

A Grande Gargalhada de Lucas Matesso: leitura do corpo torturado em uma narrativa angolana do pré-75

Denise Carrascosa¹

RESUMO:

O presente ensaio tem como objeto de análise e crítica literária o conto de Luandino Vieira, *O fato completo de Lucas Matesso*, escrito em Angola em 1962, período anterior ao ano de independência do país, 1975. O viés de interpretação toma, como parâmetro de construção de sentidos, a temática do corpo torturado e sua representação narrativa, como fator dotado de potência reversora do espaço imaginário colonial.

Palavras-chave: *O fato completo de Lucas Matesso*; Corpo torturado; Espaço imaginário colonial.

“A história de nossa literatura é testemunho de gerações de escritores que souberam, na sua época, dinamizar o processo de nossa libertação exprimindo os anseios de nosso povo, particularmente o das suas camadas mais exploradas. A literatura angolana escrita surge assim não como simples necessidade estética, mas como arma de combate pela afirmação do homem angolano”².

A história da literatura angolana assinala um dos índices do processo de resistência ao projeto colonialista português que culminou com a independência de Angola em 11 de novembro de 1975. Ao lado da atividade jornalística, a palavra literária, especialmente no pré-75 (desde o final do século XIX), ata os nós da luta política na malha silenciadora tecida pela máquina colonial.

¹ Denise Carrascosa é doutoranda em Teorias e Críticas de Representações Literárias e Culturais pelo programa de pós-graduação da UFBA, professora de Literaturas de Língua Inglesa da UNIME.

² Documento de registro da fundação da União dos Escritores Angolanos, assinado em 1975, ano da declaração de independência de Angola (CHAVES, 1999, p.32).

Segundo Rita Chaves, a inviabilidade da permanência do sistema revela-se na organização de movimentos culturais que mobilizam grupos de intelectuais interessados na transformação, os quais deflagram lutas políticas bem definidas (CHAVES, 1999, p. 34). São autores da poesia e narrativa angolana, dentre os quais ganha nitidez o nome de José Mateus Vieira da Graça que, nascido em Portugal em 1935, radica-se em Angola desde a infância, passando a chamar-se José Luandino Vieira, em homenagem óbvia a Luanda, onde foi preso por ter participado na lutas de emancipação nacional e, posteriormente, transferido ao campo de concentração do Tarrafal em 1967.

Em cativeiro, escreve, “de um só jacto” (conforme o próprio autor), *Nós, os do Makulusu*, só publicado em 1975 com a independência de Angola, onde ressoam as múltiplas vozes das leituras de Hemingway, Antero de Quental e Guimarães Rosa (CHAVES, 1991, p. 4). Nesta novela, a memória vai recolhendo os traços que compõem a face de um sujeito angolano silenciado, cuja história é contada a partir de uma perspectiva alternativa àquela do opressor, em que se pode sentir a pulsação da utopia libertária. Aí, o exercício da palavra literária articula militância e arte, tratando-se de “um trabalho que trai a realidade em suas pesadas circunstâncias ao saltar as grades de muitas prisões e exercitar o lúcido jogo da liberdade (CHAVES, 1991, p. 3).

Antes disso, em 1962, Luandino escreve, em uma coletânea intitulada *Vidas Novas*, o conto *O fato completo de Lucas Matesso*, que seria somente publicado em Lisboa em 1976. Àquela década, a cena angolana já se compunha da luta armada que se rebelava mais veementemente contra o império, não podendo estar a literatura dos autores engajados imune à dor que acometia o corpo-nação de Angola.

1. Apresentação dos contendores

Nesse cenário, são narradas algumas horas de mais um dia do personagem Lucas Matesso numa prisão de Angola, embora não se dispusesse de provas que lá o pudessem manter, a não ser pela promessa da esposa de lhe mandar “o fato completo”. Este indício, ouvido às escusas pelo guarda prisional, serve ao Chefe Reis como isca suculenta, que o põe a salivar como um rato faminto: para quê quereria o Matesso o fato completo se não a fim de receber um bilhete escondido em um dos bolsos do traje, que denunciaria toda a conexão subversiva? Ah... Mas ele haveria de “confessar qualquer coisa, nem que fossem mentiras não fazia mal. Era preciso apresentar o processo ao inspetor, era a sua fama, a sua carreira que estava ainda em perigo” (VIEIRA, 1985, p. 59).

No pior de sua expressão ratuína, o Chefe Reis sorri com seus dentes amarelos e pequeninos, esfregando as mãos a antever “o chicote a berrar em cima da pele do homem, os gritos, as desculpas que ele punha sempre, aquele prazer que lhe entrava no corpo quando acendia o cigarro [...]” (VIEIRA, 1985, p. 60). Ele, sim, faria um fato completo ao “sacana” do Lucas João Matesso e, maquiavelicamente, presentindo no corpo o deleite do jugo completo do outro, ordenou a suspensão da comida ao gajo por dois dias.

Apresentado o antagonista da narrativa, em seus modos mesquinhos de animal asqueroso, pronto a devorar os restos putrefatos que o mundo civilizado joga ao subterrâneo, a segunda parte do conto introduz o personagem central, cujo corpo trêmulo, com as pancadas de sempre, custava a agüentar “esse bicho da falta de comida a roer na barriga”. Lucas Matesso é elemento humano da tessitura narrativa reduzido a um corpo sem comida, sem vitalidade. Um corpo apresentado pela negativa, que se encolhe na não-palavra. A negativa do dizer recolhe a ação: “nada que eu fiz”; recolhe o saber: “não sei quem é” (VIEIRA, 1985, p. 61).

2. O primeiro movimento

Nessa cena narrativa, o Chefe Reis, com seu sorriso mau, ronda a presa acuada pelo medo, apequenada pelo frio, absorvida na memória da pele cortada pelo chicote de cavalo-marinho. Opressor e oprimido travam um combate puramente de expectativas, ocupando estrategicamente suas posições no conflito que apenas se insinua, mas ainda não se deflagra. Chefe Reis, dono da voz, pergunta: “Ouve lá? Mandaste vir hoje o teu fato? [...] Mas o que ele queria ainda falar com essas conversas do fato? Dava voltas na cabeça e não podia se lembrar de nada (VIEIRA, 1985, p. 62). Lucas Matesso, aniquilado em sua memória cultural, dono apenas do seu próprio corpo, este mesmo já usurpado pelo “inferno de porrada, de fome, de insultos e tortura”, consente ainda que uma alegria se agarre ao coração: a visita da companheira Maria, que havia de vir hoje a trazer suas roupas. Como em todas as sextas-feiras, vinha-lhe lembrar os três *monandengues* que tinha, o pensamento dos abraços que receberia ao retornar na *cabata* e, assim, re chegava-lhe a fome que fechava os seus olhos e o fazia dormir.

Este sono do silêncio e do patrimônio simbólico da memória funciona como operador estratégico de sobrevivência e resistência ao agressor, não no sentido da “guerra de manobras” gramsciana, ou do jogo da inversão, cujo limite se revela na própria impossibilidade de uma memória imaculada e essencial. A zona de contato impura entre colonizado/colonizador, já suficientemente hibridizada, se não apenas na pele da superfície cultural, mas também nas marcas de um corpo triturado pela dor profunda, configura-se como local do combate dialógico, no sentido bakhtiniano, movimento intitulado por Stuart Hall de “guerra de posições culturais” (HALL, 2003, p. 339).

Este é um espaço de confronto, encoberto, entretanto, pela nebulosa de uma suposta rendição. O sono não simboliza a desistência da luta ou a entrega de um corpo moribundo. A narração nos oferece um corpo que, embora aniquilado em uma certa dignidade humana, ainda sobre-vive e que, no mesmo suportar sobre-humano desta dor, investe contra o seu algoz, atingindo-o dentro do seu próprio sistema simbólico: o Chefe Reis esperava um bilhete. Se Lucas Matesso resistisse à persuasão discursiva e não confessasse a sua culpa original, se não pusesse a sua vida no fluxo do discurso desejado pelo opressor, ainda lhe restava o último recurso – tinha de encontrar o bilhete dentro do fato completo. Assim, pela inclusão forçada do sujeito espoliado no curso de uma fala cuja história não é a sua, barganha-se a salvação do seu corpo e a restituição de sua condição “humana”, grafocêntrica e universal: “Assinas o auto e pronto! Vais-te embora! Dou-te a minha palavra de honra!...” (VIEIRA, 1985, p. 61).

Contudo, tendo remexido toda a roupa velha e remendada do operário, aparecera o único fato completo que havia ali, um pijama, que os dedos suados e irritados do guarda e do chefe prisional reviraram e rasgaram e amaldiçoaram, por não ocultar qualquer prova escrita contra o sujeito. Não havia qualquer fato completo que o complicasse, apenas “dessa comida que esses gajos comem, com aquela porcaria do azeite amarelo, e esta roupa!” (VIEIRA, 1985, p. 63). A informação apenas ouvida não se articulava à mensagem escrita esperada. Um movimento bélico havia sido traiçoeiramente executado e esta investida merecia um contra-ataque imediato e duro. Era preciso, então, entrar no campo do inimigo. E falar a sua linguagem significaria ingressar numa adiscursividade pressupostamente pré-humana: o espaço dos limites do próprio corpo. Em direção à sua revanche, o Chefe Reis seguiu “rindo para dentro dele, satisfeito com o que ia fazer” (VIEIRA, 1985, p. 64).

3. Confronto final

A cena do combate final, portanto, vai sendo composta ao longo das duas primeiras partes do conto e, neste ponto do tensionamento narrativo, sua atmosfera é apresentada em uma fotografia completa, que se aloja no espaço do infecto, do rasteiro, em um campo semântico que elimina os traços da noção de humanidade construída ao longo da história das “civilizações” ocidentais. O corpo aprisionado em uma cela, alinha-se ao chão sujo, onde escorre suor e sangue sob a luz de um calor que queima a pele, cujo odor parece se misturar com cheiro de comida mergulhada em azeite amarelo. A narrativa pinta uma zona infernal, dentro da qual o opressor, embora use a máscara do distanciamento irônico, participa da cena e, dentro dela como um seu compósito, desumaniza-se, tornado-se ífero ao circular no espaço simbólico do corporal. O oprimido havia conseguido fisgar-lhe para dentro de onde o haviam aprisionado.

A terceira parte da narrativa, nesse sentido, conta-nos de tudo aquilo que resta ainda para contar, depois do encarceramento, da eliminação dos laços com uma humanidade reconhecível, depois mesmo da fome que corrói os sentidos. Se o homem é assim triturado, o que ainda lhe resta é o corpo-resíduo que, atravessado pelo “rio de fogo” do chicote, uiva como um cão. Há outros sentidos que preenchem o corpo esvaziado de Lucas Matesso, há outras ligas que costuram ainda a permanência do seu corpo estilhaçado: “o cuspo grosso que engolia”, “o tremer de caniço que lhe enchia no corpo”, “o resto do medo” que fugia com a pancada e a “dor” que ficava a crescer “e essa anulava-lhe bem. “Não, nem que lhe matassem ainda, o chefe não ia saber o nome do homem” (VIEIRA, 1985, p. 65).

Esse novo corpo narrativamente construído, o corpo arruinado de Lucas Matesso, preenchido na barriga pelo vômito, por uma “roda de fogo grande como o sol lá fora”, metamorfoseia o sujeito em uma condição humana completamente nova: o homem-corpo, que urra como “fala de animal ferido na mata”. O homem é transformado em resultado de sua própria necessidade: o homem-resíduo, por cima de quem “o riso do chefe”, “o ladrar dos cães”, “o barulho da água” compõem uma “mistura maluca” “no balde que lhe molhou por todos os lados” (VIEIRA, 1985, p. 65).

Desse resto de homem, emerge, no vômito, uma seiva verde que, ao se misturar com o sangue, suor e água do balde, faz seus olhos correrem para o rio Lukala que, de mãos dadas com o “mais-velho Kuanza”, segue em direção ao mar. Eis, então, o ponto de inversão narrativa que revitaliza a imagem da morte do corpo do homem e o faz ressurgir na dimensão da memória: das águas do rio, dos capins e palmeiras dançando no vento, das lavouras de milho e mandioca, que são evocadas a partir do signo visual-sonoro do mar.

O mar aparece, neste ponto dialógico da narrativa, como voz de fuga e resistência ao processo de trituração do humano no corpo de Lucas Matesso. Símbolo, nas narrativas angolanas, do desejo de saída do continente, de libertação do aprisionamento colonial, o mar ao mesmo tempo opera como horizonte ameaçador de entrada do inimigo, de assalto ao continente pelo colonizador. A onda marítima vai no movimento do desejo da liberdade: “não sentia mais o chicote outra vez a bater” (VIEIRA, 1985, p. 66), e vem no movimento da necessidade da resistência: “e as palavras que o chefe punha, cada vez maiores, parecia ele mesmo é que estava a levar com pancada” (VIEIRA, 1985, p. 66).

“– O bilhete! Quero o bilhete! [...] – O fato completo! O fato, onde vem o bilhete!”, voltava o Chefe Reis a atacar. A tréplica era ainda a não-palavra, o não saber: “–

Não sei, nosso chefe! Não sei!” (VIEIRA, 1985, p. 66), palavras que já saíam com o hábito e frustravam, mais uma vez, a expectativa do contra-ataque. Este tal bilhete era mistério também para Lucas Matesso e, aquilo que ele desconhecia era sua dor e sua salvação.

Quando o “corpo rasgado” de Matesso já não queria mais se defender, já era quase meio-dia e “nos jardins, as borboletas e os pássaros não paravam de passear, pondo beijos nas flores, e o vento da manhã assobiava pequeno nas folhas dos mamoeiros que queriam espreitar por cima dos muros” (VIEIRA, 1985, p. 66).

A vida do torturado é a própria condição de existência do torturador. A resistência do torturado, ainda que sua voz esquelética se emita a partir de um corpo moribundo é uma réstia de vida que no negar-se a saber o saber grafocêntrico, resiste à sua incursão forçada no fluxo discursivo do dominador, espaço de sua opressão total e, aí sim, de seu esvaziamento e morte completos, o que significaria, de forma aparentemente paradoxal, o desaparecimento do contraponto da alteridade do seu opressor.

Mas Lucas Matesso não se rende e o seu corpo mortificado, lavado pelo azeite macio e dançante de lágrimas quentes e salgadas, ainda estende um braço sem voz em direção à sobre-vivência: àquilo em que ninguém lhe havia mexido do que a companheira Maria trouxera. Embora toda sua condição supostamente humana tivesse sido retalhada e jogada ao chão sujo da cela nos seus “trapos assim desrespeitados”, embora o movimento derradeiro demandasse uma dor que se irradiava no limite do rebentar da pele, “levantou só, com jeito, a tampa, a gozar ainda essa surpresa boa ele já sabia ia mesmo suceder” (VIEIRA, 1985, p. 67).

O segredo do nome de Domingos custara-lhe o farrapo do corpo de agora. Mas, naquele instante, ao olhar “a luz amarela do azeite de palma no fundo da panelinha, a dor fugiu, voou”. As lágrimas eram a água que tinha bebido do Lukala, o jidungo das

feridas era o vermelhinho das costas do peixe que, junto do feijão bem cozido e quase esborrachado pela colher de pau e as bananas embrulhadas no papel, tudo misturado no azeite-palma, compunham o que “toda a gente nos musseques tem só a mania de chamar de ‘fato completo’ ”(VIEIRA, 1985, p. 67-68).

Da mortalha de corpo jogada ao chão, então, ressuscita uma gargalhada grande que não ascende a um jardim edênico cristão, mas preenche a sua própria cela de alegria; uma grande gargalhada que, como as chuvas de abril, no outono, não anunciam o movimento outonal e triste das narrativas europeias, mas engrossa os rios angolanos na sua garganta com a chegada da abundância, que supre apenas a necessidade do homem.

A grande gargalhada de Lucas Matesso rehumaniza o sujeito objetificado pelo colonialismo português, que reemerge em sua nova condição: do espaço agora ilimitado do corpo e de sua necessidade. A dor do tiranizado, que assume a forma metonímica de sua própria gargalhada, por sobre o risinho irônico da face “civilizada”, “fugiu no postigo, pelos arames da rede, entrou maluca nos gabinetes onde os irmãos aguentavam as pancadas e torturas, calou os pássaros no jardim e, com um salto, voou por cima dos muros da prisão, correndo livre pelas areias de todos os musseques da nossa terra de Luanda” (VIEIRA, 1985, p. 68).

Coreografias de libertação

Neste conto de Luandino Vieira, escrito em um período de repressão colonial da luta de todas as formas de arma pela libertação de Angola, o limite máximo da ascensão narrativa, impresso no clímax entre vida e morte, posiciona o alimento como o bálsamo que, ao meio-dia, sol a pino, revigora a memória cultural, devolvendo ao corpo sua condição de sujeito.

Segundo Keil, a separação corpo/sujeito, herdeira do dualismo corpo/alma encontra-se nas vísceras da cultura ocidental de tal forma entranhada, que não há vocabulário que expresse a unidade fundamental: um homem *é* o seu corpo. A tortura seria, nesse sentido, uma forma ratificadora desta dicotomia, na medida em que o corpo, sob o martírio, fica tão assujeitado, que é como se sua alma – “isso que no corpo pensa, simboliza, ultrapassa os limites da carne pela via das representações” – ficasse dele separada. O silêncio como última maneira de domínio de si, seria o antes do limite do urro de dor a que o senso comum chama “animalesco” (KEIL, 2004, p.11). A gargalhada de Lucas Matesso, entretanto, reverte o sentido da tortura no seu objetivo primário de destruir a articulação entre corpo e linguagem, preenchendo o espaço do silêncio com a sua potência libertadora.

Outro sentido de corpo, portanto, é reconstruído: contra o corpo do *zoon politikon* aristotélico e sua tradução latina de *animal rationale*, que recalca a potência do *animal laborans* teorizado por Hannah Arendt como um não-homem, por não estar dotado da condição eurocentricamente humana da *ação* sócio-política (ARENDRT, 2004, p.31).

Esta nova coreografia ensaia movimentos de liberdade, que diluem as fronteiras do corpo-objeto da tortura. Contra o limite risível do corpo kafkiano da metamorfose ou dostoiévskiano do subterrâneo, dança o corpo-sujeito da resistência e da luta. Contra o corpo como o grande elemento recalcado da história da filosofia ocidental, opõe-se a linguagem nietzscheana que inverte o seu lugar como cárcere da alma – suporte ancestral da metafísica clássica, para antes afirmá-lo como um prisioneiro desta última (KEIL, 2004, p.28).

Nesse sentido, a representação narrativa reconstrói o corpo como elemento constituinte de uma nova noção de humanidade, a compor organicamente um sujeito

potente, cuja necessidade não lhe faz mero resíduo. A própria necessidade lhe constitui como sujeito livre: a comida é parte orgânica do homem que gargalha.

No espaço de tonalidades infectas do amarelo do cuspe, do verde do vômito, do amarelo do azeite não português, do *fato* que não é o traje, evoca-se um sol, que é dor, mas que também é liberdade-luz, é o fora da escuridão. O espaço da resistência, portanto, é o espaço da narrativa, que mistura presente, passado e futuro em signos concentrados de uma polifonia que combina os sentidos da dor, da memória e da utopia da liberdade. Este é o espaço desta narrativa angolana do pré-75 – um ponto de tensão na narrativa concentrada do conto, cujo formato é apropriado a partir do fluxo do discurso do colonizador e se transforma em arma potente para forjar o imaginário da descolonização.

Conforme Michel Peterson, frente aos discursos marginais que adquirem uma força não prevista pelos discursos hegemônicos, torna-se difícil “rejeitar sufocar as vozes pós-coloniais que, arremetendo com sua violência contra os modos de enunciações imperialistas, rearticulam indefectivelmente os dados da história” (PETERSON, 2000, p. 25).

Na narrativa de Luandino Vieira que, nesse sentido, pode ser chamada de pós-colonial, o foco se fecha em uma enunciação que absorve o enunciado e o enunciável para o presente doloroso que deve conter a ação: não há a mera nostalgia do passado idealizado ou a simples utopia vazia do futuro. O tempo da narração absorve ambas as dimensões para potencializar um presente, cuja força motriz é a dor, paradoxalmente revelando, como mola propulsora da resistência, o sofrimento em si mesmo. No limite máximo do corpo, como signo do esvaziamento da condição humana cuja universalidade se fecha nos domínios do colonizador, este sofrer funciona como arma de combate e resistência, na construção de uma subjetividade que opera um sentido diverso de

humanidade no espaço em branco deixado entre o homem português e um homem angolano por ele objetificado.

Os elementos narrativos são articulados no movimento de reconstrução daquilo a que é reduzido o povo angolano colonizado: corpos dóceis, porque esvaziados de sua memória cultural e humanidade diferencial, não eurocêntrica. A tortura colonial é justamente este esvaziamento, que se dá essencialmente pela língua, topos ambíguo de usurpação, mas ao mesmo tempo de liberdade.

O engano fatal do torturador que não vence o torturado é tentar fazer dele uma imagem espelhar distorcida de si próprio, ignorando sua potência antropofágica de assimilação vertiginosa e transtornante da linguagem. Como o oprimido resiste, porque frustra a expectativa etnografocêntrica do opressor, a palavra mesma, falada e escrita, *fato*, contém o fato fatal, revelando colonizado/colonizador como dois lados de uma mesma moeda do fato da colonização. Compósitos deste mesmo signo, operam por sentidos diferenciados do que é ser sujeito humano, articulando reciprocamente as relações definidoras de suas humanidades entre comida/roupa – necessidade/cultura – oralidade/escrita – interior/exterior.

O hiato do traço, definidor da dupla face do movimento colonial, entre o sujeito colonizador e a objetificação do colonizado, constitui o espaço hibridizado que aqui se lê ocupado pelo corpo e pleno de potencialidade libertadora, em um movimento que Walter Mignolo, retomando o cientista social Samuel Huntington, define como a reivindicação dos povos de “outras” civilizações e com “outras” formas de conhecimento de uma *gnosilogia* que foram ensinados a desprezar (MIGNOLO, 2003, p. 24).

Esse hiato é preenchido na literatura pela textualidade oral que invade a escritura angolana, convertida em espaço de apoderamento da escrita do colonizador e de impressão de “bocas negras na escrita [...] arma que eu conquistei ao outro” (RUI, 1985).

Essa nova musicalidade literária preenche, com o corpo, a síncopa de que fala Muniz Sodré (1998, p.11), iterativa nas músicas da diáspora negra – o samba, o *jazz*, de certa forma também o *blues*. Esta *missing-beat*, a batida que falta, a ausência no compasso da marcação de um tempo, motiva o ouvinte a preencher a temporalidade vazia com a marcação corporal, em que *o dono do corpo*, “como bem sabe a gente da lei-do-santo, é outra maneira de dizer Exu, princípio cosmológico da dinamicidade das trocas” (SODRÉ, 1998, p.8), orienta a vertigem coreográfica dos tambores e corpos nos terreiros, assim como nas praças públicas carnavalizadas, assim como na luta-dança-capoeira, jogada nos espaços do bater das palmas, em que a defesa – festa aparentemente ingênua – é feita do mesmo movimento do ataque.

No apelo da síncopa, o corpo também falta e, para este vazio temporal, é chamado a preencher, com movimento, o espaço. Este mesmo espaço de uma subjetividade angolana, cuja memória se perdeu no processo da tortura colonial dos corpos e mentes, cujo corpo dolorido se converte em potência resistente e feliz, reversora dos espaços imaginários colonizados.

Referências bibliográficas

ARENDDT, Hannah. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. 10 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

CHAVES, Rita. *A formação do romance angolano*. São Paulo: Coleção Via Atlântica, 1999.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Org. Liv Sovik. Trad. Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

KEIL, Ivete, TIBURI, Márcia (org.). *O corpo torturado*. Porto Alegre: Escritos Editora, 2004.

_____. *Diálogos sobre o corpo*. Porto Alegre: Escritos Editora, 2004.

MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

PETERSON, Michel (org.). *As armas do texto: a literatura e a resistência da literatura*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000.

RUI, Manoel. *Eu e o outro – o invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto*. In: Encontro Perfil da Literatura Negra, São Paulo, 1985.

SODRÉ, Muniz. *Samba: o dono do corpo*. 2.ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

VIEIRA, Luandino. *O fato completo de Lucas Matesso*. In: SANTILLI, Maria Aparecida . *Estórias africanas: história e antologia*. São Paulo: Ática, 1985.