

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



**ÓSCAR RIBAS: UMA VIAGEM ETNOGRÁFICA EM
TORNO DO ROMANCE *UANGA (FEITIÇO)***

David Eduardo Calivala

Trabalho final orientado pela Prof.^a Doutora Ana Mafalda Leite, especialmente elaborado para obtenção do grau de mestre em Estudos Românicos, na especialidade de Estudos Brasileiros e Africanos

Dissertação

2015

AGRADECIMENTOS

A realização da presente obra, que se insere na conclusão do mestrado em Estudos Românicos, especialidade de Estudos Brasileiros e Africanos, apesar de representar a materialização do meu interesse particular em abordar o tema proposto, foi possível graças ao contributo de várias individualidades.

Assim, exprimo o meu agradecimento à professora **Dr^a. Ana Mafalda Leite**, tutora desta monografia, pela entrega, empenho e dedicação manifestada durante a orientação do trabalho. Este trabalho permitiu-me uma aprendizagem que irá ser útil ao longo da minha vida, e espero poder ajudar futuramente aqueles que de mim necessitarem.

Aos professores do departamento das Românicas em geral, e com particular incidência à professora Dr^a Paula Mourão, pelo apoio e encorajamento dado ao longo da escrita desta tese;

Aos colegas João, Merian, Emanuela, Marta, Mustafa e Sanah que de alguma forma prestaram-me auxílio e encorajamento, principalmente nos momentos cruciais. Isto, serviu-me de grande incentivo;

Aos meus pais e irmãos que souberam suportar a minha ausência física no seio deles para que a dissertação desse tema fosse materializada;

Aos amigos Félix Chinjengue Manuel (meu mano), Leonardo Tcindunda Vicente (meu irmão), Alexandre Ntinde Liatova Mateus (meu compadre), Meireles Américo Capingana e Carmem Gonçalves que por acaso cruzaram meu caminho, mas o destino os fez ficar em minha vida tatuados. E também ao prof. José Maria Sasoma, ao Man Nocas, ao Agostinho Buta e ao loquessa pelos debates sobre ciência, desporto e política, o que fez cada um de nós trazer sua especialidade à baila;

À minha esposa (Delfina Madruga Domingos) e filhos (Ednara Calivala e Edvaldo Calivala) e também ao Waldir Lopes que meu tempo, para eles, viam retalhados pela distância continental para um desiderato concretizar;

Ao Msc. Luís António (meu director de escola);

À todos que, directa ou indirectamente, contribuíram para o êxito desta jornada,

Minha eterna gratidão!

RESUMO

Cada sociedade é marcada pelos seus heróis. Contudo, há aqueles que se eternizam por aquilo que escreveram ou disseram, sendo este um dos objectivos da literatura: o de imortalizar-se. Óscar Ribas prestou um grande contributo na recolha etnográfica dos aspectos da cultura angolana.

Com o romance *Uanga=Feitiço*, Óscar Ribas apresenta-nos o resultado de uma recolha do folclore angolano da sociedade luandense em finais do século XIX, cujo trabalho serve para comunidade de investigadores e não só como um património sociocultural.

Palavras-chave: Óscar Ribas, romance, uanga, etnografia e folclore.

ABSTRACT

Each society is marked by their heroes. However, there are those who perpetuate for what they wrote or said. This is one of literature's objectives: to immortalize themselves. Óscar Ribas made a major contribution in the ethnographic collection of the aspects of the Angolan culture.

With the novel *Uanga = Feitiço*, Óscar Ribas gives us the result of a collection of the Luanda society Angolan folklore by the end of the XIX century. His work may be an essential sociocultural heritage for researchers and many other people.

Key-words: Óscar Ribas, novel, uanga, ethnography and folklore.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.	p. 1
CAPÍTULO UM: CONHECENDO ÓSCAR RIBAS.	
1.1 - <i>Ao nível biográfico.</i>	p. 3
1.2 - <i>Obras publicadas</i>	p. 6
1.2.1- <i>Percurso de publicações.</i>	p. 7
1.2.2 - <i>Publicações no estrangeiro.</i>	p. 8
1.2.3 - <i>Insígnias do Autor.</i>	p. 9
1.3 - <i>Trabalho crítico sobre o centenário de Óscar Ribas: homenagem póstuma.</i>	p. 10
1.4- <i>Onze Clássicos da Literatura Angolana</i>	p. 16
1.5- <i>Óscar Ribas no trilho da Formação do Romance Angolano</i>	p. 18
CAPÍTULO DOIS: A ETNOGRAFIA E SUA RELAÇÃO COM A LITERATURA	
2.1- <i>Definição de etnografia</i>	p. 22
2.1.1 - <i>Sobre a autoridade etnográfica.</i>	p. 26
2.1.2 - <i>Experiência como condição sine qua non para alcançar a autoridade etnográfica.</i>	p. 27
2.2- <i>Definição de literatura</i>	p. 28
1) <i>Definição de literatura como sinfronismo</i>	p. 30
2) <i>Definição de literatura como função lúdica do espírito</i>	p. 33
3) <i>Definição de literatura na perspectiva da evasão</i>	p. 34
4) <i>A literatura vista como compromisso</i>	p. 34
5) <i>A literatura vista como ânsia de imortalidade</i>	p. 35
2.3- <i>O romance</i>	p. 36
2.4 - <i>Em busca de relações entre etnografia, literatura e romance</i>	p. 41
CAPÍTULO TRÊS: UMA VIAGEM ETNOGRÁFICA EM TORNO DO ROMANCE	
3.1- <i>Síntese do romance Uanga (feitiço)</i>	p. 43
3.2 - <i>Nas margens do romance</i>	p. 44
3.2.1 - <i>Antigamente</i>	p. 44
3.2.2 - <i>Festa de Núpcias</i>	p. 45
3.2.3 - <i>Uma Carta</i>	p. 45

3.2.4 - <i>Vingança</i>	p. 46
3.2.5 - <i>Noite de Luar</i>	p. 46
3.2.6 - <i>Reconciliação</i>	p. 47
3.2.7 - <i>Expição</i>	p. 47
3.2.8 - <i>Desafronta</i>	p. 48
3.2.9 - <i>Saudação</i>	p. 48
3.2.10 - <i>Uanga</i>	p. 49
3.3 - <i>Apresentação dos temas principais do romance Uanga (feitiço)</i> .	p. 50
3.4 - <i>Descrição das personagens e sua relação com o narrador</i>	p. 57
3.4.1 - <i>Catarina</i>	p. 58
3.4.2 - <i>Tio João</i>	p. 58
3.4.3 - <i>Joaquim</i>	p. 60
3.4.4 - <i>António Sebastião</i>	p. 61
3.4.5 - <i>Mãe de Catarina</i>	p. 65
3.5 - <i>Descrição dos elementos da cultura na obra Uanga enquanto trabalho etnográfico</i>	p. 67
3.5.1 - <i>Rituais</i>	p. 68
3.5.2 - <i>Histórias</i>	p. 73
3.5.2.1 - <i>Fábulas</i>	p. 74
3.5.2.2 - <i>Insólitos</i>	p. 79
3.5.2.3 - <i>Crença popular: O anunciador da morte</i>	p. 83
3.5.3 - <i>Adivinhas</i>	p. 85
3.5.4 - <i>Provérbios</i>	p. 94
3.5.5 - <i>Canções</i>	p. 95
3.5.5.1 - <i>Canção ao vento</i>	p. 95
3.5.5.2 - <i>Cantiga das almas</i>	p.96
3.5.5.3 - <i>Canção resultante do nascimento de gémeos</i> ...	p. 98
3.5.6 - <i>Expressões em quimbundo</i>	p. 100
3.5.7 - <i>Descrição das danças massemba e jimba</i>	p. 100
CONCLUSÃO	p. 102
BIBLIOGRAFIA	p. 104

INTRODUÇÃO

Na licenciatura, ainda em Angola, apesar de termos feito o curso de Linguística, foi a Literatura que nos despertou mais interesse em prosseguir no mundo da investigação. Claro, devemos aqui salientar a influência que recebemos do professor Doutor Francisco Soares¹ nas cadeiras de Introdução aos Estudos Literários, Literatura Portuguesa, Literatura Brasileira, Literatura Angolana e Teorias da Literatura. Naquela penúltima, ao estudar *Espontaneidades da Minha Alma* de José da Silva Maia Ferreira, o mais antigo livro de poesia de um escritor angolano que se conhece e, muito possivelmente, o primeiro impresso em toda a África de expressão portuguesa, cuja edição original data do ano de 1849, activou-se-nos um forte interesse em estudar obras de autores que foram pioneiros de determinados ciclos ou fases da literatura angolana. E foi assim que surgiu o interesse por Óscar Ribas.

No começo do ciclo de Mestrado em Estudos Românicos o interesse inicial era o de seguir Literatura Tradicional e Oral pois sabíamos que o *Uanga* se encaixaria muito bem nessa temática. E, infelizmente, não abriu naquele ano tal seminário. Felizmente cruzamos com a prof^a Doutora Ana Mafalda Leite no seminário, obrigatório para o curso, de Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa com a temática “A poética da viagem na literatura” que inteligentemente desaconselhou-nos em estudar Óscar Ribas nessa perspectiva temática.

Há expressões que, mesmo fazendo parte de léxico de uma dada cultura, ainda são tidas pela memória colectiva dos povos como tabu. No caso angolano isso acontece com a palavra “Feitiço”. E como diz a velha máxima “O sagrado e o proibido, mais apetecido”, o primeiro contacto mantido com Óscar

¹ Segundo Aldónio Gomes e Fernanda Cavacas em *Dicionário de Autores de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1997, p. 146: tem como nome literário Francisco Divor, nascido em 1958 em Lisboa e passou a viver em Angola com três meses de idade. [Embora o próprio afirme que nasceu em Benguela (província de Angola) no município de Monte Belo]. Doutor, com participação em numerosos congressos. Professor universitário. Ensaísta. Analista literário. Poeta.

Ribas foi por intermédio do romance *Uanga*. Espevitou nosso interesse e hoje mais ao fundo queremos conhecê-lo, estudando uma das propostas temáticas das várias que sua vasta obra nos oferece.

A obra de Óscar Ribas é composta basicamente por recolhas e das quais dois romances. Destes vamos trabalhar um, numa perspectiva subordinada ao tema: Óscar Ribas: um contributo etnográfico através do romance *Uanga (Feitiço)*.

Para desenvolvermos este tema, articulamos a tese em três momentos: no primeiro momento apresentaremos a vida e obra de Óscar Ribas, para que se conheça, de um modo geral de que autor se trata; no segundo momento vamos procurar definir os conceitos de etnografia, literatura e romance, para depois buscar as relações entre os três elementos; no terceiro e último momento veremos quais são os elementos da cultura que justificam a afirmação de que no romance *Uanga* há um trabalho de recolha etnográfica. E para isso, mostramos desde já o percurso de Óscar Ribar.

CAPÍTULO UM: CONHECENDO ÓSCAR RIBAS

1.1 Ao nível biográfico.

De nome completo Óscar Bento Ribas, nasceu em Luanda a 17 de Agosto de 1909². É filho de pai português, Arnaldo Gonçalves Ribas, natural de Guarda (Portugal), e de mãe angolana, Maria da Conceição Bento Faria, natural de Luanda. Apesar de estudioso, dominava os diferentes níveis de linguagem do português. Talvez se devesse considerar desde já a união de seus progenitores uma grande influência para o domínio dos diferentes níveis erudito e popular da linguagem. Fez os estudos primários e secundários em Luanda, tendo passado pelo Seminário-Liceu. Poucos anos depois da criação do Liceu Salvador Correia de Luanda viria em dois anos a concluir aí o 5º ano.

Nasce-lhe em tenra idade o bicho para escrita criativa, como diz ao Investigador Michel Laban, numa entrevista:

Desde muito novo senti em mim qualquer coisa, o prurido de escrever, mas desde muito novo mesmo – vá lá, quando é que comecei a sentir aquela vontade de escrever, de ser escritor? talvez 14 anos... Gostaria, sentia-lhe qualquer coisa... E depois, comecei a escrever, fiz os meus primeiros trabalhos literários – considero-os como voos –, são uns ensaios, uns voos literários: um livrinho – o primeiro- “Nuvens que passam”, uma coisinha pequenina, tinha talvez 18 anos. (LABAN, 1991: 12)

Após uma estada em Portugal³ onde estudou aritmética comercial, regressa a Angola indo empregar-se na Direcção dos Serviços de Fazenda e Contabilidade. Residiu sucessivamente nas cidades de Novo Redondo, actual Sumbe, e Benguela, Ndalantando e Bié (a sua estada nestas localidades do país enriqueceram-no, de certo modo, no saber falar quase diferente a mesma

² E não em 1905 como escreve Leonel Cosme em *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas da Língua Portuguesa*, vol. 4, Lisboa/São Paulo, Verbo, 2001. P. 766.

³ Aí começa a sua fase de publicações com duas novelas: *Nuvens que passam* em 1927 e *Resgate de uma falta* em 1929, apesar de a sua actividade literária ter já iniciado nos tempos de estudante do Liceu em Luanda, como já dito anteriormente.

língua). Foi em Benguela que aos 22 anos de idade se começaram a manifestar os primeiros sinais da doença que, 14 anos depois, o levaria à cegueira definitiva aos 36 anos de idade⁴. Mas que isso em nada o impediu de escrever. Pois, foi nessa altura em que foi escrito o *Uanga*. Claro, com a ajuda de um guia, de suas tias e primas para as grandes pesquisas.

O interesse particular de sua obra surge de se situar paredes-meias entre a pesquisa etnográfica e a criação literária: a primeira informando a segunda, a segunda vivificando a primeira. Tal situação tem a vantagem de corresponder à situação de contacto característico da zona de referência da obra de Óscar Ribas: a zona em Angola, de mais intensas aculturações, com centro em Luanda. Foram atribuídas numerosas distinções à sua obra em diversos países, e nomeadamente *Uanga* recebeu uma Menção Honrosa da AGU em 1951.

Óscar Ribas foi, por diversas vezes, distinguido com prémios e títulos honoríficos, os quais veremos mais adiante. (Cf. GOMES;CAVACAS, 1997: 284)

É Considerado fundador da ficção literária moderna angolana, após António de Assis Júnior.

Faleceu a 19 de Junho de 2004 em Cascais (Lisboa) onde viveu nos últimos anos de sua vida por causa do estado de saúde de sua mulher que de vez em quando se tornava crítico tendo que pedir sempre auxílio aos laboratórios de Portugal. Decidiu então e com autorização do Presidente da República José Eduardo dos Santos (v)ir a Portugal viver. Embora a falta de alimentos que assolava Angola também fosse outro motivo como afirma em uma entrevista dirigida pelo professor Michel Laban (LABAN, 1991: 27)

Em reacções à morte de Ribas, o Presidente da República de Angola, José Eduardo dos Santos, enalteceu o papel e contributo do escritor na

⁴ E não aos 21 como escreve Russel Hamilton, em *Literatura Africana, literatura necessária, I – Angola*, Lisboa, ed. 70,p.73 e Gerald Moser e Manuel Ferreira, em *Bibliografia das Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983, p. 354.

recolha, tratamento e divulgação da tradição e vivências do povo angolano, pelo que a sua morte constitui uma perda irreparável para os angolanos cujas tradições e vivências, “melhor do que ninguém”, soube auscultar, dignificar, divulgar, tanto no interior como no exterior do país.

Dos Santos acrescentou ainda dizendo que "com uma vida totalmente dedicada ao registo da sabedoria popular, e à criação ensaística e literária, Óscar Ribas mereceu, em vida, o reconhecimento, tanto de gente humilde, com quem sempre harmoniosamente conviveu, como dos seus pares nas maiores instituições culturais de todo o mundo" e que a sólida integridade moral e intelectual do decano da cultura nacional, assim como os valores profundos que soube defender e transmitir na sua imensa obra, devem continuar a servir de modelo para as actuais e futuras gerações de angolanos, como marca inapagável do passado, enquanto povo e Nação. (ANGONOTÍCIAS: 25/06/2004)

André Mingas (1950 - 2011), então vice-ministro da cultura de Angola, considerou que a morte do proeminente escritor Óscar Ribas deixa um enorme vazio na cultura nacional, em geral, e na literatura, em particular e que considerando a importância de seus escritos, e tendo sido uma grande referência da literatura angolana, a morte de Óscar Ribas faz o mundo da literatura nacional mais pobre. "É uma perda para a literatura angolana, não só pelo [...] que escreveu sobre Angola [n]a maioria, mas pela contribuição que deu para o desenvolvimento do país, principalmente na luta pela independência" (ANGONOTÍCIAS: 21/06/2004).

O secretário-geral da União dos Escritores Angolanos, Botelho de Vasconcelos lamentou, entretanto, o facto de a sociedade angolana não ter tirado melhor partido da sabedoria de Óscar Ribas, pelo que o descreve como alguém que “foi a principal biblioteca viva, porque tinha um saber e um conhecimento da nossa maneira de estar no mundo como único”.

Aquando da morte de Óscar Ribas, o país ainda gatinhava sobre os dois anos de paz (alcançada no ano de 2002), depois de uma guerra civil que durou décadas, não só ceifou vidas humanas, levou bens materiais e deixou o país

em ruínas e escombros, como é óbvio, mas como também levou o bem maior de um povo: os vestígios de sua cultura e a ancestralidade de sua história, em termos de existência humana. E portanto, Botelho de Vasconcelos, na entrevista dada à emissora de rádio Voz da América, afirmou que “tem estado a reflectir sobre o papel que os escritores podem ter neste momento crucial para a vida do país e evitar que a cultura nacional se empobreça cada vez mais”, pois que a morte de Óscar Ribas “É uma perda que nos leva a reflectir sobre se os nossos escritores que têm mais de 55 anos não terão que se constituir numa reserva moral do país, através da inclusão na nossa estrutura orgânica da figura de a comissão de sábios que pudesse uma vez por ano dissertar e avisar a nação sobre as grandes questões que têm a ver com o desenvolvimento até que os políticos possam acertar os seus tiros”.

Botelho de Vasconcelos considera ainda que Óscar Ribas e outros vultos dos literários angolanos devem fazer parte dos centros de educação, dos centros de promoção da literatura e do deleite cultural. O estado deve prover fundos para que isto seja feito o mais rápido possível. E não deixou de fazer uma crítica à sociedade civil em geral nos seguintes termos:

Veja, nós nem conseguimos potenciar os nossos discursos, a nossa maneira de diálogo utilizando estes saberes deixados por Óscar Ribas que são os provérbios que poderiam contribuir para que a nossa linguagem fosse mais compreensiva, mais rica de espiritualidade e muito mais rica de plástica e nós temos deixado estes saberes de Óscar Ribas em folhas de papel. (VOZ DA AMÉRICA: 22/06/2004)

1.2 Obras publicadas

Depois da dupla de Saturnino de Sousa e Oliveira e Manuel Alves de Castro Francina⁵ e Héli Chateain⁶, Óscar Ribas é tido como um dos mais

⁵ Segundo Carlos Everdosa, são uns dos percussores da Literatura Tradicional Angolana (ao que um é angolense e outro brasileiro). Sendo que uma das primeiras recolhas da literatura oral é feita por eles que no seu livro, datado de 1864, *Elementos Grammaticaes da Língua Nbandu*, nos dão 20 provérbios em quimbundo.

importantes e valiosos escritores, no que diz respeito à recolha, tratamento e divulgação da literatura oral e tradicional de Angola, embora com maior enfoque na província de Luanda e arredores. Por outra, podemos afirmar que o trabalho de Óscar Ribas é a continuação do que Héli Chatelain começou. Embora, outros e alguns sem a preparação necessária, seguiram-se a Chatelain efectuando muita recolha de literatura tradicional.

Carlos Everdosa afirma que Ribas é um misto de ficcionista e de etnógrafo, com o que estamos de acordo, e que o alvo de seus estudos foi a *área da cidade de Luanda e zonas a ela estreitamente ligadas em redor.*

Senhor dum já vasta bibliografia, a ele se deve a recolha mais valiosa da literatura oral africana da região de Luanda, que, graças ao seu esforço, fica registada para a posteridade, salvando-se assim dum perda iminente, já que, com os novos tempos e os novos hábitos, vão desaparecendo rapidamente com as gentes antigas os últimos testemunhos da cultura original.
(EVERDOSA, 1979:11)

1.2.1- Percurso de publicações

Nuvens que Passam. Novela. Lisboa:1927.

O resgate de Uma Falta. Novela. Lisboa: 1929.

Flores e Espinhos. Lirismo, Ensaio e Contos. Lisboa: 1948.

Uanga (Feitiço). Romance folclórico angolano. Lisboa: 1951.

Ecos da Minha Terra. Dramas angolanos. Lisboa: 1952.

⁶ Missionário Suíço que chegou em Luanda em 1885, deu um grande contributo à literatura tradicional angolana, alargou o conhecimento público da literatura já referida. “Durante vinte e dois anos se dedicou Chatelain à etnografia e ao estudo aprofundado do português e do quimbundo. [...] Da vasta bibliografia de Chatelain salienta-se a obra *Folk-tales of Angola*, cinquenta contos populares de Angola, publicados no ano de 1894, em Nova Iorque, pela *The American Folk-Lore Society* e vertida em 1964 para língua portuguesa.” EVERDOSA (1979), p. 8.

Ilundo. Divindades e ritos angolanos. Luanda: 1958.

Missosso, I vol. Literatura tradicional angolana. Luanda:1961.

Missosso, II vol. Luanda:1962.

Missosso, III vol. Luanda:1964.

Alimentação Regional Angolana. Luanda:1965.

Izomba. Associativismo e recreio. Luanda: 1965.

Sunguilando. Contos tradicionais angolanos. Lisboa:1967 (Obra espúria, repudiada pelo autor).

Quilanduquilo. Contos e instantâneos. Luanda:1973.

Tudo Isto Aconteceu. Romance autobiográfico. Luanda:1975.

A praga. Luanda: 1978

Cultuando as Musas. Poesias. Lisboa:1992.

Dicionário de Regionalismos Angolano. Matosinhos: Contemporânea, 1994

Temas da Vida Angolana. Aspectos sociais e culturais. Luanda: Edições Chá de Caxinde, 2002.

1.2.2 - Publicações no estrangeiro

Segundo informações contidas na obra *Temas da Vida Angolana e Suas Incidências*, de Óscar Ribas, figurando na antologia de contos e poemas africanos *Christescheint Am Kongo*, editada na Suíça, em tradução do Dr. Peter Sulzer, integra-se o conto *A Praga*, este mesmo trabalho também se encontra na antologia *Tam Tam*, igualmente editada na Suíça e em língua alemã.

Por outro lado o próprio livro *Ecoss da Minha Terra*, foi traduzido em inglês para a University of Bristol.

Em *A Selection of African Prose, 2. Writen Prose*, editada pela UNESCO, foi incorporado um excerto do conto *A Medalha*, cuja compilação é da autoria do Professor W. H. Whiteley.

Constituindo o n.º 4 de sua colecção, foi o ensaio *Usos e Costumes Angolanos* editado pelo Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade da Bahia (Salvador, Brasil). E destinado a uma secção de literatura negra, o livro *Flores e Espinhos* foi reproduzido em Liechtenstein pelo processo fotomecânico. (RIBAS, 2002:11)

1.2.3 - Insígnias do Autor

Membro Titular da Sociedade Brasileira de Folk-Lore – título conferido em Maio de 1954 (Natal, Rio Grande do Norte, Brasil);

Delegado Cultural do Instituto Técnico Industrial – título conferido em Novembro de 1954 (Rio de Janeiro, Brasil);

Colaborador Espiritual e Membro Benemérito do Ateneo Universal Feminino de Alta Cultura y Confraternidad Espiritual – título conferido em Março de 1955 (Buenos Aires, Argentina);

Membro Honorário da Associação de Intercâmbio Cultural – título conferido em Abril de 1955 (Guiratinga, Mato Grosso, Brasil);

Sócio Honorário da Sociedade Cultural de Angola – título conferido em Junho de 1955 (Luanda, Angola);

Delegado Cultural da Associação de Intercâmbio Cultural – título conferido em Outubro de 1955 (Guiratinga, Mato Grosso, Brasil)

Membro Correspondente da Sociedade Matogrossense de Folclore – título conferido em Dezembro de 1957 (Cuiabá, Mato Grosso, Brasil);

Sócio Honorário do Instituto de Angola – título conferido em Agosto de 1959 (Luanda, Angola);

Oficial da Ordem do Infante Dom Enrique – grau conferido em Outubro de 1962 Pelo Governo Português (Lisboa, Portugal);

Sócio Honorário da Associação Académica do Instituto Superior de Ciências Sociais e Política Ultramarina – título conferido em Janeiro de 1964 (Lisboa, Portugal);

Sócio Honorário do Real Gabinete Português de Leitura – título conferido em Janeiro de 1964 (Rio de Janeiro, Brasil);

Medalha Literária Gonçalves Dias – galardão conferido em Agosto de 1968 pela biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Brasil);

Sócio Honorário do Centro dos Portugueses do Ultramar – título conferido em Agosto de 1968 (Rio de Janeiro, Brasil);

Diploma de Mérito – outorgado em 1989 pela Secretaria de Estado da Cultura de Angola;

Medalha de Mérito Municipal – conferida em 1995 pela Câmara Municipal de Cascais (Portugal);

Diploma de Investigador Convidado, outorgado em 1996 pela Universidade Moderna - Lisboa (Portugal).

1.3- Trabalho crítico resultante do centenário de Óscar Ribas: homenagem póstuma.

No ano de 2009, 5 anos após sua morte, se ainda estivesse vivo, completaria, desde que nasceu, 100 anos de existência. Mas mesmo morto, foi comemorado, no Palácio dos Congressos, o centenário de seu nascimento, de 17 a 19 de Setembro do ano já mencionado. Nesta Conferência Internacional

sobre o centenário, promovida pelo Ministério da Cultura de Angola, historiadores, antropólogos, escritores e estudantes abordaram os aspectos da literatura de Óscar Ribas com os seguintes objectivos:

1. Homenagear o notável escritor, etnólogo, etnógrafo, linguista, ensaísta e antropólogo Óscar Ribas, pelo grande contributo prestado à literatura angolana e o papel relevante da sua obra no conhecimento, divulgação e valorização da realidade nacional [angolana];
2. Promover o estudo da obra de Óscar Ribas, enquanto subsídios às distintas áreas das Ciências Humanas, Sociais e Literárias;
3. Divulgar a obra de Óscar Ribas, quer no plano nacional, quer no plano internacional;
4. Perpetuar a memória de Óscar Ribas, através da divulgação, análise e investigação da sua obra e promover o conhecimento da mesma pelas novas gerações;
5. Promover o interesse no estudo e aprofundar o conhecimento da cultura angolana;
6. Promover ao nível académico estudos sobre a literatura e autores angolanos;
7. Mobilizar os estudiosos angolanos a dedicarem-se ao estudo de Óscar Ribas;
8. Encorajar a elaboração de teses, dissertações e trabalhos de fim de curso sobre a cultura, literatura e os autores angolanos.

Nesta mesma ocasião, políticos e outras individualidades, cederam entrevistas para de Óscar Ribas falar. Numa palestra realizada na União dos Escritores Angolanos pelo escritor Jorge Macedo, que falou *das lições que Óscar Ribas produzia nas suas obras*, principalmente em *Uanga, Flores e Espinhos e Ecos da Minha Terra*, com objectivo de expandir a obra de Ribas ao nível de todas as províncias de Angola, o Ministério da Cultura, também na voz

da titular da pasta, Rosa Cruz e Silva, revelou o interesse em dar a conhecer aos jovens angolanos a vida e obra do escritor Óscar Ribas. Afirmando, de igual modo, que o facto de Ribas ter-se preocupado *com várias regiões do país, teve uma dimensão abrangente como escritor*. Contudo, Cruz e Silva desafiou fazer esforços para levar a obra de Ribas para todo o território angolano, com particular atenção nas instituições académicas. (JORNAL DE ANGOLA: 25/07/2009)

E Jorge Macedo defendeu que:

Óscar Ribas é o primeiro romancista angolano. “A sua paixão pela valorização da angolanidade era tão grande que nem a tragédia da invisibilidade, adquirida aos 36 anos, o conseguiu fazer cruzar os braços. A sua principal característica era a preservação da cultura angolana, nas diferentes regiões do país. (Ibidem, MACEDO)

O professor universitário, na área das Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa, Pires Laranjeira também defendeu a distribuição do legado de Ribas em todo o país.

É essencial que se leve a toda a Angola e se dê a todos os angolanos o acesso à obra de Óscar Ribas para a tornar, sem reservas conservadoras ou utópicas, em trabalho patriótico e de carácter pedagógico.

O académico que considera Óscar Ribas um *memorialista colectivo*, por guardar as memórias de um grupo, de uma época, de uma região, algo como um recolector do imaginário linguístico e cultural voltado para a devolução e o usufruto, para ser apreciado pelas novas gerações, e debruçou-se sobre a temática *Herança, procedimento e usufruto de Óscar Ribas. A construção do intelectual utilitário*, e nesta intervenção afirmou que *a cultura produzida e reproduzida por Óscar Ribas tem potencialidades nacionais, em si, na sua materialidade irredutível, contribuindo para revelar uma comunidade restrita*. (LARANJEIRA (s/d), UEANGOLA)

Por seu turno, o professor universitário e também crítico literário Francisco Soares, apresentou uma comunicação com a temática: *Óscar Ribas: etnógrafo e escritor*. Das diferentes abordagens sugeridas pelo académico, queremos aqui dar particular atenção a algumas, que pensamos nós, pertinentes para este trabalho. Invertendo a ordem da apresentação dessa comunicação, queremos começar com o reparo feito por ele, pelo facto de ter sido dito por alguns comentadores, aquando da sua morte, que Ribas se destacava como escritor e etnógrafo, sobretudo, da etnia quimbundo.

É uma afirmação incorrecta. Ele testemunha, recria e transmite as estórias da tradição de Luanda e seu «hinterland», é verdade. Mas também de outras. A estória que abre os Ecos da minha terra, por exemplo, é da Damba Maria [Benguela]. E há outras de outras regiões do país, apesar de Luanda ser privilegiada. Note-se, ainda, que são estórias onde entram o Governador, o Rei de Portugal, a par de ritos e outros contos tipicamente pré-coloniais ou a-coloniais.

[...] *Ele é, portanto, o etnógrafo ou folclorista das antigas comunidades urbanas de Angola – se falarmos apenas no urbanismo colonial.* (SOARES, 2009: 6)

Navegando mares, encontramos José Cardoso Pires (escritor português 1925-1998) cuja obra é marcada por fortes críticas ao regime de Salazar. Fala, por exemplo da censura a que muitas obras foram impostas para não serem publicadas, e complicando, desse modo, a vida do escritor. Contrariamente a isto, Michael Laban ao entrevistar Óscar Ribas, num certo momento pergunta-lhe se ele não teve benesses do regime para as publicações com suas idas e vindas para o Brasil e Portugal. Ao que Ribas respondeu que não. No entanto, percebemos no decorrer da entrevista de Laban algumas das estratégias para iludir o regime:

[...] *em certo momento, a comunidade urbana de Angola tinha de recorrer, para enfrentar os abusos de titulares enviados de Lisboa, era a de chegar directamente a quem mandava, fazendo queixas das autoridades a quem as enviava. [...] No tempo em que Óscar Ribas se formou, tempo de agudização da presença colonial, quando o direito à queixa diminuía tentava-se, através do elogio, chamar atenção para os problemas vividos pela “família*

africana” e as flores do elogio, supõem-se, podem ser milagrosas. (LABAN, 1991:16)

Óscar Ribas fez a dedicatória de um livro ao então Ministro do Ultramar, Sarmento Rodrigues, e Francisco Soares julga tal atitude como forma de homenagear o ministro devido *ao seu elevado espírito de humanidade em prol da Família Africana*. Mas Soares leva-nos a perceber também que *é, ao mesmo tempo, o que se elogia e o que se pede numa fronteira que, na altura, é também a do desespero*.

Ao mesmo tempo, servindo como salvaguarda e reconhecimento próprio, mas sobretudo como guia de comportamentos, os angolenses mantinham vivas e divulgavam as oraturas. O que havia a reconhecer e continuar era, pois, uma identidade. Composta, sobretudo, pelo património cultural (uma vez que o político, o social, o económico, eram direitos em geral sonogados). Dai o sentido identitário das recolhas, versões e divulgação das tradições locais, especialmente daquela com que mais conviveu Óscar Ribas. (SOARES, 2009:3)

E vai mais além ainda na sua explicação, dizendo que remando contra corrente,

Óscar Ribas procura fixar definitivamente e transmitir aos vindouros a sabedoria do seu tempo e lugar. Mas não era apenas uma posição política dentro da cultura (afirmar a cultura de um povo para negar a sua colonização.) não era só uma opção clara por Angola no seio do regime colonial e pela sobrevivência de uma identidade local. A sabedoria é mais do que isso: perdendo-a de nada nos vale a visão. O sentido que tinha essa transmissão da oratura era o de manter vivo, prolongar, o “património espiritual de um povo” (Ibidem: 3)

Por estes e outros vários motivos, Soares não concorda que Óscar Ribas tenha sido menos crítico em relação à cultura que nos transmite. Pelo que

A sua função era a de nos legar essa herança e de nos ajudar a conhecê-la, a interpretá-la, para que fizéssemos uso dela num duplo sentido: político e noético. Claro que há aspectos de que não faremos uso, outros que usaremos criativamente e outros ainda que serão aplicados tal qual. Isso é mesmo assim. Mas a crítica que tinha de proceder o etnógrafo era aquela que já realizou. Talvez hoje possamos perceber que esse contributo foi sólido e sério. Já ninguém se preocupa com a relação crítica e dialéctica da herança tradicional e da “perspectiva revolucionária”, mas todos ainda vamos lendo as obras de Óscar Ribas para tirarmos dela conhecimento e proveito. (Idem:3)

Abreu Paxé, no seu ensaio *Óscar Ribas, do homem e da obra: Identificações e identidade*, procurou explicar o percurso do autor do tradicional à modernidade e, segundo Paxé, só se compreenderá a importância de figuras como Óscar Ribas que *recriam as tradições em novos suportes* (assim como o fazem também os *investigadores, poetas, escultores, pintores*), se as tradições populares forem transformadas em adornos e forem refuncionalizadas e orientadas para o futuro. (PAXE: 2009)

Ao passo que António Fernandes da Costa, no seu ensaio: *Para Uma Leitura Periodológica da Literatura Angolana, o Espaço do Romance Uanga de Óscar Ribas*, critica os escritores intérpretes que se auto caracterizam como puros e autónomos, como aqueles que não sofrem influências de elementos externos. E também, aqueles que são arrastados pela tentação do monoglotismo literário. (Cf. DA COSTA, 2009:1)

Fragata de Moraes, na sua comunicação *Conservação de Memórias: A obra literária de Óscar Ribas, como tradição nacional*, enaltece primeiramente a figura de Ribas como um *grande intelectual, considerado com toda a justiça e justeza o percursor ou fundador da ficção literária moderna angolana*. (DE MORAIS: 2009) E depois fala da reputação que Ribas granjeou através da publicação do seu romance *Uanga (feitico)* e não só:

Foi pois no contexto do quotidiano da vida africana urbana, sobretudo a partir da década de 50, que se revela como o colector laborioso dos temas ligados à literatura oral africana, à mística, à religião tradicional e à filosofia das pessoas da área de Luanda.

É nesta época que vê merecidamente aumentada a sua reputação, com a publicação dos romances Uanga (Feitiço), por si chamado folclórico, e de Ecos da Minha Terra, trabalhos literários que, com o registo de usos e costumes, contribuíram de maneira indelével para a etnografia angolana.

Quando o escritor afirma que Uanga é um romance folclórico, (...) quis declarar que ele foi feito a partir dessa observação, desse estudo, dessa vivência. Por isso folclore e romanesco puderam fundir-se e puderam resultar neste estranho documento que é Uanga, por certo uma das obras mais válidas – literária, artística e sociologicamente – da cultura angolana dos nossos dias, a dar continuidade a um trabalho de documentação que a antecedeu. (Idem)

Amélia Mingas apresentou um estudo sobre o primeiro volume da obra *Misoso* e analisou a oralidade nela contida como se pode ver neste provérbio: “Putu ilonga, kimbundo kilongolola” = O português educa, o quimbundo esclarece. Querendo este provérbio dizer que só a nossa língua⁷ nos fornece a verdadeira compreensão das palavras.

Neste provérbio são evidenciados os contributos da língua materna, ou seja, a primeira língua que se aprende a dominar e que constitui como que um filtro da aprendizagem de qualquer outra realizada, posteriormente. Nele está também presente a complementaridade entre as duas línguas, porquanto o português, a língua segunda, liga-nos ao mundo exterior à comunidade, enquanto o quimbundo, a língua materna, liga-nos à realidade endógena, sendo a única capaz de potenciar em nós, disposições favoráveis ao exercício de formas de solidariedade instintiva, espontânea. (MINGAS, 2009:4)

1.4 - Onze Clássicos da Literatura Angolana

No ano de 2014, com o objectivo de desenvolver mais o gosto pela leitura aos angolanos e incentivar a produção de obras literárias que promovam a educação e o amor à pátria e contribuam para o resgate dos valores cívicos e morais, o governo angolano criou um programa *Amo Angola* e dentro desse

⁷ Entenda-se como Línguas nacionais.

programa lançou duas colecções⁸ com o nome de *11 Clássicos da Literatura Angolana*.

Na primeira colecção encontram-se as obras

- *Espontaneidades da Minha Alma*, de José da Silva Maia Ferreira;
- *Nga Mutúri*, de Alfredo Troni;
- *Delirios*, de Joaquim Dias Cordeiro da Mata;
- *O segredo da Morta*, de António de Assis Júnior;
- *Luuanda*, de José Luandino Viera;
- *Sagrada Esperança*, de Agostinho Neto;
- *Mestre Tamoda e outros contos*, de Uanhega Xitu;
- *Mayombe*, de Pepetela;
- *Quem me dera ser onda*, de Manuel Rui;
- *Sobreviver em Tarrafal de Santiago*, de António Jacinto e
- *Trajectória obliterada*, de João Maiomona.

É de lembrar que muitos estudiosos e aqui queremos dar particular destaque à Amélia Mingas tinham feito, na Conferência do Centenário de Ribas, um reparo ao nível da divulgação das obras do mesmo.

Infelizmente, muito se perdeu e se tem vindo a perder da criação literária caracterizando sociedades de oralidades como as nossas. Por tal, trabalhos como os de Óscar Ribas constituem um valor acrescentado pois permitem, que através deles, se toma conhecimento do que de valioso foi produzido por uma determinada comunidade garantindo, assim, o reconhecimento do seu contributo para o Saber Universal. (MINGAS, 2009:2)

E, portanto, quando aparece na segunda colecção dos 11 Clássicos da Literatura Angolana são incluídas as obras

⁸ E uma outra de onze novos autores para a valorização dos autores não consagrados e todos os que tenham dificuldades na edição e publicação de suas obras literárias.

- *Uanga (Feitiço)*, de Óscar Ribas;
- *Poemas*, de Viriato da Cruz;
- *Colonizados e Colonizadores*, de Raúl David;
- *Estórias do Musseque*, de Joffre Rocha;
- *Gente do meu Bairro*, de Jorge Macedo;
- *A Konkhava de Feti*, de Henrique Abranches;
- *Poemas Completos*, de Alda Lara;
- *Meu Amor da Rua 11*, de Aires de Almeida Santos;
- *A Morte do Velho Kipacaça*, de Boaventura Cardoso;
- *Obra Poética*, de Mário António e
- *A Casa Velha das Margens*, de Arnaldo Santos.

1.5 Óscar Ribas no Trilho da Formação do Romance Angolano

Um povo sem cultura é um povo sem identidade. Mas quando essa identidade vê-se obrigatoriamente “suplantada” por outra, é necessário que se encontre mecanismos para não perdê-la na totalidade. E não incorrer-se assim na desgraça de não saber quem se é na verdade. Pelo que o pensamento de escrever o que se vai perdendo já não se torna uma necessidade e sim uma obrigação. A colonização provocou rupturas e desacertos entre as sociedades, impingindo aos nativos a necessidade de se mudar o estilo de vida, e só a literatura se mostra um meio de congregar harmoniosamente estes desacertos e propiciar um pensamento de união entre as partes.

Óscar Ribas, seguindo o trilho começado por António de Assis Júnior, mergulhou na recolha de aspectos que tivessem a ver com a cultura angolana e deu um impulso de modo que assim viesse a eclodir o género romance em Angola.

Rita Chaves, docente da Universidade de São Paulo (Brasil) do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, publicou uma obra pela área de Estudos Comparados e de Língua Portuguesa, resultado da sua tese de doutoramento em 1993 com o tema *A Formação do Romance Angolano: Entre Intenções e Gestos*, onde aponta a obra *Uanga* de Óscar Ribas como uma das obras do percurso da formação do romance angolano.

Situando, pois, no romance a possibilidade de através da sábia mistura entre o imaginário e a realidade desenhar o rosto de sua gente – o assim que nós somos –, a literatura percorreu longos e complicados trilhos. Enquanto oferecia o encanto da poesia e argúcia do conto, criavam-se condições, dentro e fora das fronteiras literárias, para uma escrita hábil o suficiente para fotografar a realidade e captar a alma do povo. Nessa procura, foram assomando à cena literária projectos individuais que, favorecendo a acumulação de referências históricas e estéticas, viabilizam a formação do romance angolano. (CHAVES, 1999:25)

E no seu estudo, afirma ainda que fez um trabalho que se centra na leitura de tal processo através do enfoque dos projectos de quatro escritores cujas obras participam vivamente da consolidação do sistema literário angolano: António de Assis Jr., Fernando Monteiro de Castro Soromenho e Óscar Ribas constituem, na verdade, a base de um sistema de concepções, procedimentos e referências que, somados e transformados por José Luandino Vieira, com o instrumental que a história disponibiliza, podem ser considerados sinais expressivos da afirmação do género. Para tanto, foram seleccionadas dez obras⁹ no corpus escolhido pela estudiosa brasileira: *O segredo da Morta (romance de costumes angolenses)*, de Assis Jr.; *Noite de Angústia, Homens sem Caminho*,¹⁰ *Terra Morta*,¹¹ *Viragem*¹² e *a Chaga*¹³ de Castro Soromenho; *Uanga (feitiço)*,¹⁴ de Óscar Ribas; *A vida verdadeira de Domingos Xavier*,¹⁵

⁹ As notas de rodapé que se seguem são de inteira responsabilidade da obra que estamos a citar, para manter a originalidade da citação.

¹⁰ 4.ed. Lisboa, Ulisséia, 1966.

¹¹ 2.ed. Luanda, União do[s] Escritores Angolanos, 1985.

¹² São Paulo, Arquimedes, 1967.

¹³ Luanda, União dos Escritores Angolanos, 1985.

¹⁴ 4.ed. Luanda, União dos Escritores Angolanos, 1985.

*Nós, os do Makulussu*¹⁶ e *João Vêncio: os seus amores*¹⁷, de José Luandino Vieira.

A autora ainda sublinha que vale registar que a pesquisa não teve como pressuposto o princípio da qualidade literária dos textos, mas a relevância do lugar ocupado por cada uma dessas narrativas no desenvolvimento do romance em Angola. (CHAVES, 1999: 25-26)

Por outro lado, Óscar Ribas e outros autores da sua época, souberam com todo mérito desenhar através da escrita uma nação que se queria (re)construída, fazendo-se rever nas palavras de Agostinho Neto:

A história da nossa literatura é testemunha de gerações de escritores que souberam, na sua época, dinamizar o processo da nossa libertação exprimindo os anseios profundos do nosso povo, particularmente os das camadas mais exploradas. A literatura angolana escrita surge assim não como simples necessidade estética, mas como arma de combate pela afirmação do homem angolano. (NETO, 1978: 25)

Óscar Ribas não teve um percurso político como outros escritores de sua época. Mas a sua escrita demonstra claramente a preocupação de afirmar o homem angolano nas suas convicções culturais, as que estavam a ser alienadas pela presença colonial. E no discurso do acto de posse do cargo de Presidente da Assembleia Geral da União dos escritores Angolanos, em Novembro de 1977, Agostinho Neto não deixou de felicitar os fiéis intérpretes da cultura angolana:

Tenho a honra de saudar os intérpretes fiéis das nossas opções culturais e das nossas tradições, representando o baluarte espiritual da luta, e que nas trincheiras da literatura, salvaram quanto foi possível da riqueza literária do povo angolano, criando, transmitindo, interpretando. (Idem: 8)

¹⁵ São Paulo, Ática, 1978.

¹⁶ Lisboa, Edições 70, 1985.

¹⁷ 2. ed. Lisboa, Edições 70, 1987.

Essa criação de que Neto se refere, é também referente à recolha etnográfica que Ribas fez na cultura angolana. E para tal, vejamos a relação que esta tem com a literatura e o seu enquadramento no género romance.

CAPÍTULO DOIS: A ETNOGRAFIA E SUA RELAÇÃO COM A LITERATURA

Os seres humanos (grosso modo) são todos idênticos, na medida em que têm aproximadamente as mesmas características físicas, isto é, vistas a olho nu. São movidos pelos mesmos sentimentos de amor, de ódio, de paixão, de alegria, de tristeza, de dor, de ansiedade, de medo, etc. No entanto, a demonstração desses mesmos sentimentos, varia de povo para povo, resultado da cultura dessa comunidade; suas crenças e outros aspectos que a própria natureza se lhes impõe. Assim, e para que os povos não vivam fechados entre si com suas culturas, sem que ninguém, doutras localidades, as saiba, há a necessidade de se estudar o modo de vida dos povos, para perceber suas culturas e saber quais as bases das suas crenças, e o que move seus medos e anseios. De entre as disciplinas que podem estudar e descrever os aspectos da cultura dos povos, encontramos a etnografia como uma delas. Portanto, vamos procurar defini-la.

2.1- Definição de etnografia

Definir etnografia requer necessariamente diferenciá-la da etnologia. Sendo que estão indissoluvelmente ligadas, como afirma Jean Cazeneuve:

L'ethnologie est indissociablement liée à l'ethnographie, mais doit cependant en être distinguée. En général, on appelle ethnographie la description minutieuse des groupes sociaux, et plus particulièrement des tribus primitives. Elle tend à présenter des monographies, des relevés à peu près complets de tout ce qui concerne une petite collectivité facile à isoler. Elle fournit ainsi les documents, les matériaux de base sur lesquels s'exerce la réflexion de l'ethnologue, que les utilise «de façon comparative» et en tendant vers la synthèse. (CAZENEUVE, 1967: 8)

Mário Moutinho apresenta-nos outra afirmação a título explicativo dizendo que sim estão intimamente ligadas, já que é na etnologia *que se baseia todo o trabalho na reflexão, síntese e generalização sobre as sociedades em questão.* (MOUTINHO, 1980:13)

A recolha de elementos sobre estas sociedades, ou seja, o material de base que resultou do trabalho de terreno feito pelo investigador (dados sobre

ecologia da região, técnicas utilizadas, sistemas de parentesco, instituições, actividades produtivas, mitos, etc.), e a sua respectiva descrição são do domínio da etnografia. As descrições feitas das sociedades artesanais devem procurar ser tanto quanto possível a imagem fiel do que o etnógrafo observou através do quadro limitativo da sua subjectividade. A etnografia fornece assim inventários, denominados monografias, dos diferentes aspectos da vida social e cultural dos núcleos observados. (Idem: 13)

O professor Michael Haberlandt afirma que etnografia nos dá a conhecer os diferentes grupos humanos, que vivem distribuídos pela terra, e nos informa a cerca de suas particularidades internas e externas. Diz ainda que na linguagem corrente, estes grupos denominam-se por «povos», cuja etimologia corresponde a palavra grega *ethnos*, da qual deriva o nome desta ciência. (HABERLANDT, 1940: 9)

Jorge Dias chama especial atenção às circunstâncias que devemos olhar à etnografia como ciência.

É evidente que a mera descrição não é ciência! Não há ciência do particular. Só quando os dados observados e descritos são ordenados, sistematizados, comparados com outros de diferentes povos e interpretados em termos gerais é legítimo falar de ciência. Portanto, a ciência propriamente dita, é a etnologia. Contudo, [e como já foi dito no princípio deste capítulo] a etnologia e a etnografia são hoje indissociáveis. Nenhum etnólogo pode deixar de ser etnógrafo e qualquer etnógrafo que ignore os princípios da etnologia e se limite à recolha de factos de cultura, não pratica etnografia como ciência. (DIAS, 1963: 4)

Entretanto, vejamos agora as diferentes, embora convergentes, definições:

Para Dias, a etnografia, como a própria etimologia o diz, é a descrição de um povo. Melhor dito, a etnografia tem por fim observar, analisar e descrever os diferentes aspectos da actividade de uma determinada sociedade humana, ou de seguimento dessa actividade. (Ibidem: 4)

Para Lévi-Strauss, entende-se como etnografia *a observação e análise de grupos humanos considerados em sua particularidade (...) e visando a sua*

reconstituição, tão fiel quanto possível à vida de cada um deles. (STRAUSS apud CLIFFORD, 2002: 9)

Clifford Geertz descreve-a como “*uma actividade eminentemente interpretativa, uma descrição densa, voltada para busca de estruturas de significação. (GEERTZ apud CLIFFORD, 2002: 9)*

E por fim, o Moderno Dicionário da Língua Portuguesa Michaelis define etnografia como 1. Ramo da antropologia que trata historicamente da origem e filiação de raças e culturas; 2. Ramo da etnologia que trata da descrição de culturas, sem ocupar-se da análise ou comparação. (MICHAELIS, 1998:909)

Para se descrever qualquer coisa em geral e, no caso concreto, as culturas, é necessário uma presença efectiva a fim de evitar-se o dito pelo não dito. E contudo, há dificuldades para se compreender a cultura de um povo, quanto mais não seja de um povo estrangeiro. Entretanto, Mauss descreve as dificuldades da pesquisa etnográfica em *Dificuldades subjectivas e Dificuldades materiales*:

Dificuldades subjectivas. – La observación superficial es peligrosa. no hay que «creer» que se sabe porque se ha visto; no hay que assumir ningún prejuicio moral. Ni asombrarse. Ni dejarse arrebatar por el aburrimiento. Hay que intentar vivir dentro y en la base de la sociedad indígena. Hay que escoger con cuidado los testimonios. debe desconfiarse de las «lenguas francas»: el medio-negro, el medio-inglés, el chapurreo, etc. (Ahí están los inconvenientes de usar palabras como «fetiche», «tan-tan», etc.)Pues muchos términos específicos llegan a ser intraducibles. Si tenemos que acudir a los intérpretes, conviene utilizar al máximo el método filológico, haciendo escribir la misma frase al intérprete aunque sin recurrir a un sistema convenido previamente. Un buen ejemplo es el de los trabajos de Collaway sobre los amazulu: este método proporciona documentos en estado bruto, pero susceptibles de un estudio más detenido, en el propio despacho.

Dificuldades materiales. – Estas deben ser superadas:

1) *Acudiendo a informantes conscientes, que tengan memoria de los acontecimientos; se les puede encontrar entre las capas de funcionarios (jurídicos e religiosos): sacerdotes hechiceros, heraldos...*

2) *Coleccionando y catalogando objetos. El objeto es, en muchos casos, la prueba de un hecho social y un catálogo de instrumental mágico es uno de los mejores medios para elaborar una buena clasificación de ritos. (MAUSS, 1974: 15)*

Normalmente quando as dificuldades aparecem, estas servem de factor inibitório para os fracos e como desafio aos mais destemidos, dando a estes motivos para ir mais ao fundo da questão e trazer ao de cima os resultados esperados ou obtidos. Àqueles que muitas dificuldades enfrentam, com o tempo dão conta que é com as dificuldades transpostas que vem a experiência. A etnografia não foge à regra. Pelo que a “representação” e a “interpretação” são elementos que também devem ser tidos em conta quando se fala da experiência do etnógrafo. Clifford é especialmente referido pela sua apreciação acerca da indeterminação entre a linguagem e a experiência etnográfica. Para Gonçalves,

O que faz precisamente o encanto das análises de James Clifford é o foco nesta área de indeterminação entre a linguagem e a experiência etnográfica. Por um lado uma experiência que não é apreensível se não por meio do texto etnográfico; por outro, um texto que se abre para experiência, que a articula para o leitor (através de distintas “estratégias de autoridade”). Estamos, portanto, longe de uma visão dicotomizada entre linguagem e experiência. [...] a experiência etnográfica é sempre textualizada, enquanto que o texto etnográfico está sempre contaminado pela experiência. Em outras palavras, os temas da etnografia estão simultaneamente no texto e fora do texto. (CLIFFORD, 2002: 11)

As dificuldades normalmente surgem para medir até onde vai a nossa capacidade de superação, e dão-nos oportunidade de avaliarmos se a metodologia que estamos a utilizar é a mais acertada para atingirmos determinada finalidade. A partir do momento que vamos superando vários obstáculos, ai, com certeza, vamos adquirindo maturidade e competência

naquilo que estamos a fazer, e conseqüentemente podemos nos tornar numa personalidade que fala com autoridade na área ou ramo a que nos dedicamos.

2.1.1 Sobre a autoridade etnográfica

Sendo que a etnografia pode se resumir na descrição dos hábitos e manifestações culturais de um povo, há muitos indivíduos que por inerência de suas funções profissionais podem também ser capazes de descrever como vivem determinados povos. Estando eles assim lado a lado com os etnógrafos, estes que fazem a interpretação ao nível científico dos dados recolhidos no campo de investigação. Mas, a seu tempo, o etnógrafo foi ganhando espaço meritório no que concerne a credenciação da autoridade etnográfica, pois que

Ao fim do século XIX, nada garantia, a priori, o status do etnógrafo como melhor intérprete da vida nativa – em oposição ao viajante, e especialmente ao missionário e ao administrador, alguns dos quais haviam estado no campo por muito mais tempo e possuíam melhores contactos e mais habilidade na língua nativa. (CLIFFORD, 2002: 22)

Clifford afirma que o desenvolvimento da imagem do pesquisador de campo na América foi significativo com o contributo que foi dado no período de Frank Hamilton Cushing (um excêntrico) a Margaret Mead (uma figura nacional). *Durante este período, uma forma particular de autoridade era criada – uma autoridade cientificamente validada, ao mesmo tempo que baseada numa singular experiência pessoal. (Idem: 22)* De salientar que foi concretamente na década de 20 do século XIX que foi desempenhado, por Malinowski, um papel central na *legitimação do pesquisador de campo*. Malinowski atacava a competência de seus competidores em campo. *O ataque ao amadorismo no campo foi levado ainda mais longe por A. R. Radcliffe-Brown, que [...] passou a tipificar o profissional da ciência, descobrindo rigorosas leis sociais. (LANGHAM, 1981: cap. 7, citado por CLIFFORD)* Pode-se ler mais adiante, após esta citação de Clifford, que durante a primeira metade do século XX emergiu com o sucesso do pesquisador de campo profissional uma nova fusão de teoria geral com pesquisa empírica, de análise cultural com descrição etnográfica.

2.1.2 – Experiência como condição sine qua non para alcançar a autoridade etnográfica

É num certo sentido difícil dizer com precisão muita coisa a respeito da experiência. É uma coisa que se tem ou não se tem. Mas como já ficou referido atrás, é preciso uma certa disciplina para se alcançar ou ter experiência. A experiência muitas vezes funciona como validação para a autoridade etnográfica. *Assim, a experiência está intimamente ligada à interpretação.* (Idem: 36)

Seguindo os passos de Dilthey, a “experiência” etnográfica pode ser encarada como a construção de um mundo comum de significados, a partir de estilos intuitivos de sentimentos, percepção e inferências. Essa actividade faz uso de pistas, traços, gestos e restos de sentidos antes de desenvolver interpretações estáveis. Tais formas fragmentárias de experiência podem ser classificadas como estéticas e/ou divinatórias. (Ibidem: 36)

Em *Do Camo: la personne et le mythe dans le monde mélanésien* (1937), de Maurice Leenhardt, encontra-se uma formulação diferente, embora pelo seu modo de exposição pareça, de vez em quando, enigmático, “requer de seus leitores justamente o tipo de percepção estética e gestáltica” onde distinguem-se tanto Mead quanto Leenhardt. E quanto a Leenhardt, a este tipo de abordagem, é significativo uma vez que *dada sua experiência de campo extremamente longa, e seu profundo cultivo na língua melanésia, seu método não pode ser visto como uma racionalização para uma etnografia de curto prazo.* (Idem: 27)

Na verdade, nosso contacto com o outro não é realizado através da análise. Antes, nós o aprendemos como um todo. Desde o início, podemos esboçar nossa visão dele a partir de um detalhe simbólico, ou de um perfil, que contém um todo em si mesmo e evoca a verdadeira forma de seu modo de ser. Esta última é o que nos escapa se abordarmos nosso próximo usando apenas as categorias do nosso intelecto. (Idem: 38)

Carlos Ginzburg fornece-nos, nos seus estudos sobre as complexas práticas de adivinhação, outro modo de levar a sério a experiência como fonte

de conhecimento etnográfico. Sua pesquisa abrange desde as primeiras interpretações feitas por caçadores a partir de rastros de animais, passando pelas formas mesopotâmicas de predição, pelo deciframento de sintomas na medicina hipocrática, pela atenção aos detalhes na identificação de falsificação do mundo da arte, até Freud, Sherlock Holmes e Proust. (CLIFFORD, 2002: 37)

2.2 - Definição de literatura

Procurar definir literatura é um quase que impossível tal como é tentarmos definir o que é a vida ou termos a noção do que é belo, sendo que pode não haver uma linguagem universal para estas questões. Embora

A definição de literatura que circula em retóricas poéticas e preceituários permanece há séculos inabalável e aceitos seus conceitos escolares. Mesmo depois da tempestade romântica, aventadora de tantas fórmulas classicistas habitualmente insertas nos manuais, mal se experimenta a necessidade de reformular problemáticamente tudo quanto concerne à natureza e função da literatura [que mais adiante abordaremos sobre esta função, a da literatura]. (CASTAGNINO, 1969: 9)

Entretanto, há, ainda assim, a necessidade de nos podermos abeirar dos estudos já realizados e procurar perceber, de facto, o que é a literatura? sendo que o problema da definição de literatura é *inesgotável e quão próximos da verdade estava um Paul Valéry ao afirmar que o objecto da literatura seria indeterminado como o da vida*¹⁸. E uma outra afirmação é-nos dada por Azorín, quando declara categoricamente que *ninguém jamais penetrará o mistério do escritor. O mistério da obra literária não será jamais por ninguém inteiramente esclarecido.* (Ibidem: 9) Por outro lado Maria de Lourdes A. Ferraz considera que

Se se presumir que para se saber o que é literatura o termo precisa de ser conceptualmente delimitado, deve-se acrescentar que uma tentativa de definição é, neste caso, o modo menos adequado para se conhecer aquilo que se está a falar. (Idem: 10)

Nosso objectivo não é, concretamente, procurar ou dar a conhecer o que é literatura. Se fosse, teríamos que elaborar um capítulo inteiro e quem sabe um exaustivo artigo ou ensaio a respeito desta temática.

É de salientar que o lexema *literatura* passou por um longo período até chegar a ser grafado na língua portuguesa.

Deriva historicamente, por via erudita, do lexema latino litteratura. [...] Nas principais línguas europeias, os lexemas derivados, por via erudita, de litteratura entraram, sob formas muito semelhantes – cf. castelhano: literatura; francês: littérature; italiano: letteratura; inglês: literature –, na segunda metade do século XV, sendo um pouco mais tardio o seu aparecimento na língua alemã (século XVI) e na língua russa (século XVIII). Na língua portuguesa, encontramos documentos do lexema literatura num texto datado de 21 de Março de 1510. (SILVA, 1999: 1)

Na literatura, há que criar e recriar factos, estados, emoções e outras situações que permitem ao escritor estar entre paredes meias. Ou seja, entre o facto real ou fictício e o resultado final (a obra literária), há um mediador: o escritor ou narrador. Mas entre estes movimentos e trocas de papel há que ter em conta o rigor que a literatura escrita encerra, tento em consideração a sua natureza como forma de *dichtung*¹⁹ e *taeuschung*²⁰, e como por outro lado a literatura oral é expressão do *volksgeist*²¹.

Contudo, a significação da obra literária não se limita à sua natureza fantasista, pois contém sempre um fato de conhecimento tão verdadeiro em si

¹⁹ Termo tirado à língua alemã e adoptado em teoria literária para designar, em sentido amplo, a literatura imaginativa ficcional, dramática e poética como uma acção construtora, deliberada e individual. Em sentido restrito, o termo equivaleria actualmente ao que se entende por ficção com plano imaginário justaposto à realidade empírica.

²⁰ Termo tirado à língua alemã usado no século XVIII, para designar o que hoje denominamos “ilusão poética”, isto é, a ilusão da realidade mediante processos próprios de ficção.

²¹ Termo tirado à língua alemã para designar o espírito popular capaz de elaborar por si mesmo matéria susceptível de valoração estética. É o *Genius eimes wirkende* do romantismo alemão, o espírito popular, o génio nacional que cria o folclore literário expressão oral anónima e tradicional.

mesmo como os fatos de conhecimento das ciências humanas, naturais e exatas. (CASTAGNINO, 1969:4)

De entre as várias respostas que poderão existir, e não havendo tempo e muito menos espaço para trazermos todas elas aqui, procuramos lembrar, em função da função que a literatura exerce, algumas definições, sendo que há uma missão na literatura: a de trazer as humanidades no papel. Assim sendo, descreveremos cinco definições abordadas por Castagnino que se condensam nas seguintes: 1) literatura é sinfronismo; 2) literatura: função lúdica do espírito; 3) literatura é evasão; 4) literatura é compromisso; 5) literatura, ânsia de imortalidade.

Mas há que ter conta como já o dissemos atrás que estas definições não são para dissecar ao pormenor o vasto campo que encerra as lides da literatura. Sendo que a literatura como uma forma conhecida de actividade mental e, tendo em conta sua vastidão, propicia ou dá a liberdade de cada escritor ter a sua definição peculiar e cada pessoa seu conceito pessoal, *estabelecendo-se assim, irredutivelmente, a absoluta impossibilidade de abarcar numa frase precisa e definitiva, a grande, a imensa variedade, a sublime, a multiforme tarefa civilizante que a literatura realiza.* (CASTAGNINO, 1969: 28) Pelo que pode-se afirmar como sendo um facto que *a literatura – não a capacidade directamente criadora – é de todos e a todos alcança.* (Idem: 35) Assim como afirma Reyes que *não só os literatos, não só os criadores não literários, mas toda mente humana opera literariamente sem sabê-lo. Todos desfrutam desta atmosfera.* (Idem: 36)

1) Definição de literatura como sinfronismo.

A literatura como sinfronismo assenta na base de estar entre. Ou seja, há uma ponte entre o autor e o leitor na medida em que o autor propõe e o leitor dispõe. Assim, o sinfronismo é, pois, uma capacidade que se traduz como conduta fundada na simpatia²². Talvez [...] pudesse ser uma ética apoiada

²² Há, por parte de Castagnino, uma chamada de atenção para não se pensar “que simpatia e sinfronismo constituam uma identidade. O sinfronismo é uma das manifestações da simpatia e apresenta algumas diferenciações. A simpatia,

nela, embora o campo para manifestação propícia para o sinfronismo na maioria das vezes seja o da estética antes que o da ética. (Idem: 44)

Castagnino ao debruçar-se, sobre *Charles Du Bos e a emoção criadora* (Idem: 46-47), e referindo-o em resposta sobre a pergunta o *que é literatura?*, afirma que cada vez que um está diante de uma obra literária – seja qual for a época em que esta nasceu – consegue emocionar-se e reviver em si os estremecimentos que comoveram o autor no instante de compô-la, opera-se o efeito de sinfronismo, flui a onda maravilhosa da sinfonia espiritual capaz de aproximar simpaticamente dois seres, por sobre o tempo e o espaço. A literatura é veículo sinfrônico que apaga as distâncias e as idades ao conjuro da emoção; assim entendida a criação literária, quando alcança a plenitude no estético e, legitimidade no humano, converte-se num lugar de encontro atemporal de duas almas sensíveis.

A Goethe cabe a paternidade do tecnicismo. E recorrendo à velha ideia goetheana, se chamou de sinfronismo, ou seja, a coincidência espiritual, de estilo, de módulo vital entre o homem de uma época e os de todas as épocas, dos próximos aos dispersos no tempo e no espaço.

O professor Fernán Pérez de Oliveira, na ideia de subtrair ao tempo e ao espaço uma obra literária em “confronto” com a sensibilidade do leitor, aduz que tal contraste serviria como prova do autêntico classicismo de uma obra. E discorrendo, assim, no *Diálogo da Dignidade do Homem*:

O grande mistério das letras nos dá a faculdade de falar com as ausentes e de agora ouvir dos sábios antepassados as coisas que disseram. As letras nos mantêm a memória, nos guardam as ciências, e, o que é mais admirável, nos estendem a vida a longo dos séculos, pois por elas conhecemos

independentemente, quer em seus objectivos (projectão no próximo, nas coisas em Deus); quer em suas formas (identificação afectiva, “sentir o mesmo que outrem”, “viver como outrem”); quer em suas funções (unificação, participação, apreensão, compreensão, compaixão, congratulação, amor, misericórdia, deploração, interesse), tem como requisito primário a imersão no temporal. O sinfronismo, ao contrário, prescinde da temporalidade, opera à margem do tempo.

todos os tempos passados, os quais viver não é senão senti-los.
(CASTAGNINO, 1969: 42)

T.S. Eliot aplica a idéia de sinfronismo tanto ao afirmar que, acerca de Virgílio “cada um pode dar seu testemunho em relação aos temas que conhece melhor ou sobre os quais flexionou mais profundamente”, como quando procura demonstrar que o clássico ideal é aquele capaz de universalidade e amplitude, de projectar-se sobre o tempo e o espaço. (Idem:43)

O já referido crítico francês Charles Du Bos no seu ensaio *o que é literatura*, partindo fundamentalmente do conceito de sinfronismo, desenvolve amplamente sua resposta católica e afastando-se assim do temporal em plena atmosfera mística: “literatura é a Encarnação, o Verbo que adquire vida e sobrepõe ao tempo”. Neste ensaio, Du Bos compreende quatro tentativas de apreensão da própria essência da literatura: *Literatura e a alma, Literatura e a Luz Divina, A Literatura e a Beleza, A Literatura e o Verbo Divino*. E trazemos à luz um de seus conceitos onde se atém ao que é digno de chamar-se literatura: “Em todo texto onde há beleza, há literatura; onde não haja beleza poderá haver originalidade, profundidade, mas não literatura na única acepção digna de tal nome.”

A cerca deste conceito, importa trazer parte essencial do comentário de Castagnino:

Não menos difícil de discriminar do que o conceito de literatura é a ideia de Beleza, e para dar início a tal dificuldade Du Bos assinala o exemplo do amor. Mesmo sem havê-lo experimentado, todos têm ideia prévia do que é o amor; mas, ninguém consegue dar dele uma definição de validade universal, embora todos possam distinguir o bom amor do mau amor. Com literatura e beleza ocorre o mesmo. (Idem: 48)

Du Bos os entende que a incógnita *o que é literatura?* não pode ser determinada antes de encontrar a resposta a outra questão prévia: *o que é a vida?* E aceita, em princípio, para esta prelação indagadora, a resposta do poeta Keats: “A vida é o vale onde se moldam e configuram as almas”. Resta, não obstante, estabelecer o vínculo entre vida e literatura; contato que critérios

positivistas e práticos tentaram quebrar negando transcendência à literatura e até acentuando uma certa contradição entre ela e a vida; porém, se, com efeito, a vida é uma vale onde configuram as almas, a literatura é, para Du Bos, “esta vida tomando consciência de si mesma quando o génio acha sua plenitude de expressão.”

2) Definição de literatura como função lúdica do espírito

A essência desta função centra-se em nada mais se não no jogo: jogar com o pensamento, jogar com os sentimentos, enfim. *o homem com a beleza não deve fazer mais que jogar e o homem não deve jogar nada mais que com a beleza.* (CASTAGNINO, 1969: 66)

Remonta há muito tempo a ideia interpretada pelo jogo. Descobre-se em Platão, embora o enfoque moderno parta de Kant *ao falar do ofício e da arte, quando observa que o primeiro se entende como ocupação desagradável e proveitosa e o segundo como um jogo de finalidade em si mesmo.* (Idem: 63)

Às manifestações espirituais aplica-se o adjectivo “lúdico” que é introduzido por Huizinga e justificado no prólogo que em 1938, coloca em *Homo Ludens*, trabalho que estuda em geral o papel que desempenha o jogo na história da cultura e faz referência, evidentemente, ao facto literário.

Castagnino afirma que Huizinga parte da afirmação de que o jogo é anterior à cultura. E observa Huizinga que os animais jogam e que as características essenciais do jogo nada devem à civilização. Permanecem iguais através das idades e “o jogo é uma função intencionada; há sempre nele algo que desempenha um papel... cada jogo significa algo”

O jogo baseia-se no trato com certas imagens, numa transformação da realidade. Daí que a linguagem, ao passar do concreto para o abstrato, do material para o ideal, se valha do jogo. “atrás de cada expressão do abstrato – escreve Huizinga – há uma metáfora, um jogo de palavras. Desta maneira o homem cria uma e outra suas designações para o existente, isto é, um segundo mundo inventado à margem da natureza” (Idem: 74)

Do mesmo modo, nos mitos, nas liturgias, as artes e ofícios, na ciência, o esforço em transformar o existente em imagens, *estão arraigados sem exceção, no terreno da atividade lúdica.* (Idem: 75)

3) Definição de literatura na perspectiva da evasão

A literatura, de vez em quando, leva-nos a viajar em lugares desconhecidos e muitas vezes inexistentes. Mesmo sem bilhete de passagem, ou um visto para tal desiderato, nós viajamos. Viajamos quer em espírito, quer em pensamentos e até mesmo para nos refugiarmos de muita coisa. Portanto, literatura é, também, evasão.

O termo evasão projecta na literatura amplos matizes: cura, catarse, asilo, refúgio, ersatz, substituto ou compensação, aturdimento, esquecimento, alienação, transposição de personalidade; fuga, êxtase; cada um deles particularmente e todos em geral válidos em sua circunstância. (Idem: 105)

A evasão tanto pode acontecer com o criador como com o consumidor de literatura. Vejamos o excerto duma carta, de remetente implícito, de Setembro de 1845 dirigida a Alfred Le Poittevin, como testemunho de evasão no escritor, onde se lê: *Trabalha, trabalha, escreve, escreve tanto quanto possas, tanto quanto tua musa te arrebate. Este é o melhor corcel, a melhor carruagem para escapar da vida. A lassidão da existência não nos pesa sobre os ombros quando compomos....* (Idem: 110) E quanto a evasão no leitor,

Quantas vezes não se tem visto de imediato no rosto do passageiro que, no metro, sentado à nossa frente, vai lendo, esboçar um inesperado sorriso? Ou não se tem chocado com aquele que repentinamente interrompe a leitura e pula do banco buscando a saída, pois a estação ficou para trás? não estavam, ambos ausentes da realidade, submersos na literatura? (Idem: 113)

4) A literatura vista como compromisso

A literatura vista como compromisso dá aso, a alguns autores modernos, que por motivos de militância e de contemporaneidade, a negarem “os que

explicam a natureza e função da literatura como sinfrônica, lúdica ou catártica, [pois que estes] atêm-se à obra literária, ao seu produtor ou ao seu consumidor. Procuram prescindir da circunstância na qual criação, criador e leitor estejam necessariamente imersos” (Idem: 141). Estes autores modernos “entendem a literatura como um apostolado *sui generis*, como uma mensagem para a época, como um “compromisso” para com ela, como condução, como responsabilidade” (Ibidem:141)

Há necessidade de salientar a *contribuição argentina* a um debate que segundo Castagnino jamais terá fim entre gratuidade e compromisso da literatura; debate este que em definitivo não é senão a consideração circunstancial, actual, do eterno conflito entre arte pura, autotélica, desinteressada, e arte com finalidade fora de si mesma, interessada. Desse debate chegou-se as seguintes conclusões:

1º Todo homem tem seu compromisso na vida e, embora o queira, não poderá desprender-se dele.

2º Não existe no escritor gratuidade absoluta.

3º O maior escritor é o que serve de testemunho mais amplo; de testemunho do maior número de homens.

4º O maior parentesco com os homens é o que caracteriza o melhor escritor. (CASTAGNINO, 1969: 162)

5) A literatura vista como ânsia de imortalidade.

Há uma crença popular que dá conta de que “o homem deve antes de morrer ter um filho, plantar uma árvore e publicar um livro”. É claro que devemos ouvir o conselho dos outros mas seguir o nosso. Visto que não temos as mesmas perspectivas e encaramos a vida em diferentes ângulos e posições: acredita-se que um filho garante a continuidade da geração ou linhagem familiar, mantendo assim “imortal a nossa morte”; não só se deixa um filho mas também condições para que este coma dos frutos que a natureza oferece através da árvore deixada. Esta árvore também oferecerá sombra nos

momentos de cansaço ao cabo de uma longa jornada. E ainda, muitos que por ela passarem saberão que uma vez alguém terá plantado aquela árvore. Uma obra literária imortaliza-nos pelo facto do nosso nome ficar marcado na memória colectiva do povo através da nossa obra.

É preciso ter em conta que as sociedades estão em constante evolução. Na medida em que podemos ser lidos hoje e amanhã já não sermos alvos de leitura. Portanto, ficará assim frustrada a nossa ânsia de imortalidade. Tal como repara Sarte: *Um escritor que suponha poder escrever para homens do amanhã ou aspire à imortalidade de sua obra ou presuma que a glória alcançada seja perene é um ser que não chega sequer a suspeitar que a sociedade de seus leitores possa ser transformada pelas mudanças sociais.*

Esta opinião sarteano é facilmente ultrapassada hoje em dia, visto que *não consegue apagar a glória positiva, a imortalidade real de tantos criadores cuja memória se prolonga através do tempo.*” (Idem: 170)

A definição desta questão *o que é a literatura?* Leva-nos a perceber que pode ser vista como a teoria do “vaso quebrado” onde cada um define a parte do vaso que lhe estiver em mãos, mas sem fugir a essência do todo. Pelo que fica palpável que cada uma das definições aqui apresentadas é satisfatória de seu ângulo de enfoque, mas nenhuma engloba a totalidade do problema. Mas em todo caso, há que concordar com Pessoa quando nos remete ao pensamento de que *literatura é uma confissão de que a vida não basta*. Ou aceitar categoricamente com Reyes quando diz que *a literatura não é uma actividade de adorno, mas expressão mais completa do homem. Todas as demais expressões se referem ao homem enquanto especialista de alguma actividade singular.*

2.3 O romance

O romance é, a par do conto ou da epopeia, um género narrativo. De larga projecção cultural, fruto de uma popularidade e de uma atenção por parte de seus cultores que, sobre tudo a partir do século XVIII, fizeram dele o mais importante dos géneros literários modernos. Particularmente talhado para

modelizar em registo ficcional os conflitos, as tensões e o devir no homem inscrito na História e na Sociedade. (REIS; LOPES, 2011: 356)

A palavra romance tem origem no termo medieval “romanzo” que designava as línguas usadas pelos povos sob o domínio do Império Romano. Essas línguas eram uma forma popular e evolutiva do latim. Também se chamavam romanzo, as composições de cunho popular e folclórico, escritas nesse latim vulgar, em prosa e em verso, que contavam histórias cheias de imaginação, fantasias e aventuras. Outra hipótese sobre a origem do termo romance, é que pode ter-se originado de “romans” (vocabulário da língua provençal) do qual se originou a forma latina “romanicus”. Somente no século XVIII é que a palavra romance passou a designar o género literário que se entende hoje.

A obra de Ribas que nos propomos analisar é um romance. Assim, vamos procurar nele excertos e marcas que possam confirmar tal veracidade.

Nesta obra há um conflito que se baseia em crenças no feitiço e que se procura solucionar até ao cabo da trama. Como veremos no capítulo a seguir, em resumo do romance *Uanga (feitiço)*.

A temática principal a encontrar na obra *Uanga* é a de “feitiço”. Óscar Ribas fez uma série de recolhas etnográficas para escrever o romance e nós encontramos nos diversos subtemas subjacentes a ideia de que o “feitiço” era a base para tudo: para engravidar, gerar filhos, cuidar dos mesmos, fazê-los casar, e orienta-los para a vida, e até mesmo para a morte, ou seja, recorria-se também à práticas feiticistas para saber quais foram as causas da morte. Como podemos acompanhar no diálogo de dois personagens:

Ninguém sabe... (...) Sim, por enquanto ninguém sabe. Mas daqui a dias, já vamos saber donde saiu a morte. No musseque do Munlevo, para os lados do Cacuaco, há um bom quimbanda que me indicaram, e Fina e Quilele vão lá para ele adivinhar.

- É mesmo assim. Ao menos, a gente fica sabendo se o finado morreu de doença de Deus ou do Diabo. (RIBAS, 1951: 125)

No prólogo da obra, Óscar Ribas tece uma chamada atenção ao leitor quando declara que *o presente volume não constitui um romance de sala, mas um documentário da sociedade negra inculta*. (Idem: 19) Se por um lado nota-se uma certa prudência por parte do autor em chamar atenção ao leitor, talvez pela consciência da dificuldade de se definir o que é um romance, por outro Carlos Reis descreve que para além dos subgêneros *romance negro, romance de aventuras, romance cor-de-rosa, romance de família, romance histórico, romance picaresco, romance epistolar, romance psicológico e romance de formação*, aponta também o *romance de tese* no qual se encaixa o romance *Uanga (feitiço)*.

Para Reis, o romance de tese é aquele que se propõe demonstrar e defender uma afirmação nuclear, no quadro de um certo sistema de valores. Acrescenta dizendo que esta afirmação está eventualmente sujeita a contestação. Entretanto, ao esclarecer que se trata de um romance dotado de clara orientação ideológica, cita a definição sugerida por S. R. Suleiman:

Um romance escrito de modo realista (isto é, baseado numa estética de verosimilhança e representação), que se apresenta ao leitor como primordialmente didático no propósito, procurando demonstrar a validade de uma doutrina política, filosófica ou religiosa. (REIS; LOPES, 2011: 364)

Em *Uanga (feitiço)*, o autor retrata as vivências de um povo com seus usos, costumes e tradições e destaca o domínio do feiticismo e da magia no quotidiano dos luandenses em finais do século XIX, encenando assim a “estética da verosimilhança²³ e representação” de que fala S.R Suleiman. À guisa de exemplo vejamos um trecho de uma descrição que abre o primeiro capítulo do romance:

No ano de 1882.

²³ Ainda no prólogo, o autor de *Uanga* afirma: “o entrecho, moldado, na verossimilhança, compõe-se dalguns episódios vividos, tais como: a leitura da carta, as anedotas, os desarranjos do relógio, a situação embaraçosa do europeu, e mais incidentes.” p.19

Luanda ainda não possuía vivendas elegantes. A modesta capital de então, circunscrita a uma área pequena, estava cheia de barrocas, onde a figueira-da-índia e a caçoneira, vegetando compactamente, emprestavam ar silvestre. Casas grosseiras, quase semeadas a esmo, constituíam a maioria das habitações. A cidade de Novais, em plena infância, ainda não adquirira identidade própria: como as crianças, gozava a vida rústica e despreziosa. A pressa não a inquietava. O tempo dar-lhe-ia vigor. Os campos circunjacentes segredavam-lhe venturas. Confiante no futuro, deixava-se ficar na rusticidade.

Pelas ruas areentas, porcos e galinhas, de fraternal comunhão com os habitantes, transitavam livremente. As cabras berrando, saltitando, arrancando das campainhas o monótono tilintar, também pasciam no mesmo doce convívio. E quando a cidade dormia, as feras – lobos, onças, hienas, mabecos – com sua vozes denunciadoras vagabundeavam tranquilamente, procuravam monturos, violentavam quintais.

Como se não bastara o perigo da bicharia, existia ainda o terror dos quifumbes. Emboscados nas figueiras-da-índia ou nas caçoneiras, esses temíveis bandoleiros assaltavam o incauto passante, e, numa duplicidade criminosa, lavavam o roubo com a morte. Por esta circunstância, à hora vespertina, o medo impedia o trânsito pelos pontos bravios mais afastados. (RIBAS, 1951: 23-24)

Na mesma linha de pensamento de Reis, pode-se também dizer que o modo de funcionamento do romance é, de certa forma, constante. Considerada a afirmação a demonstrar (que pode ser anunciada no prólogo, numa polémica, etc.), essa informação funciona como hipótese, quer dizer, com[o] tese provisória. A demonstração concretiza-se exactamente através do desenvolvimento de uma determinada acção: nela são colocados em presença diversos elementos humanos, espaciais, sociais, morais, culturais, etc. que desencadeiam comportamentos normalmente integrados numa intriga; é o seu desenlace que confirma a pertinência da tese que havia sido enunciada. Quando o romance de tese decorre de uma construção rigorosamente calculada, um epílogo vem fechar o raciocínio por vezes encetado no prólogo (REIS; LOPES, 2011: 364), como podemos ver no romance *Uanga (feitico)*:

No prólogo,

O presente volume constitui um [...] documentário da sociedade negra inculta. Em resultado, respirareis outra atmosfera psicológica, vivereis num mundo de costumes estranhos, à volta dos quais predomina o feiticismo.

Feitiço! Que palavra tão arrepiante na vida dos indígenas de África! Desde a benquerença à hostilidade, desde a saúde à morte, o feitiço negreja com um cortejo de superstições e terrores. Desta arte, como refúgio da esperança, as gentes ignaras, e até civilizadas, apelam para o feitiço: feitiço para o amor, feitiço para o ódio, feitiço para viver, feitiço para matar, feitiço para tudo. E quando pela adivinhação se infere o maleficiador, quantos inocentes não sofrem agravos! (RIBAS, 1951: 19)

A finalizar o romance, o narrador descreve um monólogo de uma personagem que vem fechar o raciocínio encetado no prólogo:

Satisfeita consigo própria, renova-lhe o alimento em prato lavado: a consciência, liberta da obsessão, recobrou a leveza do pensamento.

– Por amor de ti, Caitíri, sou outra vez mãe, lavei meus seios para poder amamentar os meus netinhos. Faça-te, pois a vontade: desde hoje, esqueço todo o mal. Quero que meu coração fique limpo como antigamente, pelo leite não saia o ódio que me envenenava – rogava em espírito, servindo com extremos o ambaquista.

Na manhã imediata, ao abrir a porta, Senhor Deus! o Vale-quem-tem, estendido no quintal, depara-se-lhe inteiriçado, cauda entre as pernas, olhos esgazeados, pouso dum enxame de mosca! Mas como sucedera isso? Eh! O cão seguira-a às barrocas, mas ela, com a pressa, nem cobrira com terra a comida!

À ideia de que reservara essa morte ao ambaquista, o terror convulsionava-a durante um pedaço. Actuada por um remorso longínquo, dá uma palma, e, balançando a cabeça, suspira pesadamente:

– Eh! eh! eh! Afinal o uanga é terrível! Obrigada, minha filha, evitaste que meu coração chorasse até ao fim da vida! (Idem: 299)

2.4 Em busca de relações entre etnografia, literatura e romance

Podemos afirmar que há uma relação de complementaridade, na medida em que a etnografia, literatura e o romance têm alguma coisa em comum: trazer, através da escrita a sociedade nas suas vivências, ansiedades, medos, desafios, conflitos, enfim. Mas é preciso deixar claro que há também diferenças, como é evidente, em seus enfoques e modos de retratar e trazer as humanidades no papel.

Se à etnografia cabe a responsabilidade da descrição de costumes de um povo, o romance pode aproveitar-se desta descrição para relatar os conflitos ou situações dramáticas do mesmo povo. Claro que a atenção, e provavelmente os contornos, que o autor lhe der, poderão definir a função que esta obra poderá exercer no leitor.

A tradução de uma cultura pode ser feita tanto através da escrita de um romance como através de um texto etnográfico, sendo que para os dois casos há a necessidade de se viajar pela cultura do povo que se descreve. Para Frank Marcon

Aquele que escreve um romance, assim como o autor de uma etnografia, realiza um exercício de tradução cultural, onde aquele exercício que consiste na abertura de outros lugares de enfrentamentos, o lugar em que a sua leitura é sistematizada em escritura.

Escrever uma etnografia ou escrever um romance implica em contar histórias, criar imagens, conceber simbolismos e desfiar figuras de linguagem. Seja qual for o estilo narrativo – discurso direto ou indireto, em primeira ou terceira pessoa – o que os escritores de romance e etnógrafos realizam é um exercício de entrelaçamento entre a sua linguagem e a dos narradores e personagens – no caso do romance – ou dos informantes e “nativos” – no caso da etnografia. Um ou noutro caso, a narrativa escrita estará sempre saturada pela linguagem do autor em seu exercício de fazer encenar uma heteroglossia, na articulação com a profusão de diferentes linguagens refratadas num mesmo texto. (MARCON, 2009: 3)

Marcon afirma que James Clifford (1998) estabelece relações muito próximas entre etnografia e literatura, no que diz respeito às relações de influência recíproca do estilo narrativo de uma sobre a outra. E que Marcus e Cushman (1998) chegam a fazer aproximações mais substanciais sobre esta relação entre a narrativa literária e etnográfica como representações realistas aparentadas pelo estilo narrativo. Para ele

Toda a crítica em relação às estratégias e pretensões de se descrever do “ponto de vista do nativo”, na etnografia, surge do reconhecimento destas referências. Assim como o escritor realiza sua pesquisa sobre os personagens e narradores para jogar com eles no romance, o etnógrafo o faz com seus informantes. De maneira muito geral, estas narrativas combinam a representação consciente pluripessoal, a estratificação temporal e espacial, o relaxamento da conexão com os acontecimentos externos e a mudança da posição da qual se relata. Tanto Clifford Geertz quanto James Clifford exploraram tal tema em trabalhos que questionaram o lugar do etnógrafo no texto e suas diferentes estratégias de legitimidade. (Idem: 6)

Castagnino ao descrever a resposta de Sarte em relação a pergunta “Que é escrever?”, diz que o homem sabe que é revelador do mundo, não seu produtor. (CASTAGNINO, 1969: 153) Ao que nos parece que tanto quem escreve romance como quem faz etnografia, são ambos reveladores de culturas de um povo. E voltamos novamente a Marcon para afirmar que

Os romances, assim como as etnografias, são textos que falam de sujeitos, de experiências individuais que envolvem escrever sobre alguma coletividade. Precisamos considerar ambos como verbalização da vitalidade em um dado momento, pois ambos exploram em distintos “campos de expressão” maneiras diferentes de dizer sobre “o mundo real” e sobre “pessoas reais”. (MARCON, 2009: 7)

CAPÍTULO TRÊS: UMA VIAGEM ETNOGRÁFICA EM TORNO DO ROMANCE

3.1 Síntese do romance *Uanga (feitiço)*.

Uanga (feitiço) é um romance folclórico, aliás como também é classificado pelo autor e que constitui para nós (comunidade linguística portuguesa e estudantes das línguas e de literaturas e não só) um valioso documento sociocultural na área literária angolana e na tradicional. Pois espelha a sociedade africana luandense do séc. XIX, com os seus costumes e tradições, destacando o domínio do feiticismo e da magia na vida quotidiana. E devido ao efeito crescente da globalização, esta prática tem tido menos relevo e enfoque em tempos actuais.

No seu todo, a obra é uma viagem que nenhum leitor esquecerá. Pois o autor ejecta nela uma velocidade estonteante, cuja acção decorre nas redondezas de Luanda. Óscar Ribas imprime-lhe uma veracidade espantosa, que resulta das incessantes pesquisas feitas por ele e com ajuda de seus familiares.

O relacionamento amoroso entre Joaquim e Catarina geneseia a narrativa. E outras personagens, a seu tempo, vão aparecendo e com suas falas vão-se apresentando ao longo dos discursos. Tais como: António Sebastião, um intriguista que cria (na obra) um clima de vingança e de ódio, no qual se procura solucionar quase tudo recorrendo às práticas do feiticismo; os quimbandas cujos serviços lhes eram pedidos para curar e para matar, para bem-querer e para vingar, para proteger e para outros fins que o desenrolar da narrativa nos faz perceber, sem titubear. Finalmente, mas não para esgotar as personagens, a mãe de Catarina que após a morte de sua filha decide procurar vingar-se por intermédio de práticas já citadas. Porém, no capítulo final da narrativa, quando ela se prepara para utilizar o “uanga”, opera-se no seu íntimo o milagre do amor, que a faz experimentar um momento de catarse.

As diferentes personagens são descritas pelo autor consoante o seu nível sociocultural, isto é, das camadas populares dos bairros de Luanda,

garantindo assim um bom paladar aos consumidores de literatura com o desnível linguístico na obra. Isto se compararmos aos falares directos do autor que chegam a ser muita das vezes demasiado eruditos. O autor não intervém nos falares das personagens, mostrando nesse caso certa perícia. Pois, muitos erros de sintaxe e de concordância vão-se verificando ao longo da obra pelos falares das personagens. Querendo assim o autor demonstrar a autenticidade e verosimilhança das mesmas.

3.2 Nas margens do romance

Explicação breve de cada capítulo dentro da narrativa, para que se tenha consciência do desenrolar da narrativa, onde veremos que o final de um capítulo é sempre um conector para que o capítulo seguinte comece sem sobressalto algum. Utilizando os títulos dos capítulos, temos:

3.2.1. Antigamente

O que consideramos como sendo o primeiro capítulo é *Antigamente* que parece ser mais uma descrição do espaço que uma introdução à narrativa, ainda que não deixe de ter um carácter introdutório; pois que descreve a cidade de Luanda em finais do séc. XIX. Isto é, como se caracterizava social e economicamente a cidade no ano de 1882. Tempo este em que os homens partilhavam espaços bravios com animais ferozes:

Pelas ruas areentas, porcos e galinhas, de fraternal comunhão com os habitantes, transitavam livremente. As cabras, berrando, saltitando, arrancando das campainhas o monótono tilintar, também pasciam no mesmo doce convívio. E quando a cidade dormia, as feras – lobos, onças, hienas, mabecos – com suas vozes denunciadoras vagabundeavam tranquilamente, procuravam monturos, violentavam quintais. (RIBAS, 1951: 23)

Neste capítulo apresenta-se uma viagem. Os viajantes não conhecem seus destinos, não por não saberem o preço de suas passagens, mas sim por serem escravos. *Entre o continente e a ilha, em esplêndida baía, o porto, aparentemente fechado às embarcações negreiras, continuava a ser uma boa*

porta que se abria a vários países, principalmente para o Brasil (RIBAS, 1951: 25)

3.2.2. Festa de Núpcias

Neste capítulo, apesar de também encontrarmos por encaixe a história de Caísso²⁴(pag.33), presencia-se às tentativas de Joaquim para conseguir namorar e noivar a Catarina, que carinhosamente é chamada de Caítiri no seio familiar. A satisfação das tias e da mãe de Caítiri também são evidenciadas nesse capítulo, por conta da mesma ter perdido a virgindade na noite de núpcias. O que, de facto, é honroso para a família da noiva, enfim.

3.2.3. Uma Carta

Neste capítulo, evidenciam-se claramente personagens secundária antagónica e secundária coadjuvante. Mas começando do princípio: para garantir fartos proventos à família, Joaquim parte para uma aldeia a fim de fazer negócios. E como às vezes a distância fortalece laços que a proximidade não une, e para dissipar a saudade e eventuais equívocos, eis que Joaquim envia uma carta para Catarina. A mesma vai parar às mãos de António Sebastião²⁵.O coitado do ambaquista²⁶ não sabia ler, e sobre o olhar ansioso de Catarina (outra personagem iletrada), em suas mãos estava a carta enviada por Joaquim.

O coração dos dois batia vivo pelo mesmo sentimento, o da ansiedade: para Catarina, a ansiedade de ouvir o que a carta dizia sobre seu amado que estava em outras terras; para o ambaquista a ansiedade era a de confessar que não sabia ler. *Ndilenu!* [Chorem!] foi a única palavra por ele proferida a sinónimo de ter descodificado a carta. O que despoletou grandes berros por parte de Catarina. E para António Sebastião, não houve outra opção se não a

²⁴ Uma mulher que por um triz não morreu abocanhada por jacarés.

²⁵ Personagem considerada antagónica.

²⁶ António Sebastião.

de pôr-se em fuga e deixando Catariana em choros. Juntando-se a ela, familiares e vizinhos, realizaram o óbito de alguém que não tinha falecido.

3.2.4. Vingança

A vingança é geralmente provocada por um mal ou alguma injustiça que nos tenham cometido.

Neste capítulo, o vingador procura castigar pela segunda vez a mesma vítima (Catarina): na primeira, fora obrigada a enlutar-se de um homem que não estava morto. Tal facto sucedeu-se por conta da negligência e analfabetismo do ambaquista que, mais tarde perpetra um drama a tom vingativo, por lhe terem estado a escarnecer na aldeia em função de ter mandado chorar quando na verdade não sabia ler. O que veio a provocar uma tragédia cuja vítima mortal tem o nome de Catarina, como se poderá confirmar no desenrolar, aqui, de outros resumos dos capítulos do romance.

Tal como foi antes dito, após a leitura da carta, António Sebastião ausentara-se da aldeia. E ao retornar, dos escárnios não se livrou. Para calar a boca dos aldeões que o apontavam com malícia, decidiu inventar junto do noivo de Catarina que a mesma se “amigara” a outro homem na ausência de Joaquim, que se tinha ausentado para negócios a título de amealhar algum provento para família.

3.2.5. Noite de Luar

Em noite de luar, sobressai o assalto que Joaquim faz a Catarina, ou seja, é neste capítulo em que, em função da calúnia inventada e contada por António Sebastião, Joaquim vê-se obrigado a regressar para sua aldeia inesperadamente. E quando chega, na calada da noite e em noite de luar, espanca brutalmente sua esposa, sem mais nem menos, por pensar que era verdade a tal traição de que António Sebastião lhe falara.

A coitada que tivera uma noite de serão com a mãe e irmãos, não lhe passou pela cabeça que as estórias e adivinhas contadas pela mãe lhe fossem terminar a noite entre a vida e a morte

– *Porque não somos todos da mesma cor? Uns serem brancos... outros pretos... outros mulatos...* – perguntou, durante o serão, uma das irmãs de Catarina à mãe.

Eis a resposta:

Foi nos tempos muito antigo, ainda no mundo havia um casal. O homem era preto, a mulher também era preta. Os filhos que nasceram, portanto, também eram pretos. Na terra onde viviam só havia uma lagoa. Mas essa lagoa era pequena, muito pequena mesmo. Um dia resolveram tomar banho, desde o pai ao último filho. E todos foram para a tal lagoa. Os que banharam primeiro, foram o pai e a mãe. E saíram rosados. Depois, um filho e uma filha. E saíram e saíram brancos. A seguir, outro casal de filhos. E saíram mulatos. Por fim, outro casal. Como já não havia mais água, esfregaram no lodo as palmas das mãos e as plantas dos pés. E só essas partes ficaram brancas.
(RIBAS, 1951: 172)

3.2.6. Reconciliação

Há quem diga que o amor é cego. Joaquim cegou os olhos de seu coração e abriu os ouvidos ao intriguista. Culminando assim numa brutal pancadaria à sua esposa. E Catarina, sem rodeios, perdoou Joaquim que se “inferiorizou” em pedidos de desculpas, após ter visto a outra face da moeda. Isto é, ouvindo a real versão do drama protagonizado pelo ambaquista.

3.2.7 Expição

Este, que é o capítulo mais curto da narrativa, surge apenas para apurar a veracidade do velho adágio popular em Angola: “O feitiço vira-se contra o feiticeiro.” Foi isso mesmo que aconteceu. Por calúnias, o ambaquista quis que Catarina sofresse. Apesar de ter sofrido, Catarina “distribuiu o mal pelas aldeias” e o ambaquista apanhou forte doença, e graças à um quimbanda ele ficou curado.

3.2.8. Desafronta

Este capítulo ilustra que o bem supera sempre o mal. O coração bondoso de Catarina permitiu-lhe perdoar a todos seus malquerentes: à Joaquina que queria tornar-se feiticeira para poder castigar ainda mais a Catarina, considerando-a sua rival; à Ingrata, sendo amiga de Joaquina e tendo ouvido o desejo dela, para o espanto de Joaquina, conta-lhe todas as formas de receber o “uanga”. E esta por sua vez, após ter ouvido as histórias todas de como receber feitiço, nega-se a receber o “uanga” e decide apenas dar uma boa surra, em hasta pública, à sua rival.

Lá vinha Catarina ladeada de sua irmã Guilhermina, quando Joaquina ao de longe vê as duas moças, abaixa-se para recolher qualquer coisa para bater em Catarina. Mas tudo o que ela consegue é a cuspidela, nos seus olhos, de uma cobra cuspidora. Um grito de aflição desperta as duas irmãs que prontamente prestam ajuda à vítima e tal atitude benevolente viria a culminar num profundo arrependimento de Joaquina e no pronto perdão de Catarina.

Quanto a António Sebastião, este adoecera terrivelmente. Enquanto Catarina procurou por um quimbanda afim de que António Sebastião a viesse procurar para pedir perdão. Pelo que António Sebastião mandou chamar um quimbanda para saber se sua doença era resultante da injustiça que tinha cometido a Catarina. Comprovado ficou e uma recomendação surgiu: se se quisesse curar de facto, tinha que procurar por Catarina e deveria ajoelhar-se e implorar pelo perdão. E assim fez. Para Catarina apenas coube a honra de a todos perdoar.

3.2.9. Saudação

Neste capítulo a mãe de Catarina mostra-se insatisfeita com a atitude da filha que fora capaz de perdoar, de ânimo leve, a António Sebastião que lhe tinha causado tanto mal.

Depois de acorrer a muitos quimbandas, desta vez a mãe de Catarina foi à Igreja do Carmo, rezar para Santo António, para que continuassem a castigar António Sebastião.

Segundo a mãe de Catarina, para que o pedido a Santo António fosse ouvido e aceite, durante oito dias deveria visitar a Igreja do Carmo e não mudar de roupa, não pentear o cabelo. Ou seja, não cuidar de sua higiene corporal, excepto a lavagem do rosto e da boca, durante esse tempo.

Finalmente, Catarina deu à luz a gémeos e, como não podia deixar de ser, por conta da tradição, muita gente foi saudar os recém-nascidos.

3.2.10. Uanga

O último capítulo dá título ao romance. “Uanga”, é uma expressão da língua quimbundo, uma das várias línguas locais de Angola, que significa “feitiço”.

Quando se fala ou ouve-se sobre feitiço, vem-nos em mente algo cujo final é fatal ou trágico, muitas vezes pensamos logo na morte. Em *Uanga*, a morte resultante de uma tragédia é reservada para o fim do romance. Ou seja, temos, no romance, como último capítulo “Uanga”, talvez por nele se reservar o conflito entre o bem e o mal. É neste capítulo onde vemos a personagem mãe da Catarina procurar vingar-se, por motivos obscuros, e não se consuma o acto porque Catarina, uma outra personagem, aparece-lhe em pensamentos a advertir do mal que tal prática lhe pudesse causar. Pelo que a mãe de Catarina se convence de que o amor supera o mal e exclama que afinal o *uanga* é *terrível!*. (RIBAS, 1951: 299)

Apesar de o narrador ter criado uma trama para, ao longo do romance, explicar as várias práticas e manifestações de uma sociedade “negra inculta”, onde o feitiço impera, parece-nos que ele se serve da personagem mãe de Catarina para chamar atenção de que o feitiço não é boa prática. Pois se não, vejamos:

Catarina morre. Não por “uanga” como se possa pensar, mas por infecção resultante do parto. (RIBAS, 1951: 288)

Havia oito dias que Catarina tinha dado a luz a gémeos e ao mesmo tempo tinha-se passado o mesmo número de dias que sua mãe aguardava

pelo castigo maior que António Sebastião teria de sofrer. Se por um lado a mãe de Catarina desejava a morte do Ambaquista por ter castigado muito sua filha, por outro se tornara “mãe” outra vez. Pois, teria que amamentar os filhos que sua filha morta deixara.

Após as exéquias fúnebres de Catarina, António Sebastião, numa tarde, condescende em jantar com Joaquim. Enquanto os dois amigos conversavam na saleta, a mãe da falecida Catarina, na cozinha, servia a refeição nos pratos. E pronto, não pensou duas vezes em envenenar a comida do ambaquista, para vingar o sofrimento e a morte de sua filha. Para ela, a pancada que Catarina recebera do marido Joaquim por calúnias de António Sebastião foi um dos motivos que teriam levado sua filha ao colapso.

A distância entre António Sebastião e a cozinha era de escassos metros. Mas foi uma distância suficientemente considerável para Catarina reaparecer no pensamento de sua mãe e impedi-la de dar a comida envenenada ao intriguista. Deitou fora a comida sem a enterrar. E no dia seguinte, ao encontrar o cão morto, agradeceu a sua filha por lhe ter impedido a tempo tal homicídio e reconheceu que afinal o “uanga” era terrível.

3.3 Apresentação dos temas principais do romance *Uanga (feitiço)*

O romance *Uanga (feitiço)* tem como esteio temático o feitiço. Óscar Ribas retrata as diferentes maneiras de como era necessário a recorrência às práticas feiticistas numa sociedade que ele denomina de *negra inculta*. Repare-se que no primeiro capítulo do romance intitulado *Antigamente*, Ribas remete-nos, de imediato, à principal temática “o feitiço”; ao mesmo tempo quando descreve a geografia social da cidade de Luanda, alvitra que a cidade não se deve envergonhar de enfeitiçar porque “o feitiço é irmã da beleza”. Sugere que a cidade enfeitiçe todos: os filhos, os viandantes. Se assim o fizer, diz o autor, dominará como rainha. (RIBAS, 1951: 27)

É ainda prática recorrente, hoje em dia, em Luanda e em outras províncias de Angola acorrer às práticas feiticistas para prosperar na vida. Isto é, para poder prender a atenção do marido (quando se acredita que este olha

para outras mulheres, acreditando que outras são mais belas) recorre-se aos bruxedos para fazer o “uanga”. Não que este feitiço garanta esteticamente boa aparência, não. Mas permite que o homem fique “bobo” e tenha olhos só para ela. E muitas vezes torna-se tão submisso à mulher que depois pode tornar-se inútil para exercer as funções de marido e pai. Assim como também vai-se ao feiticeiro para ascender a um cargo, ou para mantê-lo, nem que para isso tenha que morrer gente. É o que pode acontecer entre outras práticas ou situações que levam determinadas pessoas a procurar tais serviços. Claro que nem tudo é feitiço por lá, e nem toda gente acredita nele. Mas, “eu não credito no feitiço, mas que ele existe, existe!”, assim dizem alguns populares.

Os usos e costumes da sociedade africana luandense dos fins do século XIX eram envoltos em práticas feiticistas, conforme afirma Ribas, “estranhos” e portanto, é através destes usos, costumes e práticas, que outras temáticas ganham corpo na obra, tais como:

a) A forma como a mulher aceitava seu pretendente, enviando, desse modo, um bocado de cola e gengibre, como símbolo de aceitação ao pedido de namoro:

– Sabes, Catarina? Gosto muito de ti!

E Catarina com um timbre de troça:

– Ai, sim? Não sabia...

– Sim, gosto muito de ti! Gosto muito do teu modo de comer e de andar...

– Ah! ah! ah!

– Não te rias! Queria que fosses minha amiga. Manda-me só um bocado de cola e gengibre.

[...]

Decorreram semanas. Catarina aceitara finalmente a corte de Joaquim: por uma garota enviara-lhe o simbólico presente – bocados de cola e gengibre

e uma garrafa de quitoto, a tão saboreada bebida feita com milho. Também gostava dele. Demais as informações confidenciais solicitadas às íntimas não obstavam ao sim. (RIBAS, 1951: 47-52);

b) Outro tema tem a ver com a importância e o significado do “alembamento”²⁷. Naquelas sociedades, as mulheres quando nascessem eram preparadas e educadas a cuidar somente da casa, do marido e dos filhos, como se a vida toda de infância e adolescência fosse vivida apenas para um dia serem “alembadas” e constituírem família. Pelo que,

Toda aquela que, sobre tudo por leviandade, não tiver merecido essa distinção, inspira o escárnio doutras mulheres. A falta é-lhe lançada em rosto, sua reputação atola-se no tremedal da maledicência.

– Eu não fui assim como tu... A mim, alembamentaram-me... – observa o orgulho feminino. (RIBAS, 1951: 55)

Embora corrompido nos dias de hoje, influenciado pelas ideias dos europeus, o alembamento ainda prevalece e mantém a sua essência em algumas poucas sociedades angolanas, pois que *para a sociedade negra, o alembamento exprime um alto significado: representa o valor do homem, o grau votado à mulher. Por ele, o pretendente mostra a sua capacidade de trabalho, atesta os recursos de que dispõe.* (Ibidem: 55)

Finalidades políticas podem estar na base do surgimento do alembamento. Lê-se no romance, num comentário do narrador, que

Devidos às constantes lutas em que os povos viveram outrora, as dificuldades de ordem económica foram surgindo certamente, e, em resultado, a fome começou a imperar. Por outro lado ressaltava a falta de cabeças, umas dizimadas pelas frechas inimigas, outras escravizadas pelos vencedores; por

²⁷ O que é, para as sociedades modernas, o noivado. Este acto cerimonial representa o casamento tradicional que é mais importante e mais considerado, em detrimento do casamento convencional civil ou religioso. Com efeito é nessa cerimónia que se apresentam reciprocamente as famílias de ambas as partes (a família do noivo e a da noiva), tendo em conta o pensamento de algumas sociedades africanas de que o casamento não é dos noivos, mas das famílias dos mesmos.

outro, sobressaiam as lavras, devastadas pela senha dos atacantes. A alimentação, portanto, tornava-se difícil. Havia menos braços, mais labor com a restauração dos campos. Demais, cada qual só devia produzir o indispensável para si e para os seus, dada a facilidade em que lhes transcorria o viver. E a razão, bem simples de prever, consistia na ausência de necessidades criadas pela civilização. Os impostos e as contribuições, o decoro da vestimenta e a superfluidade das inovações do presente, nada disso os apoquentava. Colher o que a terra oferecia, matar o que a brenha encerrava, tirar do rio ou do mar o que lá existia – constituía o problema vital. O modo de vida, porém, havia sido profundamente golpeado pela guerra. O que cada um semeava só para o seu benefício, já não bastava: urgia o duplicamento da actividade. Os chefes dos clãs, para solucionarem o mal, acordaram naturalmente em instituir um tributo de protecção, mais tarde considerado de honra – alembamento. Quem quisesse matrimoniar-se, deveria primeiramente reunir certos proventos para dotar a família da mulher com quem se ligaria. Para tal objectivo, impunha-se, por conseguinte, que o pretendente trabalhasse com mais afã, gastasse com mais parcimónia.

Na esperança de materializar o ideal, o homem entregou-se então a maior lida. Se se mantivesse na paralisação do egoísmo, irmanar-se-ia ao eunuco: as mães não lhes dariam as filhas, as mulheres não o aceitariam para companheiro do lar. Desta arte, a lavoura ganhou extensão, a pecuária povoou lugares, o intercâmbio de produtos ultrapassou os limites. O trabalho, antes mais restrito, activou-se consideravelmente. Como em concurso, cada um desenvolvia maior soma de energia, para que, orgulhoso, pudesse doar à família da noiva a resplandecente coroa de seu mérito. E o hábito de produzir mais constitui uma necessidade, criou raízes mais longas, fixou-se como norma do homem. (RIBAS, 1951: 56-57)

Com a mais nobre das intenções de incentivar o homem ao trabalho, terá nascido assim o alembamento. Mesmo em decadência, hoje em dia, há ainda quem se aproveite do alembamento para explorar o pretendente de sua filha. Pior se este engravida-la antes do pedido de noivado ou da apresentação oficial do rapaz à família da rapariga. Para se ter ideia, há quem peça, em Luanda, entre outros bens, um terreno vedado de 400 m², uma carrada de pedra e outra de areia, um gerador doméstico de corrente eléctrica, vinte

grades de refrigerante e vinte de cerveja (de preferência da marca importada, por ser a mais cara), uma caixa de whisky velho, um par de sapatos (das marcas mais conceituadas que o mercado tiver), um fato (de qualquer marca italiana), duas peças de pano, da República Democrática do Congo (por ser daí que advém os melhores tecidos do continente africano), um envelope contendo mil dólares americanos (equivalentes a mais ou menos oitocentos euros). Disto podem suscitar duas perguntas: pode essa exigência ser negociada ou se o futuro genro não conseguir, o que sucede? Quanto à primeira questão, alguns bens podem ser convertidos em valor pecuniário equivalentes ao preço dos produtos. E quanto à segunda questão, a resposta é: não leva a moça pretendida até que consiga, leve o tempo que levar. E proibem-no de encontrar-se novamente com a rapariga, ainda que esta tenha dado a luz.

c) Um outro tema tem a ver com os procedimentos que antecedem e se seguem ao nascimento de um novo ser;

O nascimento de um novo ser humano é sempre aguardado com muita expectativa. Por isso, muitos cuidados deve ter a mulher gestante, para ter uma gravidez sem riscos e, conseqüentemente, um parto normal e sem complicações, o que, de certo modo, despoleta também no crescimento saudável do neonato. Aliás, há quem comece já preparar a vinda do futuro filho mesmo antes de se efectivar o casamento e a própria gestação em si. No romance, lê-se que *dezasseis dias antes do matrimónio, o quimbanda é chamado para impedir os maus partos e a morte prematura dos filhos*. (RIBAS, 1951: 65)

Sucedem-se o ritual, para acautelar maus partos, dirigido pelo quimbanda. E feito isto, a mulher é “sacrificada” a ficar presa durante oito dias e, com a ordem do quimbanda, *fazer oito bolinhas e mais meio coco de serradura*. (RIBAS, 1951: 66) Nesse espaço de tempo, *ninguém pode entrar neste quarto [onde está presa a mulher] ... As crianças, sim, podem entrar ... E mulheres, só donzelas e as que ainda não têm homem* (Ibidem: 66) Ao cabo desse tempo volta o quimbanda, para supostamente assegurar a felicidade conjugal. E sabe-se que um dos elementos de felicidade dentro de um lar são os filhos.

O narrador mostra que quando nasce um filho cumprem-se alguns rituais. Quando nascem gémeos, por exemplo, “um bando de seis gémeos” cantando²⁸, palmejando e batendo os pés no chão, dirigem-se ao campo, para colher plantas sagradas com intuito de *saudar os irmãos espirituais e assegurar-lhes a existência*. (RIBAS, 1951: 268) Por outra, estas plantas servem, de igual modo, como alegóricas “primeiras roupas” dos gémeos recém-nascidos, que são retiradas na natureza, cumprindo, assim, os rituais que se impõem: uma adulta verte um conteúdo numa garrafa, e invoca a sereia que mora nas paragens onde essa prática se dá e profere as seguintes palavras: *Antepassado, oferendamos-te, nesta terra e neste chão, vinho, quitoto e maluvo: viemos tirar roupa para vestir gémeos*. (Ibidem: 268)

Depois desta adulta jogar com cada mão uma moeda de pataco, começa a arrancar os citados vegetais. E todos (crianças e adultos de ambos os sexos) seguem o gesto, e com ela engrossam as hossanas:

Gémeos, gémeos, meus filhos, sois vós meu único amor!

A camisa que comprar, é para os gémeos, só para os gémeos!

Gémeos, gémeos, meus filhos, sois vós meu único amor!

O lenço que comprar, é para os gémeos, só para os gémeos!

Gémeos, gémeos, meus filhos, sois vós meu único amor!

Os panos que comprar, são para os gémeos, só para os gémeos!

Gémeos, gémeos, meus filhos, sois vós meu único amor! (Idem, Ibidem: 268)

Depois de retirado uma quantidade aceitável do metafórico vestuário, revestem-se todos das folhas, sob ordens dessa mulher adulta, e

²⁸ Veja-se, mais adiante, neste trabalho, em **canção resultante do nascimento de gémeos**.

Entretecendo os delgados caules dessas plantas volúveis, aparelha grinaldas e tiracolos. E, na sucessão da feitura, os compartes revestem-se daquelas insígnias: cingem a cabeça, em X ornamentam o troco. Paramentada a guia, a hoste abala para a vivenda da parturiente, sobraçando cada qual o seu feixe. (RIBAS, 1951: 268)

Quando este grupo chega a casa da parturiente, são recebidos pela família da mesma; umã anciã, com duas garrafas de vinho, uma em cada mão, deseja-lhes as boas vindas: – *Sede bem-vindos, gémeos, vós que tendes muitas abóboras, vós que sois donos de matas de bananeiras onde se não pode cortar lenha!* (RIBAS, 1951: 269) O narrador comenta que as duas garrafas, mais uma moeda de vintém para cada participante, são entregues ao cabeça do grupo.

E prosseguindo, avançam do quintal para o quarto, onde está a mãe e os recém-nascidos da mesma. Despejam uma porção de vinho, para fabricar uma espécie de lama. E com esta lama pinta-se uma cruz, na testa, na parte anterior e posterior da raiz do pescoço: primeiro a mãe dos gémeos recém-nascidos, depois aos filhos, por último aos assistentes. E com isto, apresenta-se a roupa aprestada no campo: – *Vistam a roupa dos gémeos! Vistam a roupa dos gémeos!* (Ibidem: 269) Diz a mulher coordenadora deste ritual.

d) Retomando a apresentação dos temas, encontramos a vingança, que é a temática que ficou reservada para o final do romance. Mas repare-se que o narrador, apesar de procurar descrever fielmente os usos e costumes recorrentes nas práticas feiticistas, temática que funciona como pano de fundo da obra, tece também uma crítica a estas práticas através de uma personagem (a mãe de Catarina), que ao longo da obra movimentou quimbandeiros, adivinhos e feiticeiros, para solucionar quase tudo. Pois, repare-se que desde o princípio do romance o feitiço e a crença eram evidenciados em quase todos os acontecimentos. Mas no fim aparece-nos a quebra de todo envolvimento com tais práticas, através do arrependimento da personagem que mais se mostrou acreditar em bruxedos. (Cf. RIBAS, 1951: 297)

Embora o narrador já o tenha tentado fazer antes com a personagem tio João (Cf. RIBAS, 1951: 69), esta crítica ficou reservada para o fim porque era também no fim onde tinha que explicar, depois da morte de Catarina, os rituais que sucedem após a morte (como será detalhado mais adiante, quando se falar, neste trabalho, acerca dos elementos da cultura representados no romance enquanto trabalho etnográfico).

3.4 Descrição das personagens e sua relação com o narrador.

Está claro que o narrador de *Uanga* é heterodiegético. Parece-nos que apesar da descrição do modo de vida de um povo, o narrador escolheu o destino de algumas personagens, para que alguns rituais ou práticas de manifestação da cultura daquele povo ganhassem vida no romance, como é o caso de António Sebastião, de Catarina e da mãe de Catarina.

As fronteiras da linguagem são muito bem trabalhadas no romance. Ao lermos o mesmo notamos um certo desequilíbrio nas falas das personagens, se as compararmos com a escrita do narrador. Observa-se, desse modo, um certo desnível linguístico no romance. Sendo que o narrador usa um português erudito e as personagens um português mais popular. Ou seja, o autor não interfere nas falas das personagens, que muitas vezes em seus falares usam construções fráscas desviadas em relação à norma padrão da língua, do ponto de vista sintáctico e de concordância, o que não tira, de maneira alguma, a originalidade da obra. Muito pelo contrário, o autor é fiel às falas das personagens, para garantir a autenticidade. E, com alguma atenção, podemos identificar algumas personagens com as quais o narrador se identifica. Vejamos o quadro a baixo:

Tabela 1 - Quadro síntese da caracterização das personagens e sua relação com o narrador.

Nº	Personagem	Nível de língua	Língua veicular	Nível socioeconómico	Instrução	Relação com o narrador
1	Catarina	Familiar/popular	Português	Baixo	Baixa	De afecto materno
2	Tio João	Corrente	Português	Baixo	Média	Elo de outras

						personagens
3	Joaquim	Familiar	Português	Baixo	Baixa	Sem relação aparente
4	António Sebastião	Popular	Português	Alto	Baixa	Sem relação aparente
5	Mãe de Catarina	Popular	Português	Baixo	Baixa	Sem relação aparente

3.4.1 Catarina

Esta é uma das personagens principais e atravessa todo romance. Começa a ser perseguida por Joaquim para ser noiva do mesmo, aceita a corte e começam o namoro. Passa pela fase de ser pedida em casamento. Casa-se, engravida de seu noivo, dá à luz gémeos, sofre calúnias e intrigas, vê-se obrigada a enlutar-se de um homem vivo, vem a ser espancada pelo próprio marido, e virá a falecer (por infecção no momento do parto) e por fim aparece no sonho acordado de sua mãe, para apelar ao bom senso, de modo que a vingança da mãe não tenha sucesso. E no final constatamos que o amor acaba por sair vencedor.

3.4.2 Tio João

O tio João pode ser visto como uma personagem de fronteira entre os extremos (espaço social e narrador). Isto porque é alguém que apesar de se movimentar no espaço físico e pertencer ao mundo social de outras personagens, era selectivo nas suas amizades. Não dando confiança a muitas personagens, embora todos quisessem sua companhia. É uma personagem que está entre o tradicional e a modernidade (o lado do narrador):

O tio João! Quem é que não estimava o tio João, esse velho prazenteiro? Ao contrário dos da sua era, preferia as relações daqueles a quem o viço impelia as folganças. Com os novos, sim, acamarada-se bem, imaginava-se nivelado à idade deles. Agora com os provectoros, sempre sisudos, sempre estagnados em pensamentos doentios, sempre cortantes com a censura ao que fizeram também, não. Evitava, quanto possível, seu convívio. Eles

figuravam sombras, faziam frio, a promiscuidade com os moços inspirava-lhe repulsa. Ora, para velho, bastava ele. Por isso, queria-se junto dos que podiam dar-lhe prazer.

Devido ao seu espirito folgazão, todos desejavam sua presença. E tio João participava em muitas festas familiares, entrava nas pândegas dos rapazes. Suas conversas, suas pilhérias, que animação!

Na sua florescência, foi um grande femeeiro, um macho disputado a palavrões, a socos, a dentada, pelas numerosas rivais. De noite, quando ia seroar nos óbitos ou saía em passeio cupidíneo, andava geralmente duma esteira – a cama portátil para o que desse e viesse.

Pelas proezas eróticas, seu nome andou nas cantigas dos batuques. Mas ele não se amofinava, nas mesmas sembas contra si cantava também. Para tio João, as cantigas não o humilhavam, não: nas zombarias, ganhava mais importância. E ele sembava, e ele cantava, e fazia coro de suas próprias desvergonhas.

Para as murmurações do mundo, fazia orelhas moucas. A seu ver, as pessoas assemelhavam-se a papagaios: falavam por falar e suas palavras exprimiam muitas vezes rajadas de inveja.

Tio João só visava a um objectivo: colher da vida o maior rendimento de deleites. Quedar-se no marasmo de estúpidos preconceitos, não e não: só se via uma vez. Ao menos, quando morresse, não importunaria ninguém com pedidos de tais comidas da noite.

O tempo foi avançando, levou as belas estações, trouxe a velhice. Entretanto tio João, inquebrantável em sua têmpera, resistiu à erosão: não perdeu a jovialidade, a gula sensual, a predilecção pelas estúrdias. Todas as vezes que se proporcionava, lá estava com a rapaziada, a comer, a beber, a divertir-se.

O tio João, que maroto! Mas, no fundo, um bom coração! De mulheres e pândegas, quem é que não gosta? De sorte que, em lembrança dessa tempestuosa quadra de amores, ainda era concubinário de três mulheres. (RIBAS, 1951: 40-41)

Repare-se que, segundo o quadro que apresentamos acima, o tio João é a única personagem com instrução média e que usa o nível de linguagem corrente. Isto faz-lhe abeirar-se mais ao próprio narrador, que usa um nível de linguagem cuidado.

Há também que referir o facto de ser a personagem que se nega aceitar e critica certos comportamentos daquela sociedade luandense e principalmente quando o assunto é a crença nos quimbandas:

Vocês, os pretos, nunca vão para frente. Para se amigar, é preciso quimbanda. Se uma pessoa está doente, lá vem o quimbanda adivinhar o mal. Se alguém morre, o quimbanda não pode faltar para enxotar o cazumbi²⁹. Se a gente tem um sonho esquisito, o quimbanda lá vem também. Se uma lagartixa ou um outro bicho nos olhar bastante, o quimbanda também é chamado. Enfim, quimbandas, só quimbandas! (RIBAS, 1951: 69)

3.4.3 Joaquim

Logo no início do primeiro capítulo, depois da parte elucidativa que descreve Luanda nos anos de 1882, é-nos apresentado a personagem Joaquim. Pedreiro de profissão que morava numa cubata situada no Cazuno.

É Joaquim a personagem que depois de várias tentativas e passado algum tempo (não tanto tempo como acontece no poema *Namoro* de Viriato da Cruz) consegue o SIM de Catarina. E a partir daí ganham corpo todas as peripécias que instalam no romance um certo clima hipnotizador para o leitor, e nestas peripécias evidenciam-se, então, os usos e costumes da sociedade luandense no século XIX.

Este rapaz de 25 anos de idade, após unir-se a Catarina, por intermédio de um casamento tradicional, viu-se obrigado a ir para outras terras para procurar fartos proventos da família ora constituída. E passado algum tempo, Joaquim viu-se obrigado a escrever uma carta para dizer a sua esposa que ele estava bem de saúde e que os negócios estavam a prosperar, que no entanto

²⁹ Alma.

voltava em breve, tão logo conseguisse amealhar o suficiente para junto da família regressar. É esta carta que mesmo não lida, por quem teve a responsabilidade de a fazer, deu aso à percepção de uma suposta morte de Joaquim, para a profunda tristeza a Catarina, familiares e amigos.

Por não ser verdade que Joaquim estava morto, como ficou pensado na interpretação da carta, deu, esta interpretação, lugar a uma onda de vingança e intrigas. Passando Joaquim de pseudomorto a criminoso. Pois espancou brutalmente sua esposa, mesmo estando esta em estado de gestação, destruindo assim o encanto que havia entre os dois e admiração que um nutria pelo outro.

Joaquim, no romance, começa e termina sem mulher. Ou seja, começou solteiro e terminou viúvo. Tudo porque depois de sua esposa Catarina dar à luz gémeos, morrer oito dias depois, de infecção resultante do parto.

3.4.4 António Sebastião

“O intriguista”. É assim que deve ser apresentado a personagem em questão, embora tratado por “ambaquista” pelo narrador. A palavra [ambaquista], segundo o que afirma Laban³⁰, teve vários significados segundo as épocas. Serviu para designar, até aos primeiros decénios do século XIX, os proprietários e comerciantes negros que se destacavam no hinterland de Luanda, particularmente na actual província do Kuanza Norte e, ainda mais precisamente, à volta da localidade de Ambaca, a uns 260 km da capital, numa zona em que o contacto entre portugueses e africanos remonta ao século XVII, caracterizado pela instalação de missões de capuchinos, carmelitas e jesuítas que desenvolveram o ensino do português e o ensino profissional. Os ambaquistas eram então vistos positivamente pelo sistema colonial, pois serviam de intermediários com as populações situadas mais longe no interior do país.

³⁰ Disponível em: <http://www.ueangola.com/criticas-e-ensaios/item/146-ambaquista-e-literatura>

Depois, ao longo da segunda metade do século XIX e no princípio do século XX, quando Portugal, pressionado pelas outras potências coloniais, passou a exercer uma dominação mais activa que implicou o pagamento da burguesia africana intermediária, o ambaquista sofreu um processo de depreciação: tornou-se necessário afastar ou aniquilar esta personagem que pensava poder falar de igual para igual com o colonizador, recorrendo por vezes ao tribunal para protestar contra os abusos que se multiplicavam, como roubos de terras. Era uma época em que os colonos troçavam dos requerimentistas ou advogados de sanzala.

No século XX, os ambaquistas propriamente ditos desapareceram, mas a palavra ficou com a sua carga pejorativa, servindo para designar, até à altura da independência, os colonizados que tinham adoptado certos aspectos do modo de vida europeu – particularmente no vestuário – e que pretendiam falar fluentemente o português. No fundo, ambaquista não se diferenciava de “calcinhas”. Hoje, o termo designa «um indivíduo palavroso, rebuscado e, talvez, um antiquado de maneiras», segundo a definição [...] [d]o poeta Arlindo Barbeitos. (LABAN, s/d)

Sobre o ambaquista, esse personagem em especial, Alberto de Oliveira Pinto, na sua obra *Angola e as Retóricas Coloniais – Roupagens e Desvendamentos* dá-nos informações muito úteis, segundo as quais:

[...] *Os ambaquistas transmitiram de pais para filhos o conhecimento da escrita, que vieram a pôr ao serviço, quer dos sobas, redigindo a sua correspondência com as autoridades coloniais, quer das caravanas comerciais, anotando registos e facturas, quer ainda dos necessitados, através da redacção de documentos (mucandas) reivindicativos do direito de propriedade dos camponeses espoliados pelos colonos. Este facto tornou-os suspeitos aos olhos das autoridades coloniais portuguesas, sendo por estas perseguidos e sendo frequentes os textos coloniais, quer administrativos, quer literários, a descreve-los como excêntricos, charlatães e recalcitrantes. Com o recrudescimento do colonialismo após a Conferencia de Berlim (1884/85), a chegada a Angola de colonos brancos em maior número e conseqüente marginalização dos africanos, prosseguida duramente na década de 1920 pelo*

alto-comissário Norton de Matos, os ambaquistas foram totalmente silenciados e desapareceram da sociedade angolana. (PINTO, 2012: 257)

A propósito da etimologia do termo *ambaquista*, o investigador acima citado diz que o termo é um *aportuguesamento do kimbundo muku a mbaka, pl. aku a Mbaka, literalmente gente de ambaca. (Idem: 259)*

António Sebastião era de facto um ambaquista. Homem de negócios e posses. Não sabia falar português, mas também não falava quimbundo, como podemos ver:

- Um pissoa como a mim, que tem muitos lavra, muitos boi, muitos laparica, um pissoa que vista jibota, qui fuma chaluto e ponha nos dedo nela de ulo, ah! coração fica triste cando tem carta e num pódi rer! Pra num fica cum verconha, eu farô mesmo: «ndilenu!». (RIBAS, 1951: 134)

Foi esta a afirmação de António Sebastião *Ndilenu* que levou Catarina a interpretar que seu marido estivesse morto, e chegando ao ponto de realizar óbito de uma pessoa viva.

António Sebastião não leu a carta porque não sabia ler. Escondeu-a e desapareceu da aldeia. Pelo que não se inteirou do caos que se instalara naquela comunidade. Mas como mais rápido se apanha um mentiroso que um coxo a correr, a verdade veio à tona e ficou-se a saber que António Sebastião não sabia ler, e que Joaquim não tinha morrido de forma alguma.

Ficasse ele por aí, após ser desmascarado, estariam outros males anulados. Mas não, levou a cabo outras peripécias que culminaram com o espancamento de Catarina em estado gestante pelo seu marido, porque António Sebastião, a título de vingança disse ao Joaquim (marido da Catarina) que esta o traía com outro homem. Daí a razão de “intriguista” ser o nome mais adequado para esta personagem.

O estudioso Pedro Ângelo da Costa Pereira, na sua comunicação, subordinada ao tema: “Ascensão e Queda de António Sebastião”, apresentada

em Luanda, no ano de 2009, quando se celebrava o Centenário da Vida e Obra de Óscar Ribas, descreveu a personagem António Sebastião como

Um grande comerciante de ambaca, um homem de grande prestígio entre os habitantes de sua terra, que tinha propriedades, dinheiro e mulheres que o fazia sentir-se superior.

António Sebastião é um homem alto, fulo, de carão acidentado com grossos beiços, nariz informe e olhos papudos. Trajava casaca, calças de xadrez um pouco acima das botas já cambadas, gravata com o nó quase a meio da camisa branca, e no cocuruto da cabeça, um chapéu de coco. (PEREIRA, 2009: 8)

Ainda no seguimento do pensamento deste estudioso, António Sebastião é de personalidade forte, é vaidoso, e faz a sua entrada na diegese sempre muito activo, interveniente, falando alto, contando histórias e, fundamentalmente, recusando-se a falar em kimbundo usando pois um falar errático mas de fundo português. [Isto dá-se pelo facto de, em fase de colonização, falar a língua nativa era sinónimo de baixeza e demonstrava não ser assimilado. Pelo que quem tivesse muitas posses, não se quisesse assemelhar aos demais colonizados.] Toda a sua exuberância leva-nos a perceber um homem cheio de auto estima resultante de ser rico e que ele hiperboliza com a colagem ao domínio da língua portuguesa.

Pereira afirma ainda que *António Sebastião, o ambaquista, é bem o mestre-de-cerimónias deste romance exemplar de Óscar Ribas.* (PEREIRA, 2009: 9) E nós estamos de acordo com esta afirmação. Na medida em que, este é um personagem que, também, faz mover a trama do romance: É este personagem que provoca a rotura da situação inicial com a leitura da carta que Joaquim envia a Catarina. Não sabe ler, mas também não consegue dizer a sua comadre que não pode decifrar o que estava escrito na missiva de Joaquim. Pelo que manda apenas que Catarina chore, o que levou Catarina a interpretar que Joaquim morrera; Catarina chorou a morte de quem não tinha morrido de facto. Descobre-se que este mandara chorar porque não sabia ler. Sente-se desmascarado e é visto, na comunidade, como um bobo e,

consequentemente, viu-se a perder seu prestígio. Assim, resolve vingar-se de Catarina, indo a Cabiri contar calúnias sobre ela a Joaquim.

Após ter concretizado o seu desejo de vingança, o mesmo sente-se insatisfeito com o mal que tivera causado ao seu amigo Joaquim e,

Após desencadeada a vingança e com todas as suas convicções abaladas, António Sebastião metaforiza o profundo arrependimento dando lugar a uma transformação radical no personagem ao ponto de consultar um quimbanda que o aconselhou a pedir perdão a Catarina de joelhos e que o levou a vivenciar um percurso de grande despojamento em que se anula completamente até mesmo inspirar compaixão à mãe que sempre lhe recusou o perdão que Catarina lho concedera em vida. (Idem: 9)

Este personagem reveste-se de uma complexidade, e mostra-se capaz de surpreender o leitor convincentemente. Portanto, podemos afirmar que estamos perante uma “personagem redonda”.

3.4.5 Mãe de Catarina

Esta é uma personagem cujo papel reflecte o comportamento de quem crê em várias entidades: ela crê nos santos divinos, crê nos feiticeiros e quimbandeiros, enfim. Mas no final de tudo, ela demonstra que o amor próprio é o maior de todos os elementos a serem consultados, para que haja harmonia connosco mesmos e com aqueles que nos são próximos. Vejamos:

a) A crença nos santos:

Mamãe dirigia-se à igreja do Carmo, ia desfazer o nó que a mortificava. Já eram transcorridas duas semanas sobre a indulgência, e só hoje, por falta de oportunidade, cumpria esse desejo. Não o revelara a ninguém, quisera evitar conselhos contrários: «Porque não faça isso, ele já pediu perdão, Deus escreveu o que ele fez.» Que lhe importava ele tudo isso? Cada qual pensava a seu modo, nem todos corações doíam igualmente. Ela era mãe, sofrera muito para criar as suas filhas. Portanto não consentia que sujasse o nome delas., lhes roubassem o sossego e o pão. Perdoou Catarina, Joaquim e Guilhermina, os amigos, mas ela não: António Sebastião devia ser bem castigado. A doença

não bastava, precisava-se de coisa pior. E quem o castigaria era Santo António.

Para que a promessa surtisse bom efeito, mamãe só cuidara da higiene do rosto e da boca. O descaramento do corpo, mesmo durante os oito dias da suplicação, cumpri-lo-ia rigorosamente. O sacrifício não custava. E a pretexto de negócios, iria todas as manhãs à igreja.

[...]

Mamãe, depois de persignar, encaminha-se para o altar de Santo António, oscula a vistosa toalha de labores, com lentidão lhe toca com uma face, depois com a outra. Ajoelha-se, repete as reverências no tapete, nele se alonga finalmente. E, ora de costas, ora de bruços, ora genuflectida, gesticulando sempre, umas vezes batendo as mãos no peito, outras dando uma palma, roga em voz alta:

- Santo António, venho queixar-me dumas conversas que se passaram, para fazeres a justiça que entendes. [...] Meu Santo António, se me fizeres a vontade, trago-te um litro de azeite, doze velas, dois abanos e duas vassouras.

Levanta-se, reitera as medidas.

E durante oito dias, sem mudar de roupa, sem se pentear, mamãe procedeu desta maneira. (RIBAS, 1951: 255-256)

b) A crença nos quimbandas:

E porquê? Então não é o quimbanda que adivinha, que cura todas doenças? Você Sr. João não sabe que são os espíritos que provocam o bem e o mal? Ih! Se não houvesse quimbandas, quem preparava a felicidade entre os casais, quem serenava a fúria dos mortos, quem acabava com o mal, sim, com essas coisas que se mostram por sinais? Pois, Sr. João, fique sabendo: os quimbandas são os nossos doutores, são as únicas pessoas que trabalham com os espíritos. Portanto, quando é preciso, temos de ouvir os quimbandas: no mundo só há feitiço. Compreendeu agora? (RIBAS, 1951: 69)

É curioso que esta viagem tradicional pelo mundo do feitiço acaba de uma forma, digamos, não trágica, pois que, o desfecho da mesma não se dá

por força do “uanga”, mas pelo coração aberto ao amor materno o que despoleta, não só num amor à vida de outrem, mas como a sua própria vida também ganha outro brilho. Assim, ela encara o feitiço, coisa que dirigiu sua vida inteira, como uma coisa terrível e compreendeu que a confiança que tinha nele apenas provocava, afinal, desgraças à sua própria vida e a dos que lhe eram próximos:

À ideia de que reservara essa morte ao ambaquista, o terror convulsiona-a durante um pedaço. Atuada por um remorso longínquo, dá uma palma, e, balançando a cabeça, suspira pesadamente: - Eh! eh! eh! Afinal o uanga é terrível! Obrigada, minha filha, evitaste que o meu coração chorasse até ao fim da vida!” (RIBAS, 1951: 299)

E para terminar, mas não com a intensão de analisar todas personagens, apresentamos brevemente um apontamento sobre os quimbandas. Estas personagens podem ser vistas no romance (também) como um elemento impulsionador da acção. A eles recorria-se para requerer trabalhos do bem e do mal. Deles esperava-se a cura, mas também a doença. Eram eles os que garantiam sucesso, assim como o insucesso. Tudo dependia apenas do que se lhes pedia. Entretanto, Óscar Ribas, numa entrevista cedida ao investigador José Carlos Venâncio, critica a postura de alguns deles que, segundo ele, *geram intrigas, em vez de apaziguar o povo.*” (VENÂNCIO, 1992: 88)

3.5 Descrição dos elementos da cultura na obra *Uanga* enquanto trabalho etnográfico

Há no romance um sem números de elementos que demonstram a existência de um trabalho etnográfico, do mais simples ao mais trabalhado pormenor. E isto compreende-se, tendo em conta que a vida do autor era partilhada entre a escrita literária e a recolha folclórica.

O autor faz uma incursão e apresenta em *Uanga* excertos da vida cultural do povo luandense, em finais do século XIX, de diversas formas. Quer

seja através de personagens, rituais, histórias³¹, adivinhas, provérbios, canções, expressões em quimbundo, descrição de danças, descrição de formas de receber o *uanga* e descrição do processo de namoro que culmina com o alembamento.

De uma forma sequencial, mas sem seguir a lógica da disposição no romance, mostraremos a veracidade da nossa afirmação através da apresentação dos seguintes elementos etnográficos que se encontram no romance:

3.5.1 Rituais

Acreditamos nós que quando as pessoas se casam há uma vinculação entre elas que lhes permite realizar tarefas em conjunto, pensar no casamento, agir segundo mandam as regras de boa convivência, tornar-se num só corpo, até que haja uma ruptura. E fruto da nossa vivência, apuramos que as separações, na sociedade angolana, podem acontecer por várias vias e uma delas é por causa da morte. Quando isso acontece há uma quebra da rotina a dois, mas a vida continua. Como se nota o autor do romance faz uso do conhecimento dessas práticas, fruto, certamente, do seu trabalho como estudioso dos rituais e práticas culturais de Luanda, como se comprova pela abundante bibliografia que publicou neste domínio.

Há quem acredite que se casar com uma viúva é prenúncio de seguir o mesmo rumo que o marido anterior seguiu. Para que isto não aconteça e mais para que a viúva prossiga emocionalmente a sua vida, há que se cumprir determinados rituais que variam de região a região e um deles é-nos apresentado no romance:

– *Catíri – consulta mamãe, no sétimo dia –, não queres que mande chamar a sr.^a Muxima, para te mandar gritar e pôr-te na água? Somos pobres, não podes ficar muito tempo na cama. Tens a tua vida...* (RIBAS, 1951: 119) É costumeiro, em Angola, ficar durante muito tempo num acto fúnebre,

³¹ No leque de histórias encontram-se repartidas em fábulas, insólitos e contos sobre a crença popular.

principalmente quando a família enlutada é dotada de posses. Mas aqui, no romance, é-nos apresentada uma família desprovida de bens. Dai, a preocupação em terminar logo as fases a que se submetem os rituais necrológicos.

– *Então, minha filha, é hoje o dia de te fazermos sair, pois não?*

– *Sim, madrinha.* (Idem: 119)

A expressão “te fazer sair” surge ao cabo de mais ou menos uma semana que a viúva fica encarcerada num quarto. Sublinhe-se que, apesar de haver algumas semelhanças nos rituais de viuvez em África, em Angola não há o levirato ou a cerimónia do “kutchinga”, como acontece em algumas localidades de Moçambique, como escreveu Paulina Chiziane, em Niketche: *Uma história de poligamia: Dentro de pouco tempo estarei nos seus braços, na cerimónia de kutchinga. Serei viúva apenas por oito dias.* (CHIZIANE, 2008: 220)

Cozinha-se para alimentar, pela última vez, o finado. Nisto,

A ajudante [duma ocultista] assinala magicamente os lugares do lume e o exterior das panelas. No final, a mestra tira uma garrafa de vinho tinto, verte nove doses na primeira trepe, contadas em voz alta, e exorcisma:

– *Ouçá-me, sr. Joaquim, o fogo que abri é para cozinhar para o senhor. Este dia é seu, vamos acabar com amizade.* (RIBAS, 1951: 120)

Depois de aceso o fogo, e com todos os ingredientes do repasto preparados, a ajudante da ocultista leva ao lume, informando a mestra, a primeira panela. A mestra, conta até nove e volta a esconjurar:

– *Ouçá-me sr. Joaquim, esta comida é para o senhor. É Catarina que lhe oferece. Hoje acaba-se tudo: o senhor procure aí outras mulheres, também Catarina vai procurar outros homens. Deixe a viúva com saúde e sossego.* (RIBAS, 1951: 120-121)

E para uma lavagem simbólica a viúva, a ocultista prepara uma bebida e, perante a plateia,

goteja numa casca de múcua³², mas verbalmente, nove porções de vinho tinto e acrescenta:

– Ouça-me, sr. Joaquim, este dicosso é para lavar a viúva: o parentesco acabou, cada qual é livre. Não queremos complicações nem doenças – e despeja uma mistura de quitoto e maluvo³³ contida noutra botelha, e ministra nove filamentos de vassoura, laçados pela cambanda nesse lapso de tempo. (RIBAS, 1951: 121)

Quando a comida estiver pronta, a ocultista pede para viúva levantar-se, preparar-se para sair e trazer consigo a roupa de luto, e tradicionalmente

Partem para o cemitério: à frente, a quimbanda; a seguir, a viúva; atrás desta, a cambanda, com as quindas à cabeça; e, em conjunto a família e algumas vizinhas íntimas, reunidas na ocasião. (Idem: 121)

Na caminhada para o cemitério, a ocultista vai fazendo algumas perguntas. A viúva juntamente com outros integrantes da caminhada vão respondendo em coro:

– De quem és viúva? – pergunta a ocultista logo à saída.

E o cortejo:

– Sou viúva de Joaquim.

– Sr.^a Catarina!

– Senhora?

– Sr. Joaquim!

– Senhora?

³² Fruto do imbondeiro.

³³ Bebida fermentada de sumo de cajú

– *Se um homem te dar um vintém, aceitas?*

– *Aceito.*

– *Se um homem te palpar, consentes?*

– *Consinto.*

Através da noite, triste no seu piscar múltiplo, a caravana, a passos rápidos, caminha na religiosidade dum dever. Só o interrogatório se fechava de espaço a espaço.

– *De quem és viúva, volvia a quimbada cem metros andados.*

E num coro:

– *Sou viúva de Joaquim.*

– *Sr.^a Catarina!*

– *Senhora?*

– *Sr. Joaquim!*

– *Senhora?*

– *Se alguém te der pataco, aceitas?*

– *Aceito.*

– *Se um homem te atirar para o chão, não te zangas?*

– *Não me zango.*

– *Se um homem quiser amigar-se contigo, aceitas?*

– *Aceito. (RIBAS, 1951: 121-122)*

Quando a comitiva se aproxima ao cemitério, param e descarregam o fardo. A ajudante entrega os pratos e uma garrafa contendo porções de bebidas à mestra.

– Sr. Joaquim, esta comida é para o senhor. Quem oferece, é Catarina. Se quiser, pode convidar os seus amigos – profere, atirando a comida.

Consagrado o festim, de que a alma aproveitará a essência, remata, entornando o vinho:

– Hoje o quimbanda separou-vos, já não têm nada um com o outro. (RIBAS, 1951: 122-123)

Recolhidos os pratos, continuam a jornada. Desta feita para a praia. Chegados ao mar, avançam a ajudante, a viúva e a ocultista. E esta adverte:

– Cuidado! Quando te empurrar, volta logo as costas para o mar – e segurando-a pelos ombros, impele-a brandamente.

Conforme o conselho, Catarina, mal toma o banho forçado, vira-se de costas e levanta-se com presteza. Fora da água, derrama-lhe o dicosso, dizendo, após a forçosa numeração:

– Sr. Joaquim, estou a levar a viúva para ficar em paz: a amizade acabou-se.

Em seguida, despoja-a da roupa, que dobra precipitadamente para si, e pede num grito:

– Tragam o luto.

Sem demora, mamãe entrega-lhe uma trouxa. Com os panos trazidos, veste-a de nojo.

– Sr. Joaquim, este luto é pelo senhor, tudo acabou entre os dois. Deixe saúde e sossego – irradia, não sem a contagem preliminar, ao cobri-la com a bófeta. (RIBAS, 1951: 123)

Regressam a casa, mas já sem as perguntas e respostas. Impondo-se assim uma conversa amigável. Postas em casa, a ocultista ata ao braço e à perna da viúva um fio com nove nós, e volta rogar:

– Ouça-me, sr. Joaquim, amarrei hoje a sua viúva.

Deixe a casa em paz.

Para que a alma não resistisse, com o resto do dicosso

– Sr. Joaquim, vá-se embora, esta casa já não lhe pertence. Agora entra quem Catarina quiser. Deixe a casa, mas sem complicações nem doenças – espargue os quartos e o quintal. (RIBAS, 1951: 123-124)

E assim assegurava-se que a viúva ficava em paz, sem perturbações do finado e que pudesse voltar a namorar e casar-se sem problema algum.

3.5.2 Histórias

Outra forma que encontramos no romance *Uanga* como recolha etnográfica são as histórias contadas pelas personagens. Héli Chatelain compartimentou a literatura tradicional angolana em seis categorias: a primeira classe inclui todas histórias tradicionais de ficção chamadas *mi-soso*; A segunda classe é das histórias verdadeiras, ou melhor, histórias reputadas verdadeiras e designadas por *maka*; As narrativas históricas são chamadas *ma-lunda*; A quarta classe é da Filosofia, não metafísica mas moral, e representada por provérbios chamados *ji-sabu*; A quinta classe é a da poesia e música, as canções são chamadas *mi-imbu*; A sexta e última classe, é representada pelas adivinhas, chamadas *ji-nongongo*, que são usadas somente como passatempo e divertimento, embora úteis para aguçar a inteligência e espreitar a memória. (Cf. EVERDOSA, 1979: 9-10) As histórias, no romance, estão repartidas em fábulas, acontecimentos insólitos e histórias, ou *mi-soso* de acordo com a classificação de Heli Chatelain, que demonstram uma certa crença popular. O narrador ao incluir no romance estas histórias, demonstra, mais uma vez, que conhece os dois requisitos para bem investigar etnografia: primeiro, a língua dos nativos, para que se mostre não apenas o exterior da ideia, mas também o interior, pois que *o pensamento não se desdobra uniformemente, antes apresenta as múltiplas facetas da matéria em inquirição*. (RIBAS, 2002: 82) O segundo requisito é o de conhecer a psicologia do povo em estudo. Este requisito, *tanto ou mais que o da língua, ele desvenda as subtilezas, como o lampião esclarece a obscuridade*. (Ibidem: 82) Vejamos como estão descritas as histórias no romance:

3.5.2.1 Fábulas

A fábula é uma narrativa curta que de modo geral é identificada com apólogo e a parábola, em razão da moral, implícita ou explícita, que deve encerrar, e deve encerrar, e também pela sua estrutura dramática. No geral, é protagonizada por animais irracionais, cujo comportamento, preservando características próprias, deixa transparecer uma alusão, via de regra satírica ou pedagógica, aos seres humanos. (MOISÉS, 1992: 226)

As fábulas são, geralmente, contadas nos serões, para dele serem retirados conhecimentos a se passar para as futuras gerações. Pois vêm sempre com um final moralizador. Os personagens são, grosso modo, animais que representam e protagonizam o comportamento humano. Portanto, a partir dos animais personificados, o homem pode tirar suas lições positivas. Exemplo:

Um dia, o sr. Leão estava cheio de fome. Para arranjar comida, desatou a andar, a andar pelo mato fora. Depois de muito tempo, descobriu, enfim, o sr. Coelho. Ah! Já tinha que comer!

Devagarinho, devagarinho, um pé aqui, outro pé ali, o sr. Leão foi-se chegando. Mas o sr. Coelho, lá com os seus abanos, ouviu o capim estalar, olha para trás, e, safá! Foge para um cercado. O sr. Leão, que tinha o estômago a roer-lhe, zás! Dá um grande salto. Que raiva! O sr. Coelho tinha-se metido num buraco.

Quando o sr. Leão quis sair, notou que estava numa armadilha. Como não podia fazer nada, deitou-se no chão, a pensar na sua pouca sorte. O tempo foi passando, foi passando. De repente, vê o sr. Caçador. E o sr. Leão pediu-lhe:

– Ai, sr. Caçador, não me mate! Tire-me daqui, tenho filhos pequeninos. O sr. Caçador, com pena, fez-lhe a vontade. Mas depois é que são elas! Já livre do perigo, o sr. Leão diz-lhe:

– Dá-me o teu cinturão: tenho muita fome.

E o sr. Caçador deu-lhe o cinturão. Depressa, depressa, depressa, o sr. Leão comeu o cinturão. Depois tornou a pedir:

– Dá-me a tua espingarda: ainda tenho fome.

E o sr. Caçador deu-lhe a espingarda. Depressa, depressa, depressa, o sr. Leão comeu a espingarda. Depois tornou a pedir:

– Dá-me o teu braço: ainda tenho fome.

Então, o sr. Caçador disse-lhe que não. Palavra puxa palavra, arma-se uma grande discussão. Nisso, passa a sr.^a Tartaruga. O sr Caçador chama-a, conta-lhe tudo, por fim pede-lhe que resolva a questão. A sr.^a Tartaruga ouviu a explicação muito bem, mas, como é uma espertalhona, fingiu não ter percebido nada e perguntou:

– É sr. Leão, afinal onde estava?

O sr. Leão salta outra vez o cercado e explica:

– Eu estava aqui. Assim...

A sr.^a Tartaruga, quando o vê lá dentro, dá uma valente gargalhada, volta-se para o sr. Caçador, e sentencia:

– O bem faz-se a quem tem coração³⁴. (RIBAS, 1951: 179-180)

A inteligência vale mais do que a força. Embora em alguns poucos casos sobrepõem-se a esperteza e a inteligência a corpulência. Nesta fábula, o sr. Coelho, pela atenção redobrada e pela agilidade conseguiu evitar-se de ser o manjar do sr. Leão, que mais se valeu da força. O sr. Caçador, pela sua bondade, por um triz não se viu parar na boca do sr. Leão, não fosse a inteligência da sr.^a Tartaruga, que é de estatura física menor que a do sr. Leão. É desse jeito que, de algum modo, se passava o conhecimento para as futuras gerações.

³⁴ Que em quimbundo, e traduzido pelo narrador, no elucidário do romance: "Mbote ui banga mukuá muxima." p. 305.

Leiamos outra fábula, do romance, em que a esperteza de um personagem vence o tamanho corporal de outro:

Uma vez, a sr.^a Onça quis um criado para tomar conta dos filhos. Eram ainda pequeninos, apenas com poucos dias. Perguntou a uns, perguntou a outros, mas nenhum aceitou: todos tinham medo. Por fim procurou o sr. Coelho. E ele disse que sim.

Quando a sr.^a Onça saía para caçar, o sr. Coelho ficava em casa com os meninos. À volta da mãe, levava-lhe os filhos, um por um, para mamarem. E tudo corria muito bem entre eles.

Uma tarde, a sr.^a Raposa aparece-lhe com um bocado de carne e uma panela de fúnji³⁵. A sr.^a Onça não estava. Então os dois, muito contentes, puseram-se a comer. Por o conduto ser pouco, sobrou muito fúnji.

– E se comêssemos uma oncinha para acabar isto? – lembra a sr.^a Raposa, olhando para os meninos.

O sr. Coelho respondeu que não, tinha medo da mãe. Mas a visita aconselha:

– Tu não costumavas entregar um filho de cada vez? Ora fazias isto: davas duas vezes o mesmo filho para mamar. Hem?

O sr. Coelho riu-se, concordou. E os dois amigos comeram o menino.

Quando a patroa chegou, o sr. Coelho fez o que a sr.^a Raposa lhe tinha ensinado e a malandrice saiu bem.

No dia seguinte, a sr.^a Raposa torna a vir. Trazia outro panelão de fúnji e uma perna de gafanhoto. E os dois comeram muito repimpados. No fim do petisco, ainda havia muito fúnji.

– Vamos comer outro filho? – sugere a sr.^a Raposa lambendo-se toda.

³⁵ Massa cozida de farinha de milho ou de crueira.

As oncinhas eram sete. Mas, uma por uma, foram desaparecendo: o sr. Coelho fazia bem o truque. No dia do último filho, o sr. Coelho, para evitar a fúria da mãe, amarrou uma corda ao pescoço. Queria fingir que estava enforcado.

À hora do costume, a patroa chegou. Chamou, chamou o sr. Coelho, e nada. Mal deu com ele, desatou-lhe a corda.

– Que aconteceu, meu sobrinho? – dizia ela, sacudindo-o com força.

O sr. Coelho não se mexia, parecia estar morto.

– E os meus filhos, onde estão? – gritava a sr.^a Onça.

A pouco e pouco, o sr. Coelho começou a dar sinais de vida. e a sr.^a Onça tornou a perguntar:

– Então, meu sobrinho, o que sucedeu?

Com uma voz fraca, o sr. Coelho explica:

– Ai, titia, vieram cá muitos bichos! Depois de terem comido os meninos, fizeram-me esta coisa, só por eu estar contra eles.

Por fim, patroa e criado combinam uma vingança. O sr. Coelho saiu e desatou a procurar os falsos criminosos. A certa altura, descobriu muitos bichos numa grande paródia. Com ngomas³⁶, puitas⁴¹ e mbendos³⁷, cantavam e dançavam.

– Porque não cantam doutra maneira? Cantem assim: «Comemos os filhos da onça... comemos os filhos da onça...» – ensina o sr. Coelho.

Todos acharam graça, aceitaram a cantiga. Depois o sr. Coelho voltou, disse que já tinha descoberto os patifes. E se a titia quisesse, acompanhava-a. Estavam numa festa animada, até cantavam: «Comemos os filhos da onça... comemos os filhos da onça...»

³⁶ Variedades de tambor.

³⁷ Pífaru de caniço.

A sr.^a Onça foi, viu que era verdade. Mas não fez mal nenhum aos bichos. Voltou para casa, queria que o sr. Coelho fosse novamente ter com eles.

– É amigos, vou dar-vos uma grande novidade: titia Onça morreu. Venham comigo, vamos à casa festejar a morte dela – diz ele, mostrando alegria.

Todos gostaram da notícia. E foram com seus instrumentos.

Em casa, a sr.^a Onça parecia morta. Sem desconfiança de nada, os convidados dançavam o seu batuque. Só o sr. Macaco é que estava empoleirado numa árvore, avisando de quando em quando que tivessem cuidado. Mas não lhe ligavam importância: a sr.^a Onça estava morta, bem morta.

Depois de muito dançarem, o sr. Coelho convidou as visitas a entrarem no quarto, para comer e beber. E todos entraram. O sr. Macaco, não, continuava em cima da árvore.

No meio da confusão, o sr. Coelho sai, fecha a porta. Então a sr.^a Onça levanta-se, atira-se com raiva, mata todos eles.

Agora precisava de cordas para amarrar aquele montão de carne. E o sr. Coelho correu ao mato. No caminho, a sr.^a Gibóia quer comê-lo.

– Ai, titia, eu sou tão pequenino para lhe encher a barriga! Se quiser, trago-lhe titia onça – pede, a tremer.

A sr.^a Gibóia achou bem. E o sr. Coelho, contou que tinha visto uma corda esquisita: quando a puxava, ela levantava-o.

A sr.^a Onça estranhou o caso, foi com ele. Era verdade. Então ela quis puxar também a tal corda. E a sr.^a Gibóia enrolou-se nela.

Para cozinhar a carne, o sr. Coelho foi procurar fogo. Mas não trouxe nada, disse que foi perseguido pelos cães da casa. E a sr.^a Gibóia resolveu ir com ele.

Quando conseguiram o lume, o sr. Coelho teve lembrança de pôr-lhe capim seco nas costas: deste modo, não queimava o corpo. E sucedeu o que desejava: o capim ardeu, a sr.^a Gibóia ficou torrada. Assim, o sr. Coelho livrou-se de todos os perigos. (RIBAS, 1951: 180-183)

3.5.2.2 Insólitos

Segundo o *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, insólito é aquilo que não é costume, que pode ser extraordinário, raro, singular... *Ou alguma coisa ou facto fora do normal*³⁸. Vejamos o insólito recolhido e apresentado por Óscar Ribas, no romance *Uanga*: No primeiro momento deste conto insólito, que se evidencia no primeiro parágrafo, é-nos apresentado o personagem Caísso, e nos é dito o que o mesmo fazia junto do rio. *Sentada num penedo, Caísso entretinha-se pescando. (RIBAS, 1951: 33)*

No segundo momento, correspondendo ao segundo parágrafo, o narrador descreve o ambiente envolvente do rio kwanza.

Tufos de capim e caniçais realçavam a margem. De pedaço a pedaço, em relevos maiores, agitavam-se maciços de árvores, onde rolas, periquitos, celestes e mais pássaros espiritualizavam a beleza do ambiente. À retaguarda, a par da espessura, alguns montículos alfombrados perspectivavam cubatas de colmo. E por entre estes aspectos, o respeitável Kwanza fluía marulhante em suaves ondulações. (Ibidem: 33)

A trama evidencia-se no terceiro momento, quando Caísso dá por si já dentro da água e é obrigada a entrar aos “pugilatos” com um jacaré.

De súbito, em virtude de uma rabanada Caísso sentiu-se envolvida num aguaceiro e momentaneamente arrebatada para água: havia sido colhida por um jacaré.

Sem saber como, Caísso lutou com o enorme réptil. O local não apresentava profundidade. O jacaré, firmado pelas patas superiores e cauda, tentava por prostrá-la. E os dois, corpo a corpo, socavam-se com vontade.

³⁸ PRIBERAM; Insólito.

Cada qual – um em defesa da vida, outro na disputa de rico manjar – pretendia dominar o contrário. E Caísso dava no jacaré e o jacaré dava em Caísso. Que coisa incrível! Por fim, Caísso cansou-se, perdeu os sentidos, foi abatida. E o bicharoco, segundo seu costume cavalgou na vítima, consigo a levou.

Quando se reanimou, achou-se deitada numa laja abeira do rio. O sítio era pedregoso. A princípio, estranhou o lugar, mas em breve abarcou a iminência do perigo.

Embora extenuada, o instinto de conservação prontamente a fortaleceu. O jacaré não estava, mas não tardaria: deixara-a para ir convidar outros jacarés. Com eles, certamente por comunidade devia partilhar a presa. Então, num relâmpago, vida e morte manifestaram-se com seus panoramas.

A vida, em brado veemente, dava-lhe energia, incitava-a a fugir. E, como labareda por entre fumaradas, entremostrava-lhe o horizonte do ideal.

A morte, avultando os monstros, reproduzia fatalidade. Em arrancos, eles, com as dentuças aguçadas, esquartejavam-na, ossos e carne engoliam contente. E em grunhidos de porco, comendo, comendo sem mastigar, pois língua não têm, ela desaparecia nos seus bandulhos. Que horror morrer brutalmente!

Sem mais demora, resolveu escapar-se. Tentou pôr-se de pé para correr. Impossível: os membros não lhe obedeciam! As pernas, horrivelmente descarnadas, doía-lhe bastante e o sangue jorrava das fundas feridas. Fosse como fosse, urgia retirar-se.

Num pranto aflitivo, a vida tornou a revolucioná-la. Seu peito arfava incessantemente, os olhos esbugalhavam-se-lhe ao menor ruído. Todo corpo tremia de algidez. A cada momento, visionava os jacarés saírem do rio, avançarem pela margem, esposteja-la famintos. E Caísso já sentia dentarem suas carnes, por momentos até se julgava sem um pedaço. Quis gritar. Não podia: a língua endurecera! Só tiritava, tiritava. E o terror a vir do rio, a entrar nela, a suplicia-la com as mandíbulas!

Reduplicando de alento, diligenciou afastar-se. Toda dorida, foi rastejando, agarra-se aqui, firma-se ali, e, a custo, conseguiu trepar a um

penedo mais alto. Num complexo de alegria e de angústia, deitou a bramar, a bramar, a pedir socorro.

Felizmente a protecção não se delongou. Pessoas de casa, inquietando-se com a demora, apressaram procura-la pelo rio. Já estavam desoladas pela pungente certeza de mais um dano dos jacarés, quando ouviram os clamores.

Que sorte! Quase em seguida, surgiram quatro jacarés, positivamente anfitrião e convidados, que iam banquetear-se.

Como não encontrassem o espólio, bateram as imediações – e que espectáculo não aconteceu!

Os monstros, numa indignação feroz, atiraram-se a um.

Com assombro dos circunstantes, os jacarés tempestuavam o rio, espargiam o ar com grossas gotas de água: em roncos medonhos, bocas com bocas, caudas com caudas, digladiavam com fúria. A ferocidade contra ferocidade revelava a grandeza da própria ferocidade. E os répteis – três contra um – ora se submergiam, ora despontavam mais distantes.

Em suas mentes, a fuga da presa denotava inabilidade. O companheiro, naturalmente novato, não soube retê-la debaixo da água. E mais: durante a captura, não a expôs ao ar de espaço a espaço, para certificação da morte. E mais ainda: quando a depôs, não a sacudiu, não a observou. O escapamento era imperdoável!

O horror parecia não terminar. Como desfecho, o perseguido começou a estrebuchar, e os adversários, sempre com gana, acabaram por matá-lo.
(RIBAS, 1951: 33-35)

Esta história é acompanhada de alguma explicação no romance que dá mais sentido em percebermos que se trata de uma recolha etnográfica. Com efeito, explica-se a razão de se pensar que o ocorrido com a personagem Caísso não passa de uma prática recorrente naquelas paragens. Compreende-se isto na altura em que o narrador comenta, como se pode ler mais adiante:

António Sebastião esclareceu que, segundo afirmava Caísso, o desastre não representava senão a cólera de Mutacalombo³⁹. Porquê? Porque Caísso havia-se malquistado com uma irmã e ambas protestaram nunca mais se falarem. Então Mutacalombo e sua mulher Mutanjinji⁴⁰ deliberaram castigá-las: na qualidade de suas sacerdotisas, não lhes comunicaram a resolução tomada. Caísso, mais culpada, sofreria uma desgraça: como quimbanda⁴¹, conhecia melhor as regras do xinguilamento⁴². Ao cumprir a pena, porém, Mutacalombo assisti-la-ia, razão porque lutara com o jacaré, escapara do afogamento. Quanto à irmã, devia pagar a sua falta com uma vida acidentada de tormentos. (RIBAS, 1951: 35)

Há, num certo sentido, a crença de que este acontecimento não tenha ocorrido por acaso, tendo sido fruto de uma desavença entre irmãos. Assim podem-se fazer duas leituras: a primeira é o facto de se incentivar a coesão social entre irmãos consanguíneos, não devendo romper o véu do diálogo entre eles. E em segundo lugar, a crença de que qualquer coisa que a gente faça tem as suas consequências porque estamos em constante vigilância por outras forças, quer sejam do bem ou do mal.

Repare-se também que o narrador ao contar este caso insólito, aproveita para incluir algumas divindades como *Mutacalombo* e *Mutanjinji*, que em notas de rodapé explica que tipo de seres são, e assim demonstrar que se estava a contar algo daquelas paragens (da sociedade africana luandense), revelando-se desse modo ainda mais o valor da recolha etnográfica.

Vejamos um outro insólito:

Há um pensamento de que não se deve falar para os animais, sob pena de morrermos se eles nos responderem. E uma das formas de acautelar isto é através do conto de histórias.

³⁹ Deus dos animais aquáticos.

⁴⁰ Deusa dos animais terrestres.

⁴¹ Médico e adivinho.

⁴² Manifestação do espírito.

O insólito que vamos agora apresentar está descrito, no romance, como sendo uma lenda: - *Esta conversa não é mentira, ouviste? – esclarece a avó, que, como os restantes, escutara a lenda.* (RIBAS, 1951: 244) Não estamos de acordo porque a lenda, no campo da literatura de transmissão oral, designa, segundo Carlos Reis, *uma narrativa em que um facto histórico aparece transfigurado pela imaginação popular [...] de carácter ficcional, que foi sendo transmitido de geração em geração:* (REIS; LOPES, 1987: 216)

– *Era uma mulher que tinha um cão. Todos os dias, depois de vir da lavra, tratava da casa: varria, cozinhava, ia à lagoa buscar água. Mas, como vinha cansada, resmungava sempre: «Alá! Uma pessoa vem do trabalho, sem forças, e ainda por cima tem que fazer isto!» e olhando o cão, que ficava em casa, acrescentava com raiva: «Se fosses gente, eu tinha uma ajuda. Mas és cão, só serves para comer e dormir!» O cão, tantas vezes ouviu essas conversas, que, um dia, resolveu fazer o serviço. A mulher, quando chegou, ficou pasmada: o chão estava varrido, a comida estava feita, a água estava na sanga. E então perguntou: «Quem fez o serviço?» O cão, que a apreciava, respondeu: «Quem fez o serviço, fui eu: já estava farto de te ouvir.» E a mulher morreu.* (RIBAS, 1951: 243-244)

Achamos nós que este insólito figura no romance para dizer que os povos incultos (como ainda acontece hoje) acreditavam que não se podia dirigir palavra aos animais, desde que não passasse de uma simples expressão para expulsar o animal da beira daqueles (diferente do pensamento europeu), pois que alguns dos animais, principalmente cães vêem almas do além-mundo e não podem partilhar estas visões com os seres humanos. Pelo que se um homem dirigir palavra a um cão e este responder, pode este homem ficar maluco, e na pior das hipóteses morrer.

3.5.2.3 Crença popular: O anunciador da morte.

O sonho é, de um modo geral, a reprodução daquilo que nós pensamos. Ou seja, a maioria dos autores médicos atribuem aos sonhos um valor psíquico. Segundo os mesmos, os sonhos são provocados exclusivamente por estímulos físicos e sensoriais que actuam desde o mundo exterior de quem esteja a dormir, e surgem casualmente em seus órgãos internos. Mas também

acreditam (embora pouco os influencia) que a crença popular em dar significado aos sonhos tenha algum fundamento, como afirma Freud:

Poco influida por este juicio de la ciencia e indiferente al problema de las fuertes de los sueños, la opinión popular parece mantenerse en la creencia de que los sueños tienen desde luego un sentido – anuncio del porvenir – que puede ser puesto en claro extrayéndolo de su argumento enigmático y confuso por un interpretativo cualquiera. (FREUD, 1995: 9)

Na cultura, de que Ribas narra, há sonhos que anunciam determinados acontecimentos. E até mesmo sonhos que anunciam a nossa própria morte, como se pode ver no sonho que uma das personagens teve:

– Ando de noite: sou parvo? Ando de noite: sou parvo? Ando de noite: sou parvo? – Murmurava o feiticeiro na sua bungalow, tangendo um tamborzinho.

Catarina, arrepiada, anseia gritar. Mas não consegue, o pavor abaterá-lhe as forças. E o sortilégio – tantantã... tantantã... – a saltitar, não já na rua, mas dentro do seu próprio quarto. Porque lhe mandaram semelhante pessoa? Deus misericórdia! Ela não queria morrer, não cometera crime, tinha filhinhos para amamentar. Ai, que infeliz era! Mas ele matou-a, matou-a com uanga. E ela foi enterrada, deixou as pobres crianças sem mãe, mergulhou a família num pranto inconsolável.

Que coisa medonha! Alta noite, o bruxo e outros colegas vão à sua campa, e – Cadáver, sobe! Depressa! – desenterram o caixão. E jubilosos rumam para um ermo, para o seu esconderijo – o luando –, depõem o corpo numa espécie de padiola. Então, que festa! Acendendo uma grande fogueira, assam o cadáver, com danças esquisitas esperam o repasto. E a carne a rechinar, a exalar cheiro adocicado!

Que satanismo! Gargalhando ferozmente, comem depois com sofreguidão, cada qual arrancando um braço, uma perna, uma enorme posta. Mas a terrível batucada não descontinuava. Com o pano à cintura, o ramo de árvore servindo de máscara, a risca negra abrangendo os sobrolhos, figuravam a encarnação do demónio.

No final, depois de combinarem mais vítimas para o fortalecimento espiritual, desparamentam-se e regressam para suas casas. Mas quando aproximam, caminham de costas para evitar algum ataque da chusma de almas que os persegue. (RIBAS, 1951: 279-280)

Este sonho baseia-se na credence popular. Como este há outros que, acredita-se, que são prenúncios de morte como sonhar que se está a comer carne (principalmente a de porco), que se está a atravessar um rio a nado, ver um comboio e querer subir nele, que se está obeso, enfim.

Ainda hoje em algumas localidades de Angola, se um indivíduo tiver um pesadelo, e no qual aparecer o rosto de um vizinho ou de um familiar seu, sai aos berros à rua e pragueja tal pessoa que lhe apareceu no sonho, se for o vizinho. Quando acontece com um familiar, convoca-se uma reunião, para responsabilizar tal pessoa de qualquer mal que venha acontecer ao sonhador, e este sentença, em ambos os casos: “seus bruxos, não comi nada do que é vosso. Deixem-me em paz. Se não, vão ver o que vos acontece, ainda não me conhecem.”

3.5.3 Adivinhas

As adivinhas, diferente dos contos ou das fábulas, não têm finalidades moralizadoras ou educativas. Têm, pois, apenas, a finalidade de espreitar o interesse e aguçar a memória dos participantes. Mas, tal como as estórias, é ao serão que as adivinhas se desprendem, onde os participantes, designadamente mulheres e crianças, deitados uns, sentados outros, voluptuosamente aguçam a imaginação. Ao contador obriga-se muita capacidade criativa, para poder pôr muitas adivinhas. Conquanto, *ao contrário da norma portuguesa, a adivinha angolana, sempre em repetição invariável, abre pragmaticamente.* Não de igual modo em todas as regiões, mas diversamente de povo para povo. (RIBAS, 2002: 92) Em Luanda, por exemplo, ao começar, o narrador anuncia: “Minhas adivinhas”, e em coro, a assembleia autoriza, “volteia”. Vejamos, então os exemplos que se podem ler no romance *Uanga*:

– Bem, vou pôr algumas adivinhas. Atenção! Ninguém fale, nem durma. Quem falar ou dormir, paga uma multa. E se não quiser pagar, dispo-a.

O grupo, revolvendo-se no luando, concorda. Estava bem. Se falassem ou dormissem, pagavam o que ela pedisse. (RIBAS, 1951: 174)

As adivinhas são, geralmente, desprendidas nos serões ou nas vigílias obituárias: se for no serão, não se paga multa alguma por se falar ou sonegar. Mas se for na vigília obituária, aí sim, quem falar ou sonegar durante as adivinhas, paga alguma bebida, como forma de ajudar no sustento dos participantes, já que os óbitos em Angola são sustentados pelas contribuições de cada participante que ali se fizer presente.

– Minhas adivinhas⁴³!

Em coro, todas respondem:

– Diga a adivinha⁴⁴

– Uma velha cultivou sua lavra, mas, ao fazer a colheita, nada aproveitou.

Na rapidez da alegria, a neta grita:

– É um campo onde se queimou o capim.

– Sim? Não querias mais nada? – observa jovialmente a avó.

Catarina ri-se:

– É uma cabeça sem cabelo!

A criança acha graça, quer saber a explicação. E mamãe, sorrindo, compara a cabeça à lavra, o cabelo à plantação.

Depois solta:

⁴³ Nongonongo jami!

⁴⁴ Nongojota!

– *Minhas adivinhas!*

E o trio ecoa:

– *Diga a adivinha!*

– *De Portugal veio uma carta, que nem o Governador sabe ler.*

– *São as estrelas – elucida Guilhermina.*

A filha admira-se:

– *Ih! Então as estrelas são alguma carta?*

Por entre chacotas da mãe e da tia, a avó esclarece:

– *Sim, eram as estrelas. Quem as podia contar no céu? Ninguém!*

E prossegue:

– *Minhas adivinhas!*

– *Diga a adivinha!*

– *Uma velha está sempre curvada. No dia em que ficar direita, morre.*

Radiante. Santa precipita:

– *É um cambaio.*

Todas riem.

– *Então a gente, quando morre, não fica com as pernas esticadas?*

– *Ora vai-te embora! É um cachimbo – emenda Catarina.*

– *Minhas adivinhas!*

– *Venha a adivinha!*

– *Uma velha tem a sua casinha, mal a varre, logo se suja.*

Catarina finge um espirro:

– É o nariz.

– Minhas adivinhas!

– Venha a adivinha!

– Quem vai ao colo, é que grita; quem leva, vai calado.

Forma-se uma pausa de reflexão.

– É uma criancinha – exclama Santa de repente.

A avó abana a cabeça negativamente.

A suspensão mantém-se.

– Ninguém adivinha?

Por fim, Guilhermina declara incapacidade de todas:

– Perdemos, soba.

Então mamãe, satisfeita, condena:

– O soba, amarrei e fritei. Um copo para ti, um copo para mim. É uma panela a ferver encima das pedras.

Ressoam gargalhadas. Era mesmo assim. A panela quando estava ao fogo, fazia barulho.

– Minhas adivinhas!

– Diga a adivinha!

– Foi ela que arranjou a sua casinha, mas deita-se na rua.

Santa bate palmas:

– É a abóbora.

– *Até que enfim, acertaste – louva Guilhermina.*

– *Minhas adivinhas!*

– *Diga a adivinha!*

– *Desde aqui até à praia, sempre a deixar cair lenços, mas sem se poder apanha-los.*

– *São as pegadas – diz Catarina.*

A sobrinha não compreende. E Catarina desenvolve a resposta. Quem podia contar no chão os seus passos?

– *Minhas adivinhas!*

– *Diga a adivinha!*

– *À porta de casa está um jindungueiro, mas só as pessoas de casa podem comer os jindungos.*

– *Por muito bonita que seja, a tua irmã, não podes casar com ela – define Guilhermina. (RIBAS, 1951:174 -176)*

As adivinhas apesar de não terem um objectivo educativo ou uma finalidade moralizadora, é a sua função, de espezitar o intelecto, que faz com que ela tenha uma relação com o quotidiano e o bem que se quer na sociedade. Pelo que a contadora procura fazer analogias com a realidade para aguçar o intelecto dos participantes. Muitas vezes, independentemente do objectivo, escolhem-se a rigor as adivinhas a serem lançadas. Vejamos, por exemplo, esta: “qual coisa qual é ela, o que é que há no meio das pernas das mulheres?” Rapidamente somos remetidos a pensar nos órgãos genitais⁴⁵ que se encontram entre as pernas. Mas para evitar dizer disparates o participante vai pensando noutras respostas mais lógicas. E retomando, a resposta para a adivinha é joelho.

⁴⁵ Para muitas sociedades africanas, com particular incidência angolanas, ainda é um tabu dizer o nome de órgãos genitais.

Voltemos para as adivinhas encontradas no romance *Uanga*:

– *Minhas adivinhas!*

Diga a adivinha!

– *Agora tu, Santa: lá vai andando, lá vai andando, mas não deixa pegada.*

A neta não se demora:

– *É a canoa.*

– *Minhas adivinhas!*

– *Diga a adivinha!*

– *Anda, Santa, outra vez: qual é a sanga que Deus carretou?*

A neta, jubilosa, não se faz esperar:

– *É o coco.*

A avó felicita-a:

– *Hela! Santa já sabe adivinhar!*

E lança outra:

– *Minhas adivinhas!*

– *Diga a adivinha!*

– *Há fumo na montanha.*

Guilhermina patenteia um sorriso:

– *Santa, olha para a tua avó.*

A filha atenta na avó, mas não percebe nada.

– Corre, então a queimar os cabelos brancos da tua avó – adiciona Catarina.

Risota geral.

– *Minhas adivinhas!*

– *Diga a adivinha!*

– *Dentro do capim está uma cabaça.*

– *São as mamas dentro dos panos.*

Novas gargalhadas estalam com vontade.

– *Minhas adivinhas!*

– *Diga a adivinha!*

– *No meio do mar, há janelas sobre janelas!*

– *É a rede – decifra Guilhermina.*

– *Minhas adivinhas!*

– *Diga a adivinha!*

– *Por muita luz que se faça, nunca uma única sombra se vê.*

Desta feita, ninguém atina: para Guilhermina, era o Sol; para Catarina, a Lua; e para Santa, um candeeiro.

– *Perdemos, soba – confessa Catarina, no final das negativas de mamãe.*

– *O soba, amarrei e fritei. Um copo para ti, um copo para mim. É o deserto!*

Sussurram admirações. Eh! Era verdade! Fizesse sol, fizesse luar, como se podia ver uma sombra, se não havia nada? Ah! ah! ah!

– *Minhas adivinhas!*

– *Diga a adivinha!*

– *Este disse: fico; aquele disse: vou.*

– *É a terra e a água – interpreta Guilhermina.*

– *Minhas adivinhas!*

– *Diga a adivinha!*

– *Agora tu, Santa, esta que é simples: é uma coisa feita por Deus, prata por fora, ouro por dentro.*

A neta, não podendo reprimir o contentamento, alvoroça-se num grito:

– *Já sei, já sei! É o ovo!*

Mamãe, também satisfeita, torna a gabá-la:

– *Aiué, minha neta! Até dá gosto! Espera só, vou comprar-te um vestidinho para os domingos. Ouviste, Santa?*

Aproveitando-se do entusiasmo da avó, a petiza manifesta o seu grande desejo de muito tempo:

– *Vavó, compre-me um vestido igual ao da Quituxi... É bonito... Ouviu, vavó?*

Guilhermina, embora contente pela promessa, acode repreensiva:

– *Esta mamãe! Então por causa das adivinhas é que vai comprar-lhe um vestido?*

– *Deixa lá! É para ela ficar contente... – objecta mamãe.*

Catarina, para finalizar a descontinuação, intervém:

– *Mamãe, deixe a conversa do vestido, vamos com as nossas adivinhas.*

Mamãe sorri, atira outro passatempo:

– Minhas adivinhas!

– Diga a adivinha!

– Em cima da casa tem um sanga. Nunca tem água, mas está sempre fresca.

– É o cano do telhado – esclarece Catarina.

Mamãe sacode a cabeça:

– Não.

É a boca – corrige a irmã.

– Bem, vamos à última – avisa mamãe.

E profere:

– Minhas adivinhas!

– Diga a adivinha!

– Atirei um grão de milho, todas as galinhas o apanharam.

– São os dentes – expõe Catarina, a rir. (RIBAS, 1951:176 -179)

Os participantes que respondem acertadamente às adivinhas nem sempre o fazem porque interpretam logicamente a adivinha. Mas sim, porque participam várias vezes desses encontros, e porque as vezes as adivinhas são sempre as mesmas. Noutras vezes, o narrador vai-se alternando consoante respostas acertadas que forem sendo dadas. Assim, quem acerta uma adivinha coloca ele outra adivinha, espevitando, desse modo, cada vez mais a criatividade, para dar cada vez mais adivinhas complexas.

3.5.4 Provérbios

Os provérbios constituem o píncaro da sabedoria de um povo. Pois, além de fazer parte do património espiritual de um povo, acumula a riqueza tradicional desde a primitividade de sua consciência. E, *na profundidade das sínteses, quais cristalizações, do pensamento, contêm a essência dos ensinamentos da vida. Portanto, os provérbios representam uma medida aferidora da cultura dum povo.* (RIBAS, 2011:211)

A dicionarista Alice Moreira dos Santos afirma que

Os provérbios são a sabedoria de um povo.

Dão-nos indicações para a vida, interrogam-nos, enriquecem as conversas, traduzem a nossa maneira de pensar e o que nos vai na alma: alegrias, tristezas, anseios, medos, o bem, o mal... falam de todas as idades, profissões, ricos e pobres, diferentes terras e culturas e ainda sobre as transformações da natureza. (SANTOS, 2001: 7)

Ilustrando provérbios encontrados no romance *Uanga*:

*Se queres avaliar a amizade, ausenta-te*⁴⁶ (RIBAS, 1951:101) Este provérbio surge no romance para resumir o sofrimento de uma personagem que afogava suas mágoas, derivadas da morte de seu parceiro, em cânticos melancólicos. Como também pode se interpretar este provérbio com o pensamento de que as vezes a distância fortalece laços que a proximidade não une.

Na desconfiança de que a morte de um personagem fosse causada pelo facto do finado ter rejeitado o namoro a uma jovem, surge uma conversa na comunidade, e uma anciã proferiu que *Quando a cadela quer, o cão também deve querer. De contrário, a cadela fica-lhe com raiva.* (RIBAS, 1951:116) Querendo com isto dizer que quando a mulher quiser que o homem

⁴⁶ Henda, musongôloke.

faça algo, este deve ceder, para que lhe não recaia a ira da mulher, uma vez que “o que um não quer, dois não fazem.”

3.5.5 Canções

Numa determinada cultura, as canções têm um significado próprio e são contextuais aos eventos que vão acontecendo. Estas também funcionam como rosto de muitas manifestações culturais. Pelo que Óscar Ribas apresenta-nos várias canções; das cantadas deliberadamente para afugentar o tédio, preencher o silêncio do espaço mas sem significado algum, até à aquelas que acompanham um ritual e com significado justificado à luz da cultura recipiente:

3.5.5.1 Canção ao vento

Vindo da vizinhança, um coro de crianças brincando em rodas preenche o silêncio:

Kilombelombe ua ngi tutila ana amiê,

Nga ri uana!

Munguriná ngu mu tutila uamiê,

U ri uana! (RIBAS, 1951:53)

(Tradução)⁴⁷

O corvo levou os meus filhos,

Fiquei pasmada!

Depois de amanhã também vou tirar os seus,

Ficará ele pasmado!

⁴⁷ No corpus do romance, as canções aparecem em português; As em quimbundo, estão no elucidário da obra.

Esta canção, que é lida no romance *Uanga*, não tem algum significado relevante para a cultura que é estudada e narrada. Apenas mostra a capacidade de recolha do narrador, achamos nós. Pelo que é comum ver-se crianças brincando e cantando em coro canções que ouvem nos seus dia-a-dia.

3.5.5.2 Cantiga das almas

– *Como queres ser feiticeira, vou contar-te tudo, tintim por tintim. Com uma faquinha, o quimbanda começou a remexer, a remexer o remédio. E então dizia: «Toma atenção! Não digas mentiras! Deixa a cabeça encher bem!» Ela, com os olhos muito abertos, não tirava a cara do prato. E para o espírito vir, nós, de volta dela, a bater palmas, devagar, devagar, íamos cantando a cantiga das almas.*

E Ingrata, palmejando de mansinho, cantou:

Mukandanda, mukulu nzumbi,

Nza ku netu tunetu tumone,

Nza ku netu utange!...

Mukandanda, mukulu nzumbi,

Kua lunga kualeba,

Kuiê mutu, kavutukê!

Nzumbi, zaka, zaka!

Uah! ueh!

Nzumbi, uenda ku tolomba!

Uah! ueh!

Nzumbi, ukulu kazongo!

Uah! ueh!

Nzumbi, uenda ku xakata!

Uah! ueh! (RIBAS, 1951: 232)

(Tradução)

Ó ente que jazes, espírito da actuação,

Ai, vem para te vermos,

Ai, vem para nos contar!...

Ó ente que jazes, espírito da actuação,

A eternidade é imensa,

Quem vai, já não volta!

Alma, depressa, depressa!

Ai! ai!

Alma, andas tão devagar!

Ai! ai!

Alma, vens de tão longe!

Ai! ai!

Alma, vens a gingar!

Ai! ai!

Esta canção, ao contrário da canção anterior, surge no romance para demonstrar que há canções que evocam e apelam a atenção de determinados espíritos, para que se concretize determinado ritual. E no caso deste, evocava-se para um determinado espírito aparecer e esclarecer por que motivo

escolhera determinada pessoa para lhe passar os poderes. Já que alguns poderes, de feitiço ou de cura, são passados às gerações de forma herdeira. Como pode-se ler mais adiante no romance:

[O quimbanda] *mandou-a sentar-se outra vez e principiou a fazer perguntas ao espírito. E o espírito falou o nome dele, disse que, como tinha gostado da tua xará, a escolheu para lhe dar o seu umbanda e calundus.*⁴⁸ (RIBAS, 1951: 233)

3.5.5.3 Canção resultante do nascimento de gémeos

Nzamba jezojo!

Nzambê,

Jabanda mulundu,

Kokolojo!

Ene imoxi,

Ana a hola!

Ene imoxi,

Ana a hola!

Nguri a mussunda

Uária boxi!

Nguri a mussunda

Uária bulu!

Ngongojo,

⁴⁸ Espíritos que actuam no mesmo individuo, os quais, pela sua especialidade curativa, operam como auxiliares.

Jobabele!

Ngongojo,

Jobabele! (RIBAS, 1951: 267)

(Tradução)

Nasceram os gémeos!

Gémeos,

Que subiram a montanha,

Salve!

São parecidos,

Nascidos à mesma hora!

São parecidos,

Nascidos à mesma hora!

Mãe dos gémeos

Comeu no chão!

Mãe dos gémeos

Comeu no ar!

Gémeos,

Que são palmejados!

Gémeos,

Que são palmejados!

Esta canção aparece no romance para completar os elementos do ritual que sucedem o nascimento de gémeos. Neste cantar, explica o narrador, empregam-se expressões indecorosas.

3.5.6 Expressões em quimbundo

Através de expressões em quimbundo, faladas pelas personagens, podemos mais uma vez constatar o conhecimento que o autor tem dos costumes e línguas locais. Assim temos expressões como: “*Nuaxala kaka muxalala a kababu!*” (ficaram como o rabo de cavalo!) (RIBAS,1951:128); “*Ndilenu*” (chorem) (RIBAS,1951:134); “*kixibu, nzê, nzê! Kusamanu angirila ana ami a tanu!*” (Cacimbo, vem, vem! As tempestades mataram-me cinco filhos!) (RIBAS,1951:142); “*Matari, mwari, matari! Tuluka anji*” (Pedras, patrão, pedras! Desça por momentos) (RIBAS,1951:155).

Nas comunidades bilingues, como é o caso desta que é narrada em *Uanga*, é comum ouvir-se palavras ou frases de uma outra língua serem incluídas no enunciado. E como o narrador de *Uanga* não interfere nas falas das personagens, talvez seja este o motivo por que vemos incluídas, nas falas das personagens, expressões em quimbundo. Mantendo, de algum modo, a originalidade do trabalho etnográfico realizado pelo narrador.

3.5.7 Descrição das danças *massemba* e *jimba*

O narrador mostra-nos como as duas personagens (Joaquim e Catarina) se conheceram, para posteriormente namorarem e contraírem matrimónio: *Conheceram-se numa massemba.* (RIBAS, 1951:44) “Massemba” é um tipo de dança do folclore angolano. O narrador, para mais uma vez demonstrar o domínio da cultura do povo em que cingiu seus estudos de etnografia, aproveitou a oportunidade para descrever este tipo de dança:

Este bailado, rico de fogueira e elegância, proveio do caduque, dança de Ambaca. Como afinidade, persistiu a característica fundamental – a semba ou umbigada. O caduque executava-se ao ar livre, sob toada de ngoma⁴⁹, dicanza⁵⁰ e uma lata, vibrada com duas baquetas grosseiras. Com o aparecimento da harmónica, nasceu então a massemba: substituiu-se o tambor e a lata por aquele instrumento, pela sala se trocou a ambiente campestre.

Ultimamente, o instrumental associou o pandeiro, os ferrinhos e a garrafa, funcionando esta como aparelho de sopro. O fogope – voz de comando para semba – passou a determinar-se pelo ritmo da música, circunstância que revela a melodia. A indumentária também se requintou: as damas chegam a trajar de igual, pompeando até, num sarau, duas mudas; e os cavalheiros, embora menos rigorosos, já se apresentam com a mesma uniformidade, inclusivamente de smoking.

Apesar desta evolução, a massemba tende a desaparecer: os bailes invadem as esferas humildes, e a vestimenta europeia, hodiernamente preferida pelo elemento feminino, não se harmoniza com ela. Entretanto sua glória resplenderá através das páginas da História do Folclore Angolano: alimentou a folia durante séculos, em seus volteios recrearam muitos colonos, alguns do nosso escol.

Outra famosa dança campal era a jimba. Exercitava-se, sob o acompanhamento de canto, com puíta⁵¹ e bendo⁵². Mais teatral que a massemba, movimentava-se num círculo delimitado pelos dançadores: com cabriolas, pelos homens; com saracoteios, pelas mulheres. Mais tarde, originou a quimuala. Ambas não se praticavam e pertenciam às camadas inferiores. (RIBAS, 1951:44 -45)

⁴⁹ Tambor comprido.

⁵⁰ Chocalho de bordão.

⁵¹ Tambor feito com uma ancoreta, sendo aberto um fundo e outro tapado com uma pele, a qual prende interiormente um caniço, vibrando com uma corda.

⁵² Pífaro de caniço.

CONCLUSÃO

Abordamos a temática da recolha etnográfica existente no romance *Uanga (Feitiço)*, de Óscar Ribas, onde vimos o percurso literário do escritor (a título biográfico), e no romance procuramos encontrar e descrever os elementos que fazem do *Uanga* uma obra que retrata a cultura e as vivências de um povo. Assim, concluímos que,

Óscar Ribas é uma figura incontornável no leque de escritores angolanos e não só, por causa da sua vida toda ter sido dedicada à recolha, tratamento e divulgação de aspectos da cultura de Angola. Ao trabalhar no folclore angolano, durante a época colonial, o autor demonstra a sua preocupação em não fazer perder a identidade de uma sociedade e das suas manifestações culturais, equiparando-se a outros escritores que com a sua escrita tinham o pensamento da construção de uma identidade nacional. Nesse contexto, a estudiosa Maria Teresa disse:

Com um sentido não escolar do que é ser-se etnógrafo, Óscar Ribas, contribui de uma forma simples para a preservação de valores fundamentais para a reformulação do passado histórico angolano bem como para a construção da nova identidade. (SOUSA, 2008: 58)

E cita para alicerçar sua posição:

Quand nous parlons de l'identité culturelle d'une personne, nous signifions son identité globale qui est une constellation de plusieurs identifications particulières à autant d'instances culturelles distinctes. (ABOU, 1986:40)

Apesar de que o romance *Uanga* possa suscitar algumas críticas, no modo como ele é escrito, pelo facto de ser um romance do tipo de intriga fácil, por ter um narrador que se distancia muito das suas personagens porque usa um português erudito e distante do falar das personagens, podemos afirmar que *Uanga* é uma obra valiosa porque contém uma enorme quantidade de dados etnográficos sobre a cultura angolana no século XIX.

Quando o passado não é memorizado, o futuro fica ameaçado. E se temos a quem recorrer para percebermos o passado, tal facto é uma mais valia que o presente nos oferece para olharmos o futuro com advertências. Através do romance *Uanga* é possível sabermos como e onde estamos, porque alguma base do passado já nos foi legada por ele e daí a pertinência deste estudo.

Tivemos oportunidade de saber que existe um Óscar Ribas (etnógrafo) apenas nas lides do mundo académico. Oportunidade esta que nem todos têm acesso. Portanto, é necessário maior divulgação da obra a todos os níveis, para que outros trabalhos científicos nasçam e assim possam fazer conhecer ainda mais a sua vasta produção literária e de recolha, e colocar Ribas e a sua obra no lugar devido, pelo contributo que deu ao seu país, Angola.

Concluindo, pensamos que este trabalho deve ser visto como mais um contributo para a divulgação da obra de Óscar Ribas. Aliás, desse jeito, estaremos assim a cumprir com os objectivos números 2, 3, 4, 5, 6, 7 e 8, já citados neste trabalho, que nortearam “A Conferência Internacional Sobre Vida e Obra de Óscar Ribas”, que aconteceu em Luanda, no ano de 2009.

Bibliografia do autor

- RIBAS, Óscar (1927) *Nuvens que Passam*. Novela. Lisboa.
- _____ (1929) *O resgate de Uma Falta*. Novela. Lisboa.
- _____ (1948) *Flores e Espinhos*. Lirismo, Ensaio e Contos. Lisboa.
- _____ (1951) *Uanga (Feitiço)*. Romance folclórico angolano. Lisboa.
- _____ (1952) *Ecos da Minha Terra*. Dramas angolanos. Lisboa.
- _____ (1958) *Ilundo*. Divindades e ritos angolanos. Luanda.
- _____ (1961) *Missosso*, I vol. Literatura tradicional angolana. Luanda.
- _____ (1962) *Missosso*, II vol. Luanda.
- _____ (1964) *Missosso*, III vol. Luanda.
- _____ (1965) *Alimentação Regional Angolana*. Luanda.
- _____ (1965) *Izomba*. Associativismo e recreio. Luanda.
- _____ (1967) *Sunguilando*. Contos tradicionais angolanos. Lisboa
- _____ (1973) *Quilanduquilo*. Contos e instantâneos. Luanda.
- _____ (1975) *Tudo Isto Aconteceu*. Romance autobiográfico. Luanda.
- _____ (1978) *A praga*. Luanda.
- _____ (1992) *Cultuando as Musas*. Poesias. Lisboa.
- _____ (1994) *Dicionário de Regionalismos Angolano*. Matosinhos: Contemporânea.
- _____ (2002) *Temas da Vida Angolana*. Aspectos sociais e culturais. Luanda: Edições Chá de Caxinde.

Bibliografia geral

ABOU, Sélim (1986) *L'Identité Culturelle – Relations Interethniques et problèmes d'acculturation*. Paris: Éditions Anthropos.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina (2000) *Dicionário de Narratologia*. 7ª ed, Coimbra: Almedina.

CASTAGNINO, Raúl H. (1969) *Que é Literatura?* Tradução de Luiz Aparecido Caruso, São Paulo: Mestre Jou.

CAZENEUVE, Jean (1967) *Encyclopédie Larousse de poche L'ethnologie*. Paris: Larousse.

CHAVES, Rita (1999) *A formação do Romance Angolano*. São Paulo: Coleção Via Atlântica.

CHIZIANE, Paulina (2002) *Niketché: Uma história de poligamia*. 4ª ed. [Lisboa]: Caminho.

CLIFFORD, James (2002) *A Experiência Etnográfica: Antropologia e Literatura no século XX*. Rio de Janeiro: UFRJ.

COSTA, António Fernandes da (2009) *Para Uma Leitura Periodológica da Literatura Angolana, o Espaço do Romance “Uanga” de Óscar Ribas*. Conferência Internacional Sobre Vida e Obra de Óscar Ribas, Luanda.

COSME, Leonel (2001) *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas da Língua Portuguesa*. Lisboa/São Paulo: Verbo, vol. 4.

DIAS, Jorge (1963) *A Etnologia como Ciência, Separata da Revista de Etnografia nº 1 Museu de Etnografia e História*. Junta distrital do Porto.

Documento de Base, Regulamento e Programa da Conferência Internacional (2009) *Vida e Obra de Óscar Ribas*, Palácio dos Congressos, Luanda.

EVERDOSA, Carlos (1979) *Roteiro da Literatura Angolana*. 2ª ed. Lisboa: ed. 70.

FERRAZ, Maria de Lourdes A. (2001) *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas da Língua Portuguesa*. Lisboa/São Paulo: Verbo, vol. 3.

FREUD, Sigmund (1995) *Los sueños*. Tradução de Luis López-Ballesteros y de Torres, Madrid: Alianza.

GOMES, Aldónio; CAVACAS, Fernanda (1997) *Dicionário de Autores de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*. Lisboa: Caminho.

HABERLANDT, Michael (1940) *Etnografía, Estudio General de las Razas*. Barcelona: Colección Labor (tradução, para o espanhol, da 3ª ed. alemã por Telesforo de Aranzadi).

HAMILTON, Russel *Literatura Africana, Literatura Necessária, I – Angola*. Lisboa: ed. 70.

LABAN, Michel (1991) *Entrevista com Óscar Ribas in Angola Encontro com Escritores*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, vol. I.

MAUSS, Marcel (1974) *Introducción a la Etnografía*. Madrid: ISTMO.

MICHAELIS: (1998) *Moderno Dicionário da Língua Portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos.

MINGAS, Amélia (2009) *A Língua Portuguesa como Veículo de Transmissão de Cultura: Uma contribuição de Óscar Ribas*. Conferência Internacional Sobre Vida e Obra de Óscar Ribas, Luanda.

MOISÉS, Massaud (1992) *Dicionário de Termos Literários*. 6ª ed., São Paulo: Cultrix.

MOSER, Gerald; FERREIRA, Manuel (1983) *Bibliografia das Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.

MOUTINHO, Mário (1980) *Introdução à Etnologia*. Lisboa: Editorial Estampa.

NETO, Agostinho (1978) *Sobre a Literatura*. 2ª Ed. Cadernos Lavra e Oficina, Luanda: União dos Escritores Angolanos.

PAXE, Abreu (2009) *Óscar Ribas, do homem e da obra: Identificações e Identidade*. Conferência Internacional Sobre Vida e Obra de Óscar Ribas. Luanda.

PEREIRA, Pedro Ângelo da Costa (2009) *Ascensão e Queda de António Sebastião*. Conferência Internacional Sobre Vida e Obra de Óscar Ribas, Luanda.

PINTO, Alberto Oliveira (2012) *Angola e as Retóricas Coloniais – Roupagens e Desvendamentos*. Lisboa: Mercado de Letras.

SANTOS, Maria Alice Moreira dos (2001) *Dicionário de provérbios, adágios, ditados, máximas, aforismos e frases feitas*. Porto: Porto Editora.

SILVA, Victor Manuel de Aguiar e (1999) *Teoria da Literatura*. 8ª ed, 11ª reimpressão, vol I, Lisboa: Almedina.

SOARES, Francisco (2009) *Óscar Ribas: etnógrafo e escritor*. Conferência Internacional Sobre Vida e Obra de Óscar Ribas, Luanda.

SOUSA, Maria Teresa de Jesus Cardoso Pinto de (2008) *Óscar Ribas - A oralidade que se escreve*. (tese de mestrado).

VENÂNCIO, José Carlos (1992) *Literatura e Poder na África Lusófona*. Lisboa: Instituto de Cultura e Artes.

Internet:

ANGONOTÍCIAS (25/06/2004) *Presidente da República Enaltece Papel de Óscar Ribas*. <http://www.angonoticias.com/Artigos/item/1319/presidente-da-republica-enaltece-papel-de-oscar-ribas>.

JORNAL DE ANGOLA (25/07/2009) *Centenário de Óscar Ribas: Ministra quer divulgação* de toda obra do escritor.
http://jornaldeangola.sapo.ao/politica/centenario_de_oscar_ribas_ministra_quer_divulgacao_de_toda_a_obra_do_escritor

LABAN, Michel (s.d) *Ambaquista e Literatura*. <http://www.ueangola.com/criticas-e-ensaios/item/146-ambaquista-e-literatura>

MARCON, Frank (2009) *Narrativas literárias e etnográficas, convergências teóricas e possibilidades metodológicas nos estudos culturais*. São Cristóvão.
http://www.gerts.com.br/seciri/anais_I_SECIRI/mesas/Frank_Marcon.pdf

MORAIS, Fragata de (2009) *Conservação de Memórias*. Conferência Internacional Sobre Vida e Obra de Óscar Ribas
<http://literaturafragatademorais.blogspot.pt/2009/08/conservacao-de-memorias-foi-me.html>

PRIBERAM (dic.) *Insólito* <http://www.priberam.pt/dlpo/ins%C3%B3lito>

UEANGOLA (s.d) Pires Laranjeira Defende Distribuição do Legado do Escritor em Todo o País. <http://www.ueangola.com/noticias/item/440-pires-laranjeira-defende-distribui%C3%A7%C3%A3o-do-legado-do-escritor-em-todo-o-pa%C3%ADs>

VOZ DA AMÉRICA (22/06/2004) *Morreu Óscar Ribas*.
<http://www.voaportugues.com/content/a-38-a-2004-06-22-3-1-92223659/1253559.html>