é mesmo o fulcro da ética banto. É um romance em que a mistura de elementos populares e outros vindos da tradição literária 'elevada' angolana é constante: para além dessa imagem da árvore, há outras influências diretas de Luandino Vieira como por exemplo, logo nas primeiras páginas, a peleja que envolve sobretudo mulheres, que desta vez faz lembrar mais a «Estória da galinha e do ovo». A importância do 'poeta dos musseques' como referência e exemplo é logo explicitada por Jacinto de Lemos, ainda antes do verdadeiro começo do romance, na «Carta pra o cota - Luandino Vieira, com toda atenção e respeito da banda» que tem a função de introduzir a história: o pretexto na origem desta introdução seria um encontro entre Luandino Vieira e o autor em que este lhe teria

6 No que se refere à temática do feitiço (segundo as crenças transmitidas pela memória coletiva dos povos banto, este conceito é ligado ao surgimento de qualquer objeto de que não se conheça a origem, portanto relacionado de alguma forma com forças ocultas), a evidência em que é posto testemunha mais uma vez o hibridismo típico do contexto africano entre traços rurais e urbanos, tradicionais e modernos. Como afirma o jornalista Norberto Costa, falando com respeito a outros autores da chamada 'geração de 80', «a personagem em causa pode agir em ambos espaços sociais, incluindo nas cidades que servem de tema aos autores africanos contemporâneos e angolanos em particular» (Costa 2011). A este respeito, veja-se como o mesmo tema é tratado, por exemplo, no conto «Passion», da escritora ugandesa Doreen Baingana (Habla 2011, pp. 179-199).

expressado a ideia germinal do seu novo romance, que viria a ser exatamente *Chico Nhô*. As já referidas digressões testemunham também aquele gosto pela narração, típico das culturas orais, que marca tanta literatura angolana de todas as épocas (lembre-se mais uma vez a lição luandina de João Vêncio, para citar só um exemplo entre muitos).

Sabemos como a reprodução na escrita dos traços da oralidade representou uma escolha fundamental para a independência estilística da literatura angolana, escolha num primeiro momento simplesmente mimética de uma certa maneira de falar e depois cada vez mais consciente e programática nas intenções daqueles escritores que com as suas palavras combateram ao lado dos guerrilheiros armados pela libertação inclusivamente cultural da sua nação. Isso ficou quase como uma ‘marca de reconhecimento’ intrínseca do conceito já mencionado de angolanidade: «a angolanidade congloba não só os resultados das estratégias de enunciação literária em língua portuguesa, mas de igual modo o sistema semiótico da oralidade, onde imperam outros códigos, nomeadamente paralinguísticos, cinésicos, proxémicos, lúdicos, etc.» (Kandjimbo 1997, p. 19). Encontramos exemplos destes outros códigos também em *Chico Nhô*: os refrãos fáticos «falo minha verdade» e «pra pôr mais graça na conversa» indicam a importância da troca de palavras entre as pessoas e quase um culto em fazê-la resultar agradável; a reprodução das interjeições e das expressões vocais não verbais, como os gritos «ÓÓÓÓ!», «ELÁÁÁ», também em finais de palavras de que se reproduz a forma gritada, como em «Aiuéé Nossa Senhora-éé!», ou ainda as elocuções de raiva «*arrrrrrr*» que também no tipo tentam tornar na escrita a realidade fónica do tom da voz; há outros sons onomatopaicos, como o «CHUÁ – CHUÁ» das facadas, o «VUM-KIDIBUÁÁ» (que chega até a ser substantivado na página 30) do voo no ar de uma pessoa e da conseguinte queda no chão, o «*vummm*» das chapadas, que têm pelo contrário um valor cinésico, quase mímico das ações que pretendem transmitir.

O romance conclui-se três anos depois dos primeiros acontecimentos contados, em 1973, numa Luanda que entretanto mudou bastante. Já pais de dois gémeos e à espera do terceiro filho, Avozinha e Chico regressam a Luanda depois de algum tempo vivido em Cabo Verde: é na sua cidade natal que por fim se casam juntando, numa última grande festa, todas as personagens do romance. É um desfecho que chega de maneira improvisa, não havendo aliás um verdadeiro fim porque o parágrafo conclusivo quase que deixa aberta a possibilidade de uma continuação, de uma outra estória a desenvolver: «Aconteceu com o cota Milagre, mais conhecido por Man Milas. Man Milas apanhou bofetadas ali no N’gola Cine, até chamar o rapaz de ‘Mano Castro’. Cota quase ia morrendo de vergonha, nesse dia» (Lemos 2008, p. 583).

Sem dúvida o brusco acabar de uma história de que esperamos uma conclusão diferente, que pode também ser aberta mas que pelo menos deve envolver os protagonistas e deles ou dos seus pensamentos dizer-nos uma

palavra definitiva, é um elemento que nos interroga acerca das intenções do autor. Ao focalizar a atenção sobre figuras marginais no enredo (de facto, o cota Milagre nunca aparece antes), talvez a ideia que nos é sugerida seja a da relevância da comunidade, de que cada uma das personagens faz parte com igual importância, no contexto da cultura angolana, de que se releva mais uma vez a centralidade da herança banto em relação à construção da identidade do 'ser' angolano, daquela angolanidade já várias vezes mencionada.⁷ Este é, a nosso ver, o contributo maior que obras de autores africanos como Jacinto de Lemos, conhecidos e apreciados nos seus países de origem mas que não conseguem ultrapassar as colunas de Hércules do mercado europeu, podem trazer aos estudos literários: o verdadeiro testemunho de um sentir diferente, de uma diversidade patente também na produção da literatura, que não é só um produto com regras económicas a respeitar mas, antes de mais, o espelho da cultura de que se faz porta-voz.

Vimos portanto, ao longo desta análise, como no romance *Chico Nhô* a representação da cidade é centrada não tanto nas descrições físicas do ambiente luandense ou nas interpretações mais ou menos filtradas através da sua história mais conhecida, quanto nas pessoas que o habitam, e mais do que na descrição das suas características físicas ou psicológicas na sua presença como termos de inúmeras relações cuja existência é possível graças a uma contínua troca de palavras. A predominância do elemento banto, que nos dá conta de uma cidade diferente da dividida entre Baixa e musseques, da oprimida brutalmente pelo colonizador, da injusta e corrupta evidenciada por outros autores, é então a chave que abre uma leitura nova da capital de Angola, que assim resulta ser não um lugar crioulo, mestiço ou assimilado mas sim um espaço verdadeiramente pertencente à cultura e à consciência mais profunda do povo angolano, que nela consegue transferir, adaptadas ao novo contexto urbano, as suas raízes e o núcleo da sua evolução numa nação independente. Disso procede diretamente a compenetração entre escrita e oralidade, no sentido da criação daquela língua peculiar capaz de devolver a imagem de uma cidade sim estabelecida por estrangeiros, mas terreno da reapropriação cada vez mais consciente da sua gente autóctone; uma língua que também foi levada ao país por estrangeiros mas que assume formas próprias do povo que a fala e que através dela molda a sua própria história através das estórias de cada um dos que a ele pertencem.

A imagem diferente que recebemos da leitura de *Chico Nhô* é portanto a de uma Luanda escondida por trás das relações que a sua gente constrói, mas que nem por isso deixa de ser o coração mais vivo de Angola: o espaço,

7 Outra hipótese, com respeito ao desfecho do romance, tem a ver com o facto de o autor considerar a sua obra como um *continuum*, consideradas as explícitas referências às suas obras anteriores no meio das conversas das personagens do romance.

o lugar quase mítico onde a união de tantas vivências concorre a formar uma única grande história, a de uma comunidade lutadora e infatigável defensora da sua originalidade e herança.

Bibliografia

- Ashcroft, Bill; Griffiths, Gareth; Tiffin, Helen (2007). *Post-colonial Studies: The Key Concepts*. London: Routledge.
- Austen, Ralph A. (2011). «A economia moral da feitiçaria: Um ensaio em história comparativa» [na rede]. *Buala*, 19 de junho. Disponível em <http://www.buala.org/pt/a-ler/a-economia-moral-da-feiticaria-um-ensaio-em-historia-comparativa-i> e <http://www.buala.org/pt/a-ler/a-economia-moral-da-feiticaria-um-ensaio-em-historia-comparativa-ii> (2012-01-11).
- Costa, Norberto (2011). «O 'feitiço' dos novos prosadores» [na rede]. *Jornal de Angola*, 25 de setembro. Disponível em http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura/o_feitico_dos_novos_prosadores (2012-01-11).
- Fonseca, Ana Margarida (2005). «Desafios da alteridade - representações do outro na ficção portuguesa e africana pós-colonial». Em: Laranjeira, Pires; Simões, Maria João; Xavier, Lola Geraldês (eds.), *Estudos de literaturas africanas: Cinco povos, cinco nações*. Coimbra: Novo Imbondeiro, pp. 79-90.
- Habila, Helon (ed.) (2011). *The Granta Book of the African Short Story*. London: Granta Publications.
- Kandjimbo, Luís (1997). *Apologia de Kalitangi: Ensaio e crítica*. Luanda: Instituto Nacional do Livro e do Disco.
- Kandjimbo, Luís (2003). *Ideogramas de Nganji: Exercícios angolanos de ler e parafrasear*. Lisboa: Novo Imbondeiro.
- Laranjeira, Pires (2009). «Múltiplas tradições e variedades: Alguns escritores e textos das literaturas de Angola, Moçambique, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe e Guiné Bissau (1975-2009)». *Santa Barbara Portuguese Studies*, 10, pp. 9-26.
- Lemos, Jacinto de (2008). *Chico Nhô*. Edição do autor.
- Mata, Inocência (2009). «Literaturas africanas em Portugal: Na senda de um imaginário migrante?». *Santa Barbara Portuguese Studies*, 10, pp. 27-38.
- Miguel, Pedro Francisco (1985). *Kijila: Per una filosofia Bantu*. Bari: Edlito.
- Vieira, José Luandino (2004). *Luuanda*. Lisboa: Caminho; Luanda: Nzila.