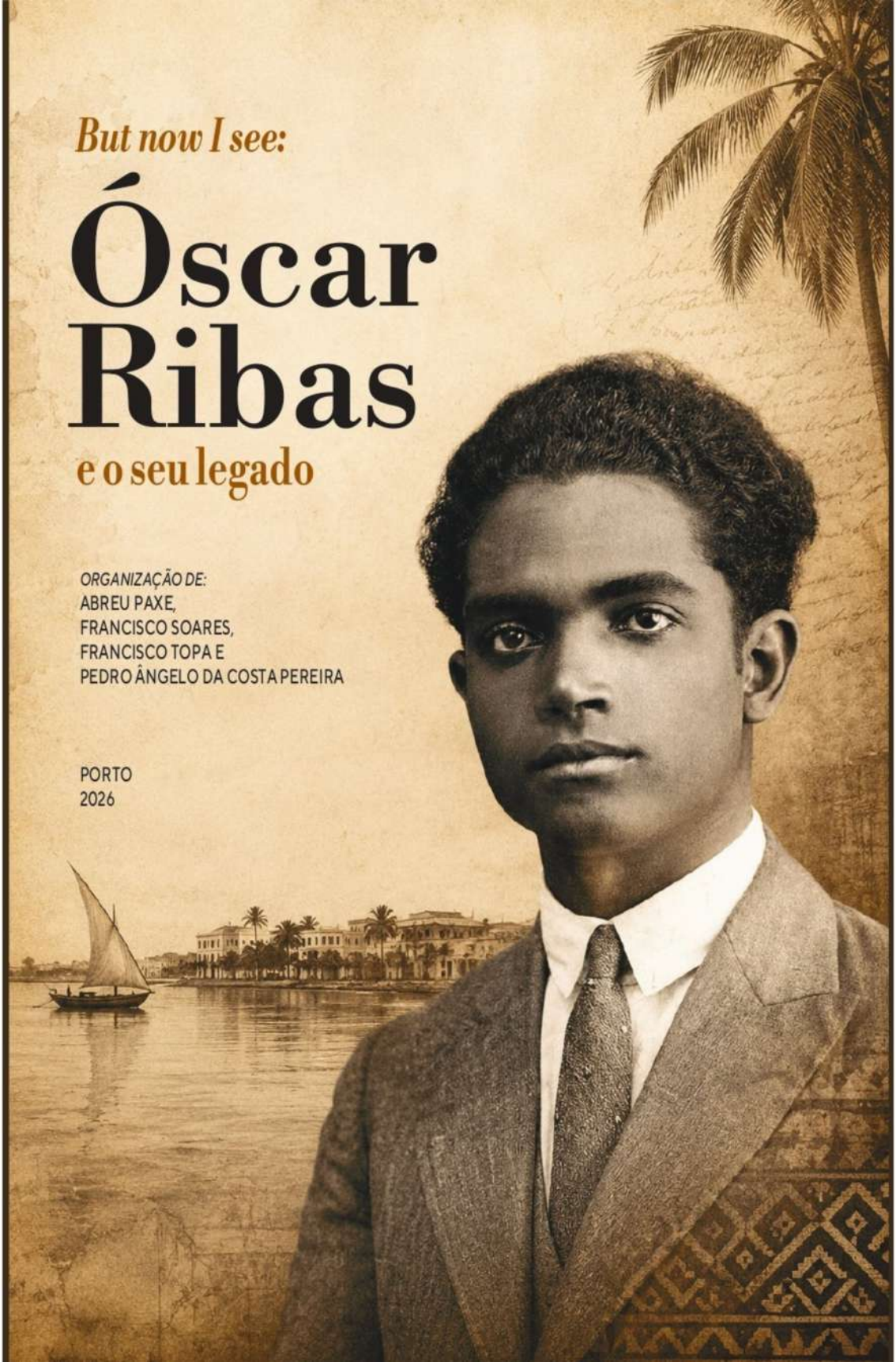
*But now I see:*

# Óscar Ribas

## e o seu legado

*ORGANIZAÇÃO DE:*
ABREU PAXE,
FRANCISCO SOARES,
FRANCISCO TOPA E
PEDRO ÂNGELO DA COSTA PEREIRA

PORTO
2026



# *But now I see*:

# Óscar Ribas e o seu legado

Organização de Abreu Paxe, Francisco Soares,
Francisco Topa e Pedro Ângelo da Costa Pereira

Porto

2026

Design gráfico da capa: Mónica Andrade Brown

ISBN
978-989-53997-6-5

Porto • 2026

# Índice


Um legado a avaliar 7

*Óscar Ribas, intelectual mestiço* a e no meio do caminho? Temas da Vida Angolana *no quadro da sua trajetória anfissistémica* 11
Elias José Torres Feijó

*Óscar Ribas: a etnografia de uma escrita preliminar à literatura angolana* 63
Salvato Trigo

*Óscar Ribas: da juvenília lusitanófila ao nativismo documentalista* 77
Pires Laranjeira

*Luanda como ecossistema narrativo: ecocrítica, justiça ambiental e imaginação paisagística na obra de Óscar Ribas* 87
Maria do Carmo Cardoso Mendes

*Óscar Ribas em Uanga: escrever com a paisagem* 103
Amálio Pinheiro

*Sinfonia vegetal e animal na obra de Óscar Ribas* 117
Ada Milani

*Viagem em Uanga* 133
Pedro Ângelo da Costa Pereira

*Óscar Ribas: um escritor no seu tempo — Contribuições para a leitura de Uanga* 145
Andrea Marzano

*A fronteira descontínua entre o literário e o etnológico em Uanga* 173
Bendinho Freitas

Tudo isto aconteceu*: Óscar Ribas e o Brasil* 183
Ana Ribeiro

*Óscar Ribas – Cultuando musas* 201
Francisco Soares

*Poesia de Óscar Ribas: a sereia da nascente e o choro do embondeiro* 219
Manuel Muanza

*Canções em kimbundu, a busca pelo feminino e identidade angolana: diálogos cruzados entre o Ngola Ritmos e Óscar Ribas* 231
Washington Nascimento

*Voz e escrita — Óscar Ribas e* Sunguilando*: o debate sobre a modernização da escrita* 257
Abreu Paxe

*O simbolismo da noite na obra de Óscar Ribas* 271
João Ngola Trindade

*A dinâmica do discurso em Óscar Ribas: morte e poder na constituição do sujeito* 283
Eugenia Kosi

*Saber e sabor em Óscar Ribas* 297
Tania Macêdo

*"De abóbora a zúa": reflexões preliminares sobre* Alimentação regional angolana 307
Karina Ramos

*Óscar Ribas: precursor fora de tempo?* 325
Francisco Topa

## Um legado a avaliar

Mais de duas décadas passadas da morte de Óscar Ribas (1909-2004), é hoje mais fácil perceber os contornos e a importância do seu legado, tanto para a literatura e a cultura angolanas quanto para a cultura de língua portuguesa. Poeta, ficcionista, folclorista e etnógrafo, Ribas iniciou um caminho original, nem sempre bem percebido.

Os dezanove ensaios reunidos neste volume são o resultado de algumas das comunicações apresentadas num congresso que organizámos em 2024. Assinados por professores, investigadores e escritores de Portugal, de Angola, do Brasil, de Espanha e da Itália, passam em revista todas as grandes áreas da obra e do pensamento de Óscar Ribas.

Revendo ora o conjunto ora setores da obra do autor luandense, todos os ensaístas reconhecem a importância do seu trabalho e o seu contributo para a formação da literatura angolana, mesmo quando sublinham que o seu foi um papel de transição entre a etnografia e a criação literária, como faz Salvato Trigo, ou quando, como Pires Laranjeira, consideram a sua juvenília e notam nela ainda uma forte influência da literatura portuguesa e do eurocentrismo. Já Elias José Torres Feijó, no artigo de abertura, analisa a trajetória intelectual de Óscar Ribas a partir do conceito de anfissistema, procurando compreender a posição singular que o autor ocupou no campo cultural angolano durante o período colonial e pós-colonial. Argumenta o investigador galego que a sua condição de mestiço e assimilado o situou num espaço intermédio entre diferentes sistemas culturais, explicando simultaneamente a natureza da sua obra e a ambivalência da sua receção crítica.

Por outro lado, há uma série de estudos sobre *Uanga*, mas o ângulo e as conclusões são inovadores e de algum modo surpreendentes. Maria do Carmo Cardoso Mendes, por exemplo, procura demonstrar que Ribas ultrapassa a tradição colonial ao representar Luanda como um espaço de convivência entre humanos, natureza e animais não humanos, valorizando a paisagem como elemento estruturante da narrativa, e propõe uma leitura ecocrítica da obra. De

uma outra maneira, e considerando também o volume *Ecos da minha terra*, Ada Milani apresenta uma leitura dos elementos do mundo vegetal e animal na obra de Óscar Ribas, considerando-os na sua interação com a esfera humana, e mostra a possibilidade de se fazer interpretações de tipo ecológico e ecocrítico.

Amálio Pinheiro, por seu turno, analisa o modo como Óscar Ribas constrói uma escrita profundamente marcada pelas oralidades, pela paisagem, pelos ritmos culturais e pelas tradições populares angolanas, contrapondo essa perspetiva às reflexões de Walter Benjamin sobre o declínio da narrativa oral na modernidade europeia e sustentando que, em *Uanga*, a linguagem ultrapassa a função de representar a realidade e passa a incorporar a musicalidade, os gestos, os sons da natureza, as danças, os provérbios e as práticas culturais angolanas. Já Pedro Ângelo da Costa Pereira propõe um conjunto de seis palavras para explicar o modo como Ribas faz de *Uanga* um texto suficientemente hábil para introduzir a comunidade intelectual de Luanda na sociedade ambundu. Andrea Marzano reflete ainda sobre esse livro, mas argumentando que a obra deve ser compreendida não apenas como um texto literário, mas também em diálogo com o jornalismo, a etnografia, a fotografia, a rádio e outras manifestações culturais da Angola colonial.

Ana Ribeiro destaca a importância das duas viagens de Óscar Ribas ao Brasil, narradas no romance autobiográfico *Tudo isto aconteceu* (1975), ao passo que Bendinho Freitas aponta outros aspetos importantes de *Uanga*. Francisco Soares lamenta o facto de Ribas não ter visto reconhecidos certos aspetos do seu trabalho devido ao preconceito modernista e político-partidário e mostra como *Cultuando as musas* revela uma formação literária conservadora, estabelecendo depois uma comparação com autores como Alexandre do Nascimento e Jorge Macedo. Também Manuel Muanza se detém nesse livro de Ribas, mostrando como as narrações míticas e o relato das práticas mágicas reunidas em *Ilundo* e *Sunguilando* fornecem a chave para a construção de nexos entre os textos poéticos do autor e a natureza das crenças ancestrais em presença.

Washington Nascimento centra o seu estudo nas canções em kimbundu, recolhidas e divulgadas por Óscar Ribas e interpretadas pelo grupo Ngola Ritmos, defendendo a sua importância na construção da identidade cultural angolana durante o período colonial. Abreu Paxe, partindo de uma carta de Ribas

incluída na 2.ª edição de *Uanga* (1969), discute a questão da modernização da escrita, contrapondo a Europa à América Latina e à África, regiões em que há a necessidade de se pensar a forma como tecnologia de pensamento em humanidades e, de modo geral, o estudo das linguagens, do signo e do ritmo.

João Ngola Trindade analisa o simbolismo da noite na obra de Óscar Ribas, com especial enfoque nos contos de *Missosso* e de *Sunguilando*: através do estudo de narrativas em que intervêm almas, feiticeiros e seres metamorfoseados, o artigo evidencia que a noite simboliza tanto o mistério e o perigo como a preservação da cosmovisão africana e dos valores culturais angolanos. Eugenia Kosi recorre à análise do discurso para avaliar a morte como dispositivo discursivo de poder na formação do sujeito-ouvinte, a partir de seis contos de *Missosso I*.

Tania Macêdo destaca a articulação, na obra de Ribas, de conhecimento etnográfico e escrita literária, a partir do conceito barthesiano de saber e sabor. Também Karina Ramos centra a sua abordagem em *Alimentação regional angolana*, analisando a sua conceção.

O último artigo, de Francisco Topa, centra-se num dos contos de *Ecos da minha terra: dramas angolanos* (1952), reiterando as conclusões presentes noutros estudos: Óscar Ribas ocupa um lugar singular na literatura angolana, antecipando autores posteriores, mas permaneceu esteticamente afastado das correntes modernizadoras do seu tempo.

Seja como for, não podemos deixar de reconhecer que, em grande medida, as contradições da formação e do pensamento do autor são em grande medida as contradições do sistema colonial. É isso que explica que, não deixando de ser precursor de ficcionistas como Uanhenga Xitu, Ribas seja um precursor fora do seu tempo, alguém que passou ao lado da revolução da modernidade, mas que ao fazê-lo preservou para memória futura, para memória nossa, um mundo que não podemos esquecer. Se nem todos foram ou são capazes de o ver, resta-nos esperar que se cumpra o belo hino e canção *Amazing grace*: que todos os que andam cegos — como o foi durante quase toda a vida Óscar Ribas — aprendam a ver aquilo que importa.

*Os organizadores*

# ÓSCAR RIBAS, INTELECTUAL MESTIÇO
# *A E NO MEIO DO CAMINHO*?

## *Temas da Vida Angolana* no quadro da sua trajetória anfissistémica[1]

Óscar Ribas, a Mestizo Intellectual *on and in the Middle of the Road*?
*Themes of Angolan Life* in the Context of His Amphissistemic Trajectory

Elias José Torres Feijó
Rede Galabra / U. de Santiago de Compostela)
eliasjose.torres@usc.gal

**Resumo**: O estudo analisa a trajetória intelectual de Óscar Ribas a partir do conceito de anfissistema, procurando compreender a posição singular que o autor ocupou no campo cultural angolano durante o período colonial e pós-colonial. Argumenta-se que a sua condição de mestiço e assimilado o situou num espaço intermédio entre diferentes sistemas culturais, explicando simultaneamente a natureza da sua obra e a ambivalência da sua receção crítica. A produção de Ribas carateriza-se pola articulação entre literatura e etnografia, transformando a escrita num instrumento de preservação e valorização da cultura angolana. A análise centra-se particularmente em *Temas da Vida Angolana e Suas Incidências*, interpretado como uma síntese do seu percurso intelectual e como um projeto de construção de autoridade discursiva. O estudo examina ainda os paratextos da obra e compara diferentes versões do ensaio «O Mestiço Angolano», mostrando a continuidade fundamental do pensamento ribasiano e o modo como a sua obra participa nos processos de memória, identidade e construção nacional angolana.
**Palavras-chave**: Óscar Ribas; Anfissistema; Etnografia; construção nacional

**Abstract**: This article examines the intellectual trajectory of Óscar Ribas through the concept of the amphisystem, seeking to explain the distinctive position he occupied within the Angolan cultural field during both the colonial and post-colonial periods. It argues that his condition as a mestiço and assimilated intellectual placed him in an intermediate space between different cultural systems, shaping both the nature of his work and the ambivalent reception it received. Ribas's production is characterized by a close articulation between literature and ethnography, transforming writing into a tool for the preservation and valorization of Angolan culture. Particular attention is paid to *Temas da Vida Angolana e Suas*

[1] O presente texto beneficiou, para a sua estrutura expositiva, da IA.

*Incidências*, interpreted as a synthesis of his intellectual trajectory and as a project of discursive self-legitimation. The study analyses the paratextual organization of the volume and compares different versions of the essay «O Mestiço Angolano», highlighting the continuity of Ribas's thought and the ways in which his work engages with questions of memory, cultural identity and nation-building in Angola.
**Keywords**: Óscar Ribas; Amphisystem; Ethnography; national building.

Num contexto de progressiva consolidação da dominação colonial em Angola, marcado polas decisões da Conferência de Berlim, pola implantação de uma administração colonial efetiva, polo incremento da colonização branca e pola política de «civilização dos indígenas», as comunidades urbanas angolanas viram restringir-se significativamente o seu espaço de intervenção. Perante este processo, desenvolveram diversas estratégias de resistência, resiliência ou integração, assentes na negociação, na preservação das práticas culturais e na procura de interlocutores no interior do próprio sistema colonial (Soares 2009).

É neste enquadramento que se inscreve a obra de Óscar Ribas. A etnografia proporcionou-lhe um espaço de atuação particularmente relevante, permitindo-lhe afirmar a identidade angolana e reivindicar o valor do conhecimento produzido polas comunidades locais.

A receção da sua obra revelou-se, desde cedo, profundamente ambivalente. A condição de intelectual mestiço, assimilado e profundamente empenhado na valorização das tradições angolanas dificultava a sua integração plena tanto no sistema colonial como nas correntes nacionalistas que se afirmaram em Angola a partir de meados do século XX. Ribas pode ser visto como um pioneiro na preservação da memória cultural angolana; ou dono duma produção que permanecia excessivamente distante da militância política e das formas literárias que viriam a ocupar uma posição central no processo de canonização da literatura angolana. O etnografismo costuma colocar as obras literárias que nele se enquadram num espaço menor e até marginal no campo literário; mais ainda se, como no caso, esse pendor reforça a ambiguidade e instrumentalização dessa produção (de modo que constituiria o estigma de que a literatura angolana, como qualquer outra incipiente num quadro colonial, só poderia ser costumista ou etnográfica).

**1. Entre literatura e etnografia**

A diversidade de leituras da sua obra não decorre apenas da posição histórica ocupada polo autor, mas também da natureza da sua escrita. Situada na confluência entre criação literária e investigação etnográfica, a sua obra resiste a classificações simples e exige uma reflexão sobre a relação entre estes dous domínios, questão que se revela decisiva para compreender a especificidade do seu percurso intelectual.

Nos romances de Ribas, a progressão narrativa é frequentemente interrompida pola descrição de costumes, rituais, crenças, formas de organização social e práticas culturais. Em sentido inverso, os seus trabalhos etnográficos recorrem frequentemente a procedimentos narrativos próprios da criação literária. A sua produção desenvolve-se, assim, numa zona de interseção em que a intenção científica de documentar convive com a intenção estética de narrar.

Obras como *Uanga*, *Missosso* e *Sunguilando* ilustram claramente esta convergência entre literatura e etnografia. Nelas, a narrativa incorpora descrições de práticas tradicionais, ritos, provérbios, formas de oralidade e explicações de natureza antropológica; ou diretamente apresenta contos tradicionais passados pola pena do escritor. A ficção transforma-se, assim, num instrumento de preservação cultural, assumindo uma função documental que se articula continuamente com a dimensão estética.

Uma das caraterísticas mais marcantes da obra de Óscar Ribas reside na dificuldade de estabelecer uma separação nítida entre literatura e etnografia. A literatura surge, assim, como instrumento de preservação cultural; o que provoca uma visão funcionalista que pode fazer com que fique preterida a função estética. É lugar comum entre a crítica que se tem aproximado deste assunto na sua obra. Manuel Ferreira (1987, p. 150) sintetizou esta particularidade ao afirmar que «toda a sua obra romanesca é repassada pola intervenção do etnógrafo».

Esta coexistência de procedimentos constitui um dos aspetos mais distintivos da sua escrita. A narrativa raramente se limita à construção de personagens ou ao desenvolvimento do enredo, convertendo-se num espaço privilegiado para explicar práticas sociais, sistemas simbólicos e formas de organização da sociedade angolana.

Foi precisamente esta caraterística que marcou grande parte da receção crítica da sua obra. Manuel Ferreira reconhecia o extraordinário valor da investi-

gação etnográfica de Ribas, considerando-a uma das mais relevantes produzidas em Angola, mas entendia que a constante preocupação em explicar antropologicamente os comportamentos sociais condicionava, em numerosos momentos, a autonomia literária da ficção. Apesar dessa reserva, sublinhava igualmente a importância de obras como *Uanga*, o seu romance mais conhecido, e o contributo decisivo do autor para o conhecimento da sociedade angolana sujeita aos processos de assimilação e de aculturação (p. 150).

Esta leitura acabou por consolidar uma tendência crítica duradoura: a valorização de Ribas sobretudo como etnógrafo. É também nesta perspetiva que Pires Laranjeira (1996, p. 51) o descreve como um documentador de tradições em desaparecimento, cuja escrita, fortemente marcada pola oralidade, se afasta do modelo da literatura ocidental de tradição escrita. O narrador surge como alguém que conhece profundamente o universo que descreve, embora mantenha relativamente a ele um certo distanciamento.

Rita Chaves (2016, p. 197), na sua interpretação de *Uanga*, salienta que, ainda que o autor revele algum distanciamento relativamente ao universo cultural representado, as suas personagens assumem uma centralidade inédita, rompendo com a invisibilidade a que tinham sido remetidas polo discurso colonial.

Neste contexto, a escrita assume uma dupla função. Por um lado, preserva conhecimentos transmitidos predominantemente por via oral; por outro, atribui-lhes um lugar no espaço letrado, permitindo que passem a integrar o património documental sobre Angola. A literatura e a etnografia deixam, assim, de constituir atividades autónomas para se converterem em dimensões complementares de um mesmo projeto cultural. Esta perspetiva revela-se particularmente importante para a leitura de *Temas da Vida Angolana*. Mais do que uma simples compilação de estudos etnográficos, a obra pode ser entendida como o resultado de um longo percurso de investigação e de reflexão sobre a cultura angolana. A organização dos textos, as opções editoriais e os diferentes elementos paratextuais participam igualmente na construção desse projeto, orientando a leitura e contribuindo para afirmar a autoridade intelectual do autor.

A receção crítica da obra evidencia, assim, uma tensão persistente. O mesmo traço que singulariza a escrita de Ribas — a articulação entre literatura e etnografia — dificulta igualmente o seu enquadramento nas categorias críticas tradicionais.

Essa perceção foi reforçada por observações de natureza formal, caso do uso linguístico, que apontavam a coexistência de uma narração construída num português de grande elaboração com a representação de personagens africanas através de um português marcado pola oralidade (Chaves 1999; Neves 2008). A dimensão (socio)linguística da sua obra, que refletia as tensões próprias da sociedade colonial e da posição intermédia ocupada polo autor, alimentou interpretações divergentes. A coexistência de uma narração construída num português de elevado registo com personagens que frequentemente se exprimem através de formas marcadas pola oralidade pode ser entendida como manifestação da distância entre o intelectual assimilado e o universo popular que procurava representar. Outros viram nessa diferença a expressão das próprias tensões linguísticas e sociais da sociedade colonial.

Não deve perder-se de vista que ao assimilado é potencialmente exigido na alfândega do campo cultural e no espaço social um imposto de direitos aduaneiros mui superior ao da comunidade dominante: e o uso da língua no maior nível de requinte possível é uma das portagens mais significativas; esse «selo diferenciador», de que fala Rita Chaves (1999, p. 141) vê-se ainda acrescentado no contraste com a reprodução oral na vontade etnográfica. A sua obra, como a de tantos outros casos, é, nessa esfera, uma obra cautiva: escreve sobre comunidades que não são as suas leitoras; adapta o seu repertório, incluindo a tradução para a língua dominante, à comunidade potencialmente leitora que é, fundamentalmente, a branca ou a assimilada.

Esta condição permite compreender por que motivo a obra de Ribas resiste a classificações lineares. Não se trata apenas de um escritor que recorre à etnografia, nem de um etnógrafo que utiliza a literatura como veículo de divulgação. A especificidade do seu projeto intelectual reside precisamente na articulação destes dous domínios, convertendo a escrita num lugar de encontro entre formas distintas de produção do conhecimento.

## 2. Óscar Ribas e a mediação cultural

A singularidade da obra de Óscar Ribas decorre, em larga medida, da posição que o autor ocupa no quadro cultural da Angola colonial. A sua trajetória intelectual desenvolve-se num espaço de permanente e subalterna negociação entre diferentes universos linguísticos, sociais e culturais, circunstância que marcou profundamente tanto a natureza da sua produção como a forma como

esta foi recebida pola crítica; num quadro de subalternidade (Spivak 1993) que produz um hibridismo em várias dimensões, um «terceiro espaço» (Bhabha 1994), em que o controlo do poder dominante não é completo nem a produção pode ser sumariamente colocada na esfera da submissão. À margem de categorias binárias, e tendo-as presentes, Venâncio sintetizava na entrevista, previsivelmente realizada nos finais da década de oitenta ou início da de noventa do século XX, que lhe realizava: «o homem que tenho ali diante de mim deixa pessoalmente transparecer o mesmo gosto pelas coisas, ditas menores, da vida e a mesma seriedade que salvaguardaram a sua obra das contingências políticas e históricas» (Venâncio 1992, p. 85).

Ribas pretende valorizar os costumes angolanos, mas grande parte da sua escrita dirige-se a um público culto, letrado e frequentemente europeu. Assim, o africano tradicional aparece muitas vezes como objeto de descrição e não como sujeito autónomo do discurso. Pode, assim, o subalterno falar? Nem direta nem indiretamente. Mas chegam ao recetor ecos tamizados que a receção deverá interpretar. No caso de Ribas, os subalternos falariam, mas através da mediação de um intelectual que seleciona, interpreta e organiza os seus discursos. Era um passo do silêncio (e da proteção do desconhecido?) a uma voz, crivada, certamente (de Ribas não temos transcrições de toda a sua recolha), cujo valor aumenta com a passagem do tempo. Assim parece valorá-lo Alfredo Margarido (1981, p. 22) quando define a obra de Ribas como a «necessidade de deixar falar os angolanos e, particularmente, os luandenses, no quadro literário fornecido pela Europa».

À luz de Homi Bhabha, Ribas pode ser visto como um sujeito híbrido: não pertence inteiramente ao mundo colonial europeu nem ao mundo africano tradicional que descreve. Filho de português e angolana, assimilado, funcionário colonial e etnógrafo da cultura quimbunda, ocupa aquilo que Bhabha chama um *third space*, um espaço intermédio de negociação cultural. Do ponto de vista pós-colonial, essa posição híbrida é simultaneamente força e limitação.

### 3. Entre o sistema colonial e a construção de uma autoridade cultural. Ribas mestiço, anfissistémico e o termómetro fundacional: pode ser fundador?

Com acerto, José Carlos Venâncio (1992, p. 85), qualificava a obra de Ribas como «a prova dos nove» da literatura angolana.

A posição ocupada por Óscar Ribas na sociedade colonial não pode ser, pois, compreendida através de categorias dicotómicas. A sua trajetória intelectual desenvolve-se num espaço de permanente tensão entre integração e distanciamento, participação e observação, circunstância que explica a diversidade de leituras de que a sua obra foi objeto.

Em sistemas culturais em contexto colonial, estes não constituem realidades homogéneas, mas espaços atravessados por diferentes tendências de conservação, negociação e transformação. Neste quadro, a produção de Óscar Ribas pode ser entendida como participante de um campo cultural em que coexistem mecanismos de legitimação colonial e processos de afirmação de uma identidade angolana.

Daí resulta que, em vez de procurar decidir se Ribas deve ser considerado um autor colonial ou um precursor da literatura nacional angolana, importa reconhecer que a sua escrita e a sua receção se desenvolvem precisamente na tensão entre esses dous polos. A sua produção nasce no interior das instituições coloniais, mas orienta-se para a valorização sistemática da cultura angolana, da tradição oral, das práticas sociais e dos sistemas simbólicos locais. Ao transformar práticas consideradas marginais em objeto de estudo e de publicação, Ribas contribuiu para a sua valorização social e simbólica.

Neste sentido, a sua obra representa também uma forma de legitimação da experiência histórica e cultural angolana. É esta posição intermédia que explica a diversidade de leituras suscitadas pola sua obra. Enquanto alguns críticos privilegiaram a inserção institucional do autor e a ausência de uma contestação política explícita, outros salientaram o papel decisivo desempenhado na preservação de um património cultural que viria a revelar-se fundamental para a construção da memória coletiva angolana.

A obra de Ribas procura tornar inteligível um universo cultural frequentemente ignorado ou deturpado polo discurso colonial. A recolha da tradição oral, a descrição dos costumes, o registo das línguas nacionais e a atenção concedida às práticas quotidianas traduzem um esforço continuado de documentação e valorização da experiência cultural angolana.

No processo colonial, o sistema literário e o sistema cultural (cujas normas de funcionamento e uso são impostas ao abrigo do domínio no campo do poder) português colonial constitui, como todo o sistema colonial, em algum momento e a partir de algum momento, um anfissistema, um sistema que alberga

tendências protossistémicas e subsistémicas, além das propriamente sistémicas; como ato ou como potência. Com «protossistema», ou, ainda melhor, tendências protossistémicas, denomino a atividade e o repertório focados à constituição dum sistema autónomo; o seu correlato é o subsistema (ações e repertórios que, mostrando especificidades singulares, não impugnam o sistema em que se inserem); e chamo parassistema à atividade sistémica que funciona num determinado espaço social sem vincular-se ao(s) outro(s) sistema(s) que funcionam neste (Torres Feijó 2019, p. 738). A obra de Óscar Ribas inscreve-se, em larga medida, nesta dinâmica. Teoricamente, qualquer sistema é anfissistema mas, na prática, só quando existem tendências emancipadoras do domínio sistémico exercido com determinadas normas e coerções, ele se evidencia. Isso gera um potencialmente alargado espaço de ambiguidade, em que muita produção e função sistémicas podem ser interpretadas dum modo, do outro ou das duas; anfissistémicas, portanto. Produzida no interior do sistema colonial, circulou através das suas instituições, beneficiou dos seus mecanismos de legitimação e alcançou reconhecimento junto da crítica metropolitana. Todavia, esse enquadramento institucional não esgota o significado da sua produção. Ao privilegiar a recolha da tradição oral, dos costumes, das crenças, dos provérbios e das variedades linguísticas angolanas, Ribas está preservando um património cultural que viria posteriormente a assumir um papel relevante na construção da memória nacional. Se a sua obra funciona de modo subsistémico na Angola colonial (a própria literatura nesse espaço social — não geográfico — produzida, em geral, assim funciona), podia e pode ser interpretada ou utilizada também como protossistémica. Eis onde radica o problema basilar da receção de Ribas na Angola protossistémica e pós-colonial.

É precisamente esta dupla inscrição que explica a persistente ambivalência da sua receção. A mesma obra pôde ser entendida, em contexto colonial, como um contributo para o conhecimento etnográfico das populações africanas e, mais tarde, como um instrumento fundamental de preservação da cultura angolana. A sua posição no campo literário, e, mais ampliamente, no cultural, altera-se, assim, em função das transformações do próprio sistema cultural. Durante o período colonial, a receção favorável da sua obra relacionou-se com vários fatores convergentes. A ausência de um discurso anticolonial explícito, o interesse crescente polo folclore e pola etnografia e a possibilidade de integrar esses estudos na narrativa luso-tropicalista favoreceram a sua aceitação

polas instituições coloniais, como uma pretensa realidade igualitária que a mesma realidade desmentia. Os mestiços, em concreto, à medida que a administração portuguesa se modernizou e o número de colonos europeus cresceu significativamente, perderam espaço no mercado de trabalho e sofreram maior concorrência, o que gerou forte descontentamento com o sistema colonial (Bittencourt 1999, p. 47) mas que os fazia mais carentes e dependentes, alguns dos quais acabariam por nutrir as fileiras e, até, a liderança da luta organizada contra o colonialismo (Nascimento 2011).

Enquanto outros autores usavam a literatura para denunciar explicitamente o trabalho forçado e a opressão colonial, a obra de Ribas focava-se na preservação dum património intangível, o que poderia ser visto por alguns jovens revolucionários como um recuo estratégico ou conformismo diante do colonizador. Neste quadro de situação, Ribas não beneficiava, por exemplo, da sua comparação com a obra de Castro Soromenho, a deste entendida como comprometida, na esfera do neorrealismo (Hamilton 1975, p. 72). Hamilton (1975, p. 73) qualifica Ribas «documentador de tradições minguantes», e «intérprete semioficial de tradições populares». Pires Laranjeira reata essa linha comparativa com Soromenho, indicando que, frente a Cordeiro da Matta, Assis Júnior e Ribas, este foi (Laranjeira 1995, p. 51) «o único que optou por uma estética de compromisso social com a desalienação e o independentismo dos negros». E acrescenta (p. 51), numa síntese canonizada da receção de Ribas:

> *Óscar Ribas permaneceu como um documentador de tradições minguantes, optando por um estilo popular, bastante oralizado, como que tocado pela imperfeição, na linha de António de Assis Júnior e, depois da independência, de Uanhenga Xitu, que se opõe, de certo modo, ao conceito de literatura de tradição escrita ocidental. O narrador é sempre um documentador que conhece bem o que relata, mas que se sente algo distanciado das tradições residuais ou dos atavismos que observa e transmite.*

Enquanto uns arriscavam vida e capitais, ele podia ganhá-los. Ainda que, como indica Brichta, na sua literatura etnográfica (e, também, e sobretudo, nos seus textos etnográficos) encontram-se (Brichta 2012, p. 15) «algumas críticas sutis, se não exatamente a Europa e ao modo de vida ocidentalizado, certamente aos colonos portugueses e, principalmente, ao sistema de exploração que Portugal impingia na África», a sua trajetória deixava bastantes flancos abertos ao receio anticolonialista. A etnografia surgia, simultaneamente, como

instrumento de conhecimento das sociedades africanas e como forma de administração simbólica do império, facilmente interpretável como instrumento de dominação: conhecer os costumes locais significava também classificar; administrar; governar; controlar populações.

> *Não se esqueça, aliás, que ele, tendo relação com as vanguardas da década de cinquenta e seguintes, geracionalmente não pertencia a elas e ficava, assim, deslocado, como ele mesmo insinua* (Venâncio 1992, p. 87).

Ribas privilegiava a documentação e a valorização da cultura tradicional. Para alguns críticos, essa opção revelava prudência excessiva quando não integração perante o poder colonial, que leva alguma crítica a afirmar que Ribas «se manteve o mais que pôde distante das questões políticas partidárias, sendo visível seu empenho em reforçar um patriotismo lusitano» (Brichta 2012, p. 15); para outros, representava uma estratégia distinta de resistência cultural, fundada na preservação da memória coletiva. Para o primeiro dos sentidos não eram poucos os sinais que apontavam: «Eu dava-me bem com eles. Estava bem conceituado perante o Governo colonial e mesmo perante o Governo central». «Tinha relações com esses grandes homens, Marcelo Caetano, essas altas individualidades» (Laban 1991, p. 17), afirmava em entrevista a Michel Laban já anos passados da independência de Angola. Cabe lembrar que, em 1951, o seu premiado *Uanga*, pola Agência-Geral do Ultramar, sai com dedicatória a Manuel Maria Sarmento Rodrigues, ministro das Colónias / do Ultramar na altura, e nele é incluído um texto, de Marcelo Caetano, o que pode ser lido como «a concretização da posição ideológica do autor perante os então detentores da política colonial» (Calendar 1993, p. 403), ainda que talvez seja oportuno matizar: provavelmente, essa objetiva subalternidade não encontre base completa numa pura vontade e sim no espaço dos possíveis com que Ribas concebia o mundo e o seu mundo. Não puramente como uma estratégia aduladora para ficar salvo mas numa lógica de intelectual dependente do campo do poder para o seu reconhecimento e consagração; e até, e antes, para a mesma possibilidade, também económica, de publicação (Laban 1991, p. 30). Note-se, e isto é apenas uma hipótese, que as críticas que Ribas tece ao colonialismo, ao branco, é em termos de classe, em chave social que se processa (o que se encaixa perfeitamente na sua conceção de raças adiantadas e atrasadas, como veremos), não em termos nacionais.

Isso, naturalmente, não põe de parte outras óticas, que evidenciem eventuais contradições e sofrimentos, como Rita Chaves afirma (2016, p. 191): «Por algumas das pistas que deixou podemos perceber traços de um dilaceramento que é uma espécie de selo do intelectual em tempos de tão acentuada contradição, como não podia deixar de ser a sociedade colonial em que Ribas nasceu, cresceu e se formou». Mas é relevante assinalar que, ao menos nos depoimentos de Ribas, incluindo os havidos na Angola independente, não parecem assomar a assunção de outras contradições de classe, nacionalidade ou identidade que as que se derivam da denúncia do tratamento recebido polo negro ou o mestiço. Deve, pois, tentar distinguir-se entre as contradições que eventualmente o analista possa interpretar existirem ou, visto em *longue durée*, as que sejam resultado da análise da colonização e a sua componente alienadora, das vividas polos sujeitos num determinado quadro de situação que podem assumir como natural e até benéfico. Outra contradição pode estar em que recebe e como quer que a realidade fosse ou seja.

Estas circunstâncias ajudam a compreender por que motivo Ribas recebeu distinções e reconhecimento oficial dificilmente acessíveis aos escritores que assumiam uma posição política claramente anticolonial. Ora, doutro ponto de vista, ele realizou um trabalho que contrariava parcialmente a lógica colonial: preservou línguas africanas; valorizou a oralidade; registou práticas culturais marginalizadas e atribuiu dignidade intelectual ao universo quimbundo. E, nesse sentido, a sua obra contribuiu para aquilo que Ngũgĩ wa Thiong'o (1986) chamaria a descolonização cultural. Mesmo utilizando categorias herdadas do colonialismo, ajudou a impedir o desaparecimento de patrimónios culturais africanos.

Mas, mais do que optar entre estas interpretações, importa reconhecer que todas elas decorrem da posição singular ocupada por Ribas; e, sobretudo, do efeito de campo do anfissistema, fundamentalmente quanto mais se agudiza a tensão entre as tendências protossistémicas e as subsistémicas. Quer dizer-se, funciona assim numa determinada dinâmica de campo; provavelmente, essa produção, do ponto de vista sistémico, teria outra posição e função se produzida na nova dinâmica sistémica após 1974.

Complementarmente, a produção de Óscar Ribas pode ser entendida como resultado de uma permanente tensão entre dous mundos. Por um lado: a cultura colonial; a educação ocidental; o universo da escrita (como uma tecnologia

nova). Por outro: a oralidade; os costumes tradicionais; a vida quotidiana das comunidades angolanas. É precisamente nessa posição de fronteira que reside a singularidade da sua obra. Ribas torna-se simultaneamente observador e participante, mediador e intérprete, figura interna e externa à realidade que descreve, herdeiro da tradição; intelectual moderno. Essa ambivalência ajuda a explicar tanto o valor excecional da sua produção como os debates que ela continua a suscitar. Sem poder agora, desenvolver esta ideia, fique, ao menos, enunciado, que essa ambiguidade e salvaguarda estava, ainda está, inscrita no seu próprio corpo. A sua condição e posição mestiça e assimilada permitiu-lhe transitar entre diferentes universos culturais e produzir uma obra situada numa zona de contato entre eles sem a eles ligar-se / ter que ligar-se de modo imperativo ou, até, necessário. Lembremos que, na Angola colonial, a situação do mestiço era marcada por uma posição intermediária e ambígua. Eles formavam uma elite crioula letrada, ocupando cargos administrativos e o comércio local, mas sofriam com o racismo estrutural, a discriminação social e a perda de privilégios com o aumento da imigração europeia. De facto, essa situação intermediária, ambígua, de meio caminho, de consideração e de direitos não plenos mas superiores à cidadania negra indígena (Estatuto 2023) e inferiores aos da branca, estende-se e condiciona, sem dúvida, a sua própria produção e receção. O estatuto de «assimilado», que Ribas tinha (como era próprio de pessoas no funcionalismo público ou de comerciantes), exigia adotar costumes e hábitos, além da língua portuguesa, ocidentais. Como Óscar Ribas tinha educação formal, falava e escrevia fluentemente português, adotava o modo de vida ocidental e possuía rendimentos próprios, ele enquadrava-se legalmente na categoria colonial dos assimilados.

A sua obra nasce num espaço de fronteira onde diferentes sistemas culturais entram permanentemente em contacto, tornando inevitável a coexistência de leituras diversas. Assim, a trajetória de Ribas ilustra simultaneamente a integração possível e os limites dessa integração.

Daí, passa-se com relativa fluidez para outro ponto de vista, que ultrapassa esses condicionalismos e contradições sistémicas: a de interpretar, a ele e a sua obra, como mediadores. Grande parte da produção de Ribas pode ser interpretada como mediadora como resultado desta posição intermédia. Ele surge simultaneamente: como observador da cultura angolana; como participante dessa mesma cultura; como intelectual formado segundo modelos ocidentais

(onde não é colocável a categoria de eurocentrismo: o estudo etnográfico e a escrita eram fórmulas quase exclusivas do mundo ocidental em que fora educado). É neste ponto que a noção de mediação adquire, para Rita Chaves, plena relevância, ao observar que Ribas procurou constantemente desempenhar um papel de mediação entre universos culturais distintos (2016, p. 194). Ela fala (Chaves 2016, p. 203) «dos matizes de um projeto pautado pela ambivalência, perigo inerente às propostas de mediação em sociedades constituídas sobre abismos». Mediação que não corresponde a uma posição neutra, mas a uma prática intelectual mediadora. A própria experiência biográfica do autor confirma esta condição. Em entrevista a Michel Laban, Ribas recorda a convivência quotidiana com trabalhadores africanos durante a infância e juventude, sublinhando a proximidade que manteve com esse universo social (Laban 1991, p. 12): «[…] lavadeiras, cozinheiras, criados. [do planalto de Benguela]. E lá estava eu a dançar com eles. Isto tudo fez-me bem porque contactei directamente, não me afastei. Enfim gostava».

Provavelmente, isso fez parte da sua própria estratégia, que, deve adiantar-se, não obrigou a previsíveis mudanças drásticas quando o quadro de situação se transformou com a Angola independente.

Esta condição de mediador constitui, em última análise, o fundamento da autoridade intelectual que progressivamente constrói. É precisamente essa autoridade — mais do que a simples mediação entre culturas — que permitirá compreender a lógica de organização de *Temas da Vida Angolana*, a derradeira obra publicada em vida do autor. Os paratextos, a arquitetura da obra e a seleção dos temas não representam elementos acessórios, mas participam na construção dessa voz autoral, questão que orientará a análise desenvolvida na segunda parte deste estudo.

A condição de mediador é, sem dúvida, uma perspetiva funcional de interesse. Mas, como, ao menos implicitamente, vimos verificando, insuficiente se quisermos analisar a posição e a função de Ribas no campo cultural e os usos e as projeções que podem ser feitas sobre a sua obra. E, aí, o *a meio caminho*, dum lado e o terceiro espaço doutro da sua posição anfissistémica emergem como um obstáculo de insuficiência e incompletude se os coletivos (e, neles, as nações) aplicarem uma vertebração essencialista na sua constituição e construção.

Nessa esfera encaixa-se a frequente atribuição a Ribas do título de fundador da ficção literária angolana. A própria categoria é problemática. Ela responde frequentemente a necessidades historiográficas de natureza fundacional, mui comuns em sistemas literários emergentes, que procuram um termo *a quo* como fator de diferença, singularização e legitimação, na prática devendo essa categoria simbólica aos modos da historiografia tradicional europeia, que usa o mesmo recurso para mostrar antiguidade e tradição e, nelas, prestígio fundacional. Simbólico e dificilmente precisável: como se funda uma literatura? Com, por exemplo, o primeiro, (encontrado?) enunciado (escrito?) onde e em que língua? E esse papel, é instituidor, inventor, iniciador ou criador? Ou como deve ser um fundador? Um fundador deve ter consciência inaugural? Tudo preso duma historiografia orgânico-historicista, em que o presente historiográfico se articular com determinada conceição da nação. Até: quem fundou a literatura portuguesa? Ou, mais suavemente, quem é (reconhecido como) o seu fundador? Do texto ou da pessoa fundadora (em ocasiões, coletivo, caso da lírica galego-portuguesa, sobretudo em relação à Galiza) espera-se um papel tutelar e uma projeção prístina da nação, da razão e do facto nacionais.

Não interessa aqui se Ribas é fundador ou não, mas como ele e a sua obra podem ser potencialmente utilizados ou não utilizados. Autores como José da Silva Maia Ferreira ou Cordeiro da Matta também foram apontados como possíveis figuras fundadoras. Pires Laranjeira (1995, p. 36) coloca o início da literatura angolana, «*pelo menos*, com o livro de Maia Ferreira em 1849» e o da narrativa com Alfredo Troni (p. 48), sem deixar de considerar Ribas um dos principais pilares da constituição da literatura angolana moderna. Isso tudo implica necessariamente fórmulas diferentes de ler o passado e, sobretudo, de elaborar a consciência coletiva nacional que quer ser imposta ao conjunto da comunidade, dada o uso da literatura como prova testemunhal e veicular desse caráter. Nas últimas décadas, no entanto, Ribas aparece já consagrado como um dos fundadores ou mesmo o fundador da ficção angolana (Óscar Ribas 2021; Angola Press 2011, Academia 2025): da nação, portanto. As tensões iniciais minguaram; a reelaboração nacional podia albergá-las e explicá-las sem quebra.

Porque o caso explica, sobretudo, as dificuldades com que agentes de nações sem estado ou estados por constituirem-se depois de separações ou processos coloniais, têm para lidar com o seu passado, de integrar o passado no

presente. No fundo, presos duma conceção orgânico-historicista ocidental. Nesses casos, queiram não queiram e muitas vezes de modo inconsciente, os promotores da nova nação e/ou do novo estado, procuram a sua legitimidade e/ou a construção do novo estado numa articulação de fórmulas e identidades de índole orgânico-historicista, em que a legitimação estaria dada polo passado: e, na construção do presente, nessa mesma procura de congruência, deve banir ou preterir os elementos do passado que não se encaixem na formulação e prática da vertebração do novo estado, da nova nação.

Este é o caso de Angola, em que a nação não é pré-existente e deve ser construída a partir da delimitação que o colonialismo deixou feita de comunidades e territórios. E aí entrava em jogo a construção do denominado «homem novo», como projeto político e ideológico do MPLA, para a criação dessa consciência nacional e combate ao dito tribalismo e a tensão com os costumes tradicionais angolanos. Tratava-se de substituir a lealdade a cada comunidade ou nação pré-existente pola lealdade à nação angolana (e, sobretudo nos primeiros tempos, ao partido). O que afetava, potencialmente ao menos, boa parte do trabalho que nucleava a ação compilatória e analítica de Ribas. Ainda que, de todos os modos, os estados, em relação à cultura tradicional e popular, operam (e Angola não é exceção, polo contrário) não dum modo sumário mas relativamente seletivo: elementos considerados inofensivos e puramente artísticos — como certas danças, músicas tradicionais, vestimentas e manifestações populares — foram «folclorizados» e utilizados para celebrar a identidade nacional em comícios e eventos oficiais. A cultura tradicional foi filtrada para servir ao Estado. A operação não distava, em alguma medida, da realizada polo colonialismo, ainda que em sentido oposto.

Como for, estamos perante um novo reforço da ambiguidade com que esse trabalho podia ser recebido e os usos, instrumentais também, que ele podia ter segundo os agentes ou entidades que os utilizaram. A leitura da produção de Ribas abre-se a várias possíveis em função dos diversos quadros de situação que vão desde o regime colonial até à sua oposição, passando polo estatuto de assimilado, a luta guerrilheira, a Angola independente dos primeiros tempos ou a Angola de regime multipartidário a partir de 1991, e as diversas conceções e, repito, leituras, que podem ser feitas dos diversos produtos de Ribas: produto do colonialismo, encaixamento no paternalismo e preterição das comunidades indígenas, reivindicação da vida angolana dentro das possibilidades que

no regime colonial cabiam, posta em valor e legitimação da vida angolana, tribalismo.

Neste quadro de situação, caberia estudar o papel desempenhado pola União dos Escritores Angolanos no processo de recuperação e consagração de Ribas, que dela foi co-fundador, evidenciando a relativa autonomia que o campo literário pode ter e a sua influência no campo do poder, mesmo naquele quadro de situação da imediata pós-independência, com a reedição de obras esgotadas, debates sobre a sua produção, colóquios dedicados à sua metodologia ou o incentivo à investigação académica sobre a sua obra.

## 4. Da trajetória intelectual à leitura de *Temas da Vida Angolana.* Arquitetura, paratextos e construção da autoridade discursiva

As perspetivas críticas anteriormente analisadas permitem compreender a complexidade da posição ocupada por Óscar Ribas na história cultural angolana. A diversidade das leituras suscitadas pola sua obra decorre, em larga medida, da natureza híbrida do seu projeto intelectual, situado na confluência entre literatura, etnografia, memória cultural e documentação.

Contudo, o objetivo deste estudo não consiste em reavaliar globalmente a produção de Óscar Ribas nem em propor uma nova síntese da sua receção crítica. O percurso desenvolvido até aqui pretende, sobretudo, construir o quadro interpretativo necessário para a leitura de *Temas da Vida Angolana*, obra em que muitas das questões anteriormente discutidas encontram a sua expressão mais elaborada.

É nesta obra que convergem a experiência etnográfica acumulada ao longo de décadas, a preocupação com a preservação da tradição oral e a reflexão sobre a diversidade cultural angolana. Mais do que uma simples compilação de estudos, *Temas da Vida Angolana* apresenta-se como um projeto intelectual coerente, organizado e orientado, como na introdução expressa, para a construção de uma determinada representação da cultura angolana.

Longe de desempenharem uma função meramente introdutória, os paratextos participam ativamente na construção da autoridade discursiva do autor; uma estratégia, aliás, que Ribas já utilizara noutros casos, com o cofundador da edição de *Ecos da minha terra*, de 1952, reeditada em 1988 e 1999 (Calendar 1993). É através deles que Ribas define o lugar a partir do qual fala, delimita os destinatários da obra, estabelece relações de legitimação intelectual e

prepara o leitor para o universo cultural que irá apresentar. A mesma arquitetura da obra constitui uma estratégia de organização do conhecimento, revelando um projeto autoral que ultrapassa a simples recolha documental. Nele e nesse quadro, será posteriormente analisado o capítulo «O Mestiço Angolano», porque nos oferece uma possibilidade comparativa de duas versões do texto, uma da época colonial, a outra a presente no volume, que permite ilustrar essa sua trajetória: a sua importância, aliás, não decorre apenas do tema abordado, mas do lugar que ocupa na economia geral da obra e da forma como articula observação etnográfica, classificação social e construção discursiva. A leitura deste capítulo permitirá verificar de que modo as estratégias de autoridade anteriormente identificadas se concretizam na organização e no desenvolvimento do discurso. E também a sua posição e perspetiva da situação colonial.

### 4.1. *Temas da Vida Angolana*: génese e configuração da obra. Ribas, mediador de si mesmo

Se a produção etnográfica de Óscar Ribas conheceu um desenvolvimento gradual, acompanhando o percurso intelectual do autor e a consolidação do seu interesse polo estudo sistemático da cultura angolana, *Temas da Vida Angolana* ocupa um lugar singular, constituindo o ponto de convergência de um longo trabalho de observação, recolha documental e reflexão sobre as práticas culturais de Angola.

A obra não deve ser entendida como uma simples reunião de textos produzidos em momentos distintos. A sua organização evidencia um projeto intelectual, no qual a seleção dos temas, a sequência dos capítulos e os diferentes elementos paratextuais concorrem para a construção de uma determinada representação da sociedade angolana e do próprio autor no seu percurso.

Do que iria constituir uma série compilatória de todo o seu trabalho etnográfico, o volume *Temas da Vida Angolana e Suas Incidências: Aspectos Sociais e Culturais* foi o único revisto e publicado em vida do autor[2]. Ganha, por isso, um duplo caráter de legado: por um lado, como primeira grande recolha e seleção da sua produção feita polo próprio Ribas; por outro, como uma espécie de síntese final de uma vida dedicada à investigação, à literatura e à

[2] Utilizamos a primeira edição, de 2002. Foi depois reeditado: Ribas 2009 e Ribas 2014.

preservação da cultura angolana. Ribas faleceria a 19 de junho de 2004, apenas dous anos depois da publicação desta obra. Era a oportunidade final de fixar o seu pensamento e elucidar a sua posição e função no campo cultural angolano.

Ficava atrás uma produção relativamente mui extensa, se comparado com o comum dos, de resto, poucos autores angolanos que publicaram em todo esse período. A natureza dispersa dos textos reunidos poderia sugerir uma obra secundária. Contudo, uma leitura atenta mostra precisamente o contrário. Enquanto outros livros de Ribas tendem a concentrar-se num domínio específico — a religião tradicional, a alimentação, os contos ou os regionalismos —, *Temas da Vida Angolana e Suas Incidências* apresenta uma amplitude temática sem paralelo na sua produção. É também o livro onde mais claramente se cruzam: observação etnográfica; reflexão cultural; experiência pessoal; intervenção intelectual e memória autobiográfica.

Os paratextos funcionam como espaços de mediação entre a obra e o seu público. Longe de desempenharem uma função meramente acessória, estes elementos definem o horizonte de leitura, estabelecem relações de autoridade, contribuem para definir as condições de leitura da obra e para legitimar a posição a partir da qual o autor toma a palavra, identificam destinatários e enquadram a interpretação do texto principal.

No caso de *Temas da Vida Angolana*, essa dimensão revela-se particularmente significativa. Através deles, Óscar Ribas apresenta as razões que justificam a publicação da obra, delimita o seu objeto, explicita o método seguido e constrói a imagem de um investigador profundamente conhecedor da realidade cultural que descreve.

Assim, a análise que se segue procurará demonstrar que a arquitetura de *Temas da Vida Angolana* constitui um elemento decisivo para a compreensão do seu significado. É a partir deste enquadramento que serão analisados, sucessivamente, o título, capa, contracapa e lapelas, a história editorial, as dedicatórias, os prefácios e os restantes elementos paratextuais, antes de se proceder à leitura do capítulo «O Mestiço Angolano», entendido como um momento privilegiado de concretização do projeto intelectual de Óscar Ribas.

### 4.1.1. Os paratextos como estratégia de construção da autoridade discursiva

A leitura de *Temas da Vida Angolana* não se inicia no primeiro capítulo. Antes de aceder ao texto principal, o leitor percorre um conjunto de elementos

que enquadram a obra, orientam a interpretação e condicionam a forma como o discurso é recebido. A começar pola editora, a angolana Edições Chá de Caxinde**,** sediada na altura no edifício do Nacional Cine-Teatro, em Luanda, e pertencente a uma associação cultural, fundada em 1990, entre outros por Luandino Vieira ou Pepetela.

A natureza etnográfica da obra exige que o autor construa a sua credibilidade enquanto observador e intérprete da realidade angolana. Essa legitimidade não decorre apenas da informação reunida ao longo dos diferentes capítulos; começa a ser edificada logo nos elementos que antecedem o texto principal.

Os paratextos desempenham, assim, uma dupla função. Por um lado, apresentam a obra, explicitando os seus objetivos, os seus destinatários e os critérios que orientaram a sua elaboração. Por outro, construem a imagem de um autor dotado da experiência, do conhecimento e da autoridade necessários para abordar as práticas culturais angolanas. Através destes dispositivos, Ribas procura estabelecer um pacto de confiança com o leitor, criando as condições para que o discurso etnográfico seja recebido como legítimo e credível.

Nesta perspetiva, os paratextos deixam de constituir um simples limiar entre o exterior e o interior da obra. polo contrário, integram plenamente o projeto discursivo de *Temas da Vida Angolana*, participando na organização do conhecimento que o livro pretende transmitir. A sua análise torna-se, por isso, indispensável para compreender a arquitetura global da obra e o modo como nela se constrói a autoridade intelectual do autor.

#### 4.1.1.1. Capa, contracapa e lapela como programa de leitura

O título constitui o primeiro elemento de contato entre o leitor e a obra, funcionando como um verdadeiro programa de leitura. Antes mesmo do acesso ao texto, orienta expectativas, delimita o universo temático e sugere uma determinada forma de compreender o objeto representado. Em *Temas da Vida Angolana e suas incidências* (e dentro, ainda com um subtítulo: «aspectos sociais e culturais») a escolha do título não é, por isso, um simples recurso editorial, mas uma opção que participa ativamente na construção do projeto intelectual de Óscar Ribas.

A palavra «Temas» merece particular atenção. Ao optar por esta designação, o autor afasta-se de títulos que remeteriam para uma abordagem siste-

mática ou exaustiva da realidade angolana, como «Tratado», «Estudos» ou «História». A expressão utilizada sugere antes um conjunto de núcleos de reflexão organizados em torno de aspetos considerados significativos da vida social e cultural de Angola. A obra não pretende esgotar o seu objeto; propõe, antes, um percurso de leitura construído a partir de temas selecionados em função da sua relevância etnográfica e cultural.

Igualmente significativa é a expressão «Vida Angolana». Ribas não anuncia uma descrição das instituições políticas, da administração colonial ou da história do território. O centro da sua atenção é a vida quotidiana, entendida como o espaço onde se manifestam os costumes, as crenças, as formas de sociabilidade, as práticas linguísticas e os sistemas simbólicos que estruturam a experiência cultural das comunidades angolanas. Isso ainda se concretiza no subtítulo, *Aspectos Sociais e Culturais*, que confirma a intenção de fornecer um panorama amplo da realidade social, cultural e simbólica de Angola, acompanhado por uma reflexão sobre as suas incidências.

Deste modo, o título define desde logo o horizonte interpretativo da obra. O leitor é convidado a aproximar-se da cultura angolana através das práticas que organizam a vida coletiva, e não por intermédio de uma narrativa histórica ou de uma descrição administrativa. A escolha lexical traduz, assim, uma conceção de cultura centrada na experiência vivida, na memória e nas formas quotidianas de organização social.

Esta opção possui igualmente uma dimensão autoral. Ao anunciar «temas» da vida angolana, Ribas assume implicitamente a responsabilidade pola seleção desses temas e pola forma como são apresentados. O título evidencia, portanto, que a obra não constitui uma compilação neutra de informações, mas o resultado de um processo de observação, escolha e organização levado a cabo polo autor.

Neste sentido, o título desempenha uma função programática, como já tinha feito noutros casos (Calendar 1993). Antecipa a natureza da obra, orienta o leitor para um determinado modo de interpretação e introduz um dos aspetos centrais deste estudo: a construção de uma autoridade discursiva que se afirma não apenas através do conteúdo dos capítulos, mas também das opções editoriais que enquadram o texto desde o primeiro momento da leitura.

A capa, que, com o antetítulo de «Obras de Óscar Ribas» coloca em letras grandes e destaque o título, sem o subtítulo, é acompanhada duma fotografia

de rosto do autor, que nos lembra a sua condição de mestiço e, ainda, pode trazer à mente de quem conheça, a sua condição de cego, o que é reforçado na lapela interior com a mesma fotografia e, entre os seus dados biográficos mínimos.

Na lapela do livro dedicada à sua pessoa, lemos que Óscar Ribas nasceu em Luanda, em 1909. Filho de pai português e mãe angolana, cresceu numa posição social intermédia caraterística do grupo mestiço durante o período colonial. Essa condição viria a marcar profundamente toda a sua produção intelectual. Informa que exerceu funções na administração pública colonial, integrando os Serviços de Fazenda. O exercício dessa atividade permitiu-lhe percorrer numerosas regiões do território angolano e estabelecer contacto direto com diferentes comunidades, recolhendo tradições, histórias, crenças e práticas culturais que posteriormente transformaria em matéria literária e etnográfica. Aos quinze anos, informa, já manifestava gosto pola literatura e, aos dezanove, publicava o seu primeiro livro. «Cegou aos trinta e seis anos», diz sumariamente, circunstância que não interrompeu a sua atividade intelectual. Polo contrário, a figura do intelectual cego tornou-se um dos elementos mais marcantes da sua imagem pública. A invocação de precocidade e vocação, que coadunam bem com o pioneirismo e até índole fundacional da sua obra, garantia de conhecimento do campo, une-se a essa discapacidade que bem pode lembrar as figuras de sábios cegos e arquétipos do poeta-cantor duma cultura (Linemburg 2022). A breve nota conclui assim:

> *Desde 1983 decide residir em Portugal. Tem publicados até à data 18 títulos. Um dos seus livros e vários contos encontram-se traduzidos em inglês, alemão e francês. Ao longo da sua vida recebeu numerosos prémios, títulos honoríficos e outras distinções em Angola, Portugal, Brasil e Argentina.*

Uma mostra da sua alta produção e reconhecimento e um facto, a residência na antiga metrópole, com um verbo, *decidir*, que pode ser de vários modos interpretado face à situação da Angola na altura.

Na contracapa lê-se ser este volume início dum projeto editorial, coleção, das obras de Ribas (que se completaria, segundo se informa na alínea da página 10, Obras do autor, com *Eu e a minha vida literária*, historial autobiográfico, *Novamente as musas*, Poesias, e *Finalmente*, Contos e outros textos, que esta-

riam «aguardando publicação», que não se produzirá). O texto da contracapa continua assim:

> Temas da Vida Angolana e Suas Incidências *consiste numa série de ensaios nunca publicados em livro. Apresentam-se agora corrigidos e valorizados com atualizações, nomeadamente, em relação aos antropónimos, aos topónimos e aos mitónimos, que são grafados na sua escrita peculiar. Faz-se uma abordagem dos usos e costumes; do folclore e da sua literatura oral; da mestiçagem; da sonolência através do Quifune; das terapias; da forma como o autor observa o Brasil e o confronta com a realidade do seu país; das influências do Quimbundo sobre o Português que se fala no Brasil e na expressão popular portuguesa; do Instituto Óscar Ribas e da sua importância na recuperação social do cego angolano. Este livro, na diversidade das matérias que aborda, constitui um panorama riquíssimo das vivências do povo angolano: o seu caráter, o seu modo de agir, a sua crença religiosa, o seu direito, o consuetudinário.*

Um texto tirado da breve Introdução, que pretende ilustrar o vasto leque dos objetos da obra e que informa de autalizações fundamentalmente materiais mas que, veremos, não alude a outras alterações significativas.

#### 4.1.1.2. A dedicatória: memória, reconhecimento e legitimação

Entre os elementos que antecedem o texto principal, a dedicatória ocupa um lugar privilegiado. Embora frequentemente entendida como um gesto de natureza pessoal ou protocolar, constitui igualmente um dispositivo discursivo através do qual o autor estabelece relações de reconhecimento, define um horizonte simbólico e participa na construção da autoridade que sustenta a obra.

Importa igualmente considerar que a dedicatória constitui o primeiro momento em que o leitor toma contato com a voz do autor fora do discurso analítico propriamente dito. Antes de qualquer demonstração, o leitor encontra um gesto de reconhecimento que o introduz num universo de relações simbólicas e o convida a compreender a obra como resultado de um percurso intelectual partilhado.

Em *Temas da Vida Angolana*, a dedicatória é manifestação importante da trajetória ambígua de Ribas e da sua vontade de encaminhamento nesse momento presente. A escolha do destinatário, a forma de enunciação e o lugar que ocupa na arquitetura da obra integram uma estratégia de apresentação do autor e do seu projeto intelectual. Neste caso, os dedicatários funcionam como

mostra de afeto, agradecimento, admiração ou respeito; mas apresentam igualmente outro efeito: o de aparecerem como pares, com independência da hierarquia, nalguma das dimensões da sua atividade. Ribas dedica a obra a (p. 11):

> *Aos prezados intelectuais Professor Doutor Gerard Moser, Actor João Vasco, Professor Doutor José Manuel da Encarnação; Escritor Luandino Vieira, Dr. Luiz Gonzaga do Amaral, desvanecidamente consagro este fruto exótico colhido com desvelo na vivência tradicional do Povo Angolano.*

Todos vinculados ao mundo angolano. Gerard Moser representava o reconhecimento académico internacional. Luandino Vieira simbolizava o patrocínio da consagração máxima da literatura angolana; e, especulemos, um guerrilheiro e líder cultural que se retirara, como ele, a Portugal, quiçá com posições mais próximas entre eles que as das décadas anteriores. José Manuel da Encarnação e Luiz Gonzaga do Amaral (este médico, humanista e intelectual que manteve ligações estreitas de apoio à comunidade artística e aos estudos etnográficos em Angola e a Óscar Ribas, que mesmo participa no livro de *Óscar Ribas. A memória com a escrita*, de Baguet) representavam o apoio intelectual e pessoal ao seu percurso. João Vasco surgia como figura do meio artístico português e líder do Teatro Experimental de Cascais, que girara pola África portuguesa em processo independentista. A dedicatória constitui uma forma de inscrição simbólica numa rede de legitimidade cultural.

O tom tampouco é trivial. Situa Ribas como par inferior, que, desvanecidamente, oferece um fruto exótico relativo a *vivência tradicional do Povo Angolano* (se é exótico para os dedicatários, estudiosos e, em caso como o de Luandino, integrantes da cultura angolana, maior será ainda para uma receção mais afastada; e, por osmose, o mesmo Ribas resultaria exótico; e o exótico porta sempre um carimbo de subordinação ou subalternidade). A isso acrescenta o seu desvelo, o que não deixa de introduzir um certo paternalismo em relação ao objeto. O facto de Ribas ter incluído, a par do anticolonialista assumido Luandino Vieira e do académico Gerard Moser, três personalidades não profissionais do estudo do mundo angolano, ainda que vinculadas a ele, reflete o espírito do próprio Ribas: um autor focado em pontes humanistas e culturais introduzindo figuras que não podem vincular-se à agência colonialista.

Ao dedicar a obra, Ribas estabelece uma rede de relações que ultrapassa o domínio privado. A dedicatória inscreve o livro num determinado espaço cultural e institucional, revelando afinidades, reconhecendo interlocutores e tornando visíveis os vínculos que legitimam a investigação desenvolvida. Deste modo, o gesto da dedicação adquire um significado que excede a dimensão afetiva, convertendo-se num ato de posicionamento intelectual.

Esta função torna-se particularmente relevante numa obra de natureza etnográfica e no quadro de controversa receção. Ao apresentar-se como observador e intérprete da cultura angolana, Ribas necessita afirmar a credibilidade do seu discurso. A dedicatória participa nesse processo, contribuindo para a construção de uma imagem autoral fundada no reconhecimento mútuo entre o investigador e a comunidade científica, cultural ou institucional em que a obra circula.

Nesta perspetiva, a dedicatória deixa de ser um simples limiar do texto para assumir uma função estruturante. Ela participa na construção da *auctoritas* de Óscar Ribas, apresentando-o não apenas como autor de um conjunto de estudos, mas como membro de uma comunidade intelectual que reconhece determinados interlocutores e se inscreve deliberadamente numa tradição de investigação sobre Angola. A análise do texto da dedicatória permite, por isso, compreender de que modo estas estratégias de legitimação se concretizam e que imagem do autor começa a ser construída antes mesmo do início da leitura dos capítulos da obra.

#### 4.1.1.3. O prefácio como pacto de leitura

Entre os diferentes elementos paratextuais, o prefácio, aqui, «Introdução» (pp. 13-14, uma página em extensão) ocupa uma posição privilegiada. Situado entre o exterior e o interior da obra, constitui o espaço onde o autor apresenta o seu projeto, explicita os objetivos da publicação e procura orientar a leitura que pretende suscitar. Mais do que um texto introdutório, o prefácio funciona como um verdadeiro pacto entre o autor e o leitor.

A natureza da obra propicia que Ribas apresente as razões que justificam a recolha e a organização dos materiais, esclareça os critérios que presidiram à sua seleção e defina o lugar a partir do qual observa e interpreta a cultura angolana. O prefácio não antecede simplesmente o texto principal; fornece as coordenadas indispensáveis para a sua compreensão.

A leitura deste paratexto permite identificar a imagem de autor que Ribas procura construir. O discurso privilegia a experiência direta, o contato prolongado com as comunidades angolanas e o conhecimento acumulado ao longo de décadas de observação. Estes elementos não surgem apenas como informações biográficas; constituem argumentos destinados a legitimar a autoridade do investigador e a fundamentar a credibilidade do seu discurso.

Paralelamente, o prefácio delimita o horizonte de expetativas do leitor. Ao apresentar a finalidade da obra, o autor indica implicitamente o modo como deseja que os diferentes capítulos sejam interpretados. A leitura é, assim, orientada desde o início por um conjunto de indicações que enquadram o sentido do texto e condicionam a receção do discurso etnográfico.

Importa ainda observar que o prefácio estabelece uma relação estreita com os restantes paratextos. O título desenha o horizonte de leitura; a dedicatória inscreve-a numa rede de reconhecimento simbólico; a contracapa anuncia o universo temático da obra; lapela e dedicatória, a legitimidade. O prefácio, por sua vez, explicita o projeto intelectual que articula esses diferentes elementos. A arquitetura paratextual revela, deste modo, uma organização coerente, em que cada componente desempenha uma função específica na construção da *auctoritas* de Óscar Ribas.

Nesta perspetiva, o prefácio deixa de ser entendido como uma simples introdução. Constitui antes um espaço de autorrepresentação, onde Ribas define a natureza do seu trabalho, estabelece um pacto de confiança com o leitor e legitima a posição a partir da qual interpreta a cultura angolana. A sua análise torna-se, por isso, indispensável para compreender a lógica interna de *Temas da Vida Angolana* e o modo como a obra constrói a autoridade discursiva do seu autor.

Às primeiras linhas que eram, de modo um pouco diferente, transcritas na contracapa, seguem os seguintes parágrafos:

> *Quanto expomos, representa o produto de laboriosa e investigação. Nada fantasiamos. Como obra de estudo somente nos preocupou a veracidade da colecta: sob tais facetas poderá o leitor formular um juízo mais consentâneo da realidade. Após a leitura destas páginas, detenhamo-nos em meditação. Que notámos? Que as práticas observadas por essas populações mais não representam que sobrevivências de outras culturas. Povos que actualmente cintilam no apogeu da civilização igualmente procederam como tais gentes. Se*

*certos costumes provocam escárnio, esse escárnio resultou de um passado longínquo, então se revolvendo em semelhante ambiência.*

*Rebuscando as páginas desse tempo remoto, nelas encontramos a mesma naturalidade de costumes. Portanto, a actuação dos povos retardamento de evolução não deve constituir surpresa nem ineditismo: tudo igual em hereditário e a transmissão.*

*Que faziam os antigos da Europa dos nossos dias, por morte de alguém? O mesmo pranto cantado, os mesmos festins fúnebres, a mesma deposição de seus utensílios na campa, a mesma observância de oferendas alimentares. E até se «apagavam as cinzas» com vinho — prática actualmente cumprida na ritualidade da varrição das cinzas! E o Além-Túmulo, outrossim existindo no mundo subterrâneo! E outras tantas, tantas, tantas, idênticas atuações! Só quem ler o passado compreenderá o presente.*

*Confrontando os diversos níveis sociais da Humanidade, pacientemente escutando as vozes do passado, ardorosamente tem que explorando suas fontes históricas, uma ilação se nos levanta peremptória: não há raças superiores nem raças inferiores mas sim raças adiantadas e raças atrasadas. E só por esse desnível se distanciam!*

«Nada fantasiamos» afirma o seu rigor científico e testemunhal. A demanda de meditação compartilhada, que ele dirige, é o apelo de quem sabe para evitar leituras precipitadas ou preconceituosas.

Ribas, ou não quis, ou não pôde fazer algumas emendas no seu volume: formado no pensamento científico positivista do século XX e na estrutura colonialista, a enunciação, reiterada, de «raças adiantadas» e «raças atrasadas», entendendo raça na aceção que se quiser, se agradaria à agência colonialista, necessariamente levantaria receios e censuras nos críticos que já antecipavam as teorias de libertação. Ora, não deixa de chamar a atenção que fiquem patentes quase trinta anos passados da independência. Mostra uma convicção, não atribuível, no seu caso, a qualquer tipo de racismo e sim a um quadro evolucionista que aceita a civilização ocidental como a avançada, social, económica, científica, tecnologicamente. Ribas defendia a legitimidade da cultura angolana usando categorias coloniais.

Um texto, aliás, que, se explica o sentido da produção de Ribas, que apresenta um pendor exotizante ainda que ele não constitua o núcleo da sua produção, se encaixa de modo plenamente coerente em toda a sua trajetória.

#### 4.1.1.4. Publicações e distinções: consagração e o capital simbólico

Como é costume na política editorial em geral, aparecem citadas as obras do autor, neste caso em número de quinze, a começar por *Nuvens que passam*,

de 1927, até o *Dicionário de regionalismos angolanos*, de 1997, dando conta de setenta anos de publicações, o que reforça a ideia duma vida dedicada às letras e ao estudo. Nelas, salienta a referência a *Uanga*, «romance folclórico angolano», em que se indica «Menção honrosa (1951) da Agência-Geral do Ultramar (1951, 1969, 1981 e 1985)», dando conta dum percurso editorial bem sucedido; e, de modo similar, *Ecos da minha terra* — «Dramas angolanos» — «Prémio Margaret Wrong (1952) do International Committee on Christian Literature for Africa (Londres)» alcançado polo conto *A Praga* (1952, 1988 e 1999); e *Ilundu* — «Espíritos e ritos angolanos» — «Prémio de Etnografia (1959) do Instituto de Angola (1958, 1975 e 1989)». Indicam-se as duas edições do primeiro volume de *Misoso* [sic], «literatura tradicional angolana» (1961 e 1979) e, em relação ao segundo, de 1964, o «Prémio Monsenhor Alves da Cunha, da Associação dos Antigos Estudantes de Coimbra em Angola», daquele ano; já entre outras, dá-se conta da *Alimentação regional angolana* na sua sexta edição de 1990 e das duas edições de *Sunguilando* (1967 e 1989)

Na continuação, reserva-se na seguinte página uma alínea a «Publicações no estrangeiro»: alude-se a *Misos Praga*, integrado, traduzido, numa antologia de contos e poemas africanos editada na Suíça; e, em alemão, noutra antologia no mesmo país, com indicação: «Em separata de 10.000 ex., publicada em Angola»; a tradução em inglês «para a University of Bristol» de *Ecos da minha terra*; e que um excerto do conto *A Medalha* foi publicado noutra antologia, editada pola UNESCO.

O relatório da alínea conclui indicando: «Constituindo o n.º 4 da sua colecção, foi o ensaio *Usos e Costumes Angolanos* editado polo Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade da Bahia (Salvador, Brasil). E destinado a uma secção de literatura negra, foi o livro *Flores e Espinhos* reproduzido em Liechtenstein, polo processo fotomecânico».

Muito pormenor, permitindo insinuar uma intenção e, em todo o caso, uma leitura, de, mais uma vez, vontade de reconhecimento que, talvez, não sentiu plenamente colmatada.

Aos prémios indicados nas Obras do Autor, unem-se os que, na alínea Honorifiências, «particulariza»,

> *de entre as diversas insígnias com que fui agraciado — brasileiras, angolanas, portuguesas e argentinas: Membro Titular da Sociedade Brasileira de Folk-*

> *-Lore (Natal, Rio Grande do Norte, Brasil — 1954); Oficial da Ordem do Infante D. Henrique (1962) conferido polo Governo Português; Medalha Gonçalves Dias pola Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (1968), Diploma de Mérito da Secretaria de Estado da Cultura de Angola (1989); Medalha de Mérito Municipal da Câmara Municipal de Cascais (1995) e Diploma de Investigador Convidado da Universidade Moderna de Lisboa (1991).*

Não refere a condição de Colaborador Espiritual e Membro Benemérito do Ateneo Universal Feminino de Alta Cultura y Confraternidad Espiritual — título conferido em Março de 1955 (Buenos Aires, Argentina, vid. Calivala 2015), pode que a considerando uma distinção menor, mas que justificaria a alusão à Argentina como um dos países que reconheceu o seu trabalho. A enumeração destas distinções reforça a construção de uma imagem de intelectual internacionalmente reconhecido. E também mostra onde se situaram as agências de reconhecimento e captação de capital simbólico.

Um aspeto significativo é a assimetria entre o reconhecimento obtido no exterior e aquele que recebeu na Angola independente. O volume menciona distinções provenientes de Portugal, Brasil e Argentina, enquanto as principais homenagens angolanas surgem apenas numa fase tardia da vida do autor. O caso mais evidente é o Prémio Nacional de Cultura e Artes, atribuído em 2000, quando Ribas tinha já noventa e um anos. Não deixa de chamar a atenção que não refira a criação da Casa-Museu Óscar Ribas pola extinta Secretaria de Estado da Cultura, em 1983 (Óscar Ribas 2021) sita na sua antiga residência, doada ao Estado antes de partir para Portugal em 1983 e convertida numa instituição pública oficial, para a preservação, conservação e divulgação do seu acervo documental, literário e pessoal. E, ainda menos, o Prémio Nacional de Cultura e Artes, nas categorias de literatura e investigação em Ciências Sociais e Humanas, outorgado polo Ministério da Cultura angolano, em 2000, ano em que foi instituído com uma quantia de 35.000 dólares, e que lhe chegaria com noventa e um anos. Este facto reforça ainda mais a ideia de que as honrarias vieram fundamentalmente do estrangeiro e do governo colonial; ou, dito doutro modo, que o seu reconhecimento na Angola independente foi, primeiro, menor e, pode interpretar-se, seródio. Certamente, recebia aquele prémio na sua primeira edição, o que é significativo dum reconhecimento explícito. Se calhar, *Temas…* já estava entregue aquando da concessão (o livro foi publicado com data de janeiro de 2002). Apesar da sua dilatada vida, só referir o Diploma de Mérito outorgado aos seus oitenta anos como distinção em Angola

é revelador. Mas, em termos de trajetória, podem assomar leituras duplas ou várias que reforçam a ambiguidade da consideração da sua trajetória e produção e que na sua receção se projeta.

Por outro lado, a sua trajetória colonial e a ausência de uma militância anticolonial explícita criavam reservas em determinados setores da intelectualidade da Angola independente. A trajetória de Ribas, de posição vista como ambígua se aplicados os parâmetros identitários nos diversos quadros de situação em que se desenvolve, desde a época colonial até às primeiras décadas da independência, enfermava, comparativamente, de menor reconhecimento por parte da República Popular de Angola do que lhe foi outorgado no exterior e, mui particularmente, do governo colonial, ainda que não só. O mesmo facto de essas honrarias serem tardias, parece indicar, igualmente, que as mudanças no quadro de situação de Angola a partir da década de noventa, permitiram ou abriram maior margem para o reconhecimento e aproximação da sua pessoa e da sua obra. Os efeitos da mundivisão da luta anticolonialista perdiam progressivamente força e funcionalidade no que ao mundo tradicional e vida dos povos angolanos dizia respeito.

Assim, sobretudo nas primeiras décadas do novo milénio, isso iria mudar. A sua figura continuará acrescentando capital simbólico após a sua morte. Por iniciativa da Fundação Óscar Ribas no ano 2009 teve lugar uma Conferência Internacional do Centenário, organizada polo Ministério da Cultura e uma exposição bibliográfica nacional para destacar o seu percurso. A EXPO-RIBAS, um evento cultural multifacetado promovido pola Casa-Museu e pola Fundação Óscar Ribas, que integra feiras do livro (como a *Ler Óscar Ribas*) com alargamento nalgum caso ao Brasil, começou a ter lugar em 2021. Em 2025 a Academia Diplomática Venâncio de Moura (afeta ao Ministério das Relações Exteriores) dedicou a 13.ª edição do programa *«O Escritor e a Sua Época»* a Óscar Ribas, abrindo debates ao público, estudantes e entidades governamentais sobre o impacto da sua obra na diplomacia cultural (Academia 2025). Dentro da iniciativa privada, a Universidade Óscar Ribas (UÓR) começou a funcionar em Luanda, no ano 2007.

E é que, quanto mais consolidada a nação e a ideia nacional (e mais distante o motivo que dá lugar a ela), o estado e o campo do poder pode tender a uma maior integração identitária e cultural e mais agentes políticos e culturais podem até fomentar essa via. Isso acontece com a figura de Ribas, como várias

reportagens dos meios públicos podem testemunhar recolhendo atos e depoimentos relevantes, após a sua morte (Óscar Ribas 2021; Angola Press 2011, Academia 2025).

#### 4.1.1.5. A arquitetura da obra como princípio de organização do discurso

A organização interna de *Temas da Vida Angolana* constitui um elemento fundamental da estratégia discursiva concebida por Óscar Ribas. Tal como sucede com os paratextos, a disposição dos capítulos não deve ser entendida como uma simples opção editorial. Polo contrário, traduz um critério de seleção, ordenação e hierarquização dos temas, revelando a forma como o autor estrutura o conhecimento que pretende transmitir sobre a sociedade angolana.

A sequência dos diferentes capítulos evidencia que a obra não se limita a reunir informações dispersas sobre costumes, práticas sociais ou manifestações culturais. Os temas são apresentados segundo uma lógica que conduz progressivamente o leitor através de diferentes dimensões da experiência angolana, articulando descrições etnográficas, observações linguísticas, referências históricas e interpretações culturais.

Esta organização confere unidade ao conjunto da obra. Cada capítulo conserva autonomia temática, mas integra simultaneamente um projeto intelectual mais amplo, orientado para a construção de uma representação coerente da cultura angolana.

Através deste conjunto de temas, o livro não apenas documenta práticas culturais específicas, mas propõe uma visão global da sociedade angolana. É esse caráter simultaneamente documental, interpretativo e memorialístico que transforma *Temas da Vida Angolana e Suas Incidências* num dos volumes mais importantes para compreender a trajetória intelectual de Óscar Ribas.

Além da parte paratextual inicial, o volume reúne vinte e quatro textos. distribuídos em três partes: uma primeira secção de índole essencialmente etnográfica; uma segunda centrada em experiências pessoais, figuras e relações humanas; uma terceira composta por um breve capítulo sobre o Natal em Angola, uma série de provérbios, com tradução para português, e uns Instantâneos da Vida negra, breves recortes da vida quotidiana que abrem com este texto, esclarecedor de certo ceticismo, da sua posição etnografista e duma aproxima-

ção, rara nele, sobre a situação política que, mesmo assim, não deixa de ser pouco comprometida ou comprometedora:

> *Acerca da imprecisão política de certos líderes angolanos, observada na campanha de politização eleitoral de 1975, com esta imagem de sabedoria popular rematou, em quimbundo, um velho txókue, connosco conversando:*
>
> *— Em grave desavença, quando o morcego se encontra entre toupeiras, define-se: «Eu não sou pássaro! Não vêem o meu rabo?» Mas se se encontra entre aves, logo com elas se identifica: «Eu não sou toupeira! Não vêem as minhas asas?»*

Esta parte encerra com um Elucidário de palavras e expressões, focadas sempre dum ponto de vista etnográfico.

A atenção é dedicada, entre outros, a estes assuntos: usos e costumes; religião tradicional; misticismo e crenças; vida familiar; direito consuetudinário; tradição oral; literatura popular; mestiçagem; terapias tradicionais; assistência aos cegos e caráter e modos de agir do povo angolano. Retenhamos que o volume se foca no estudo dos hábitos quotidianos, que constitui um dos núcleos centrais da obra, em que o longo ensaio «Usos e Costumes Angolanos» representa uma síntese particularmente significativa da preocupação ribasiana com a preservação das práticas tradicionais; dedica especial atenção às crenças, aos ritos, às entidades espirituais e às práticas mágico-religiosas das comunidades angolanas, nela procurando compreender essas manifestações enquanto formas legítimas de organização simbólica da experiência humana. A estrutura familiar, os sistemas de parentesco, as autoridades tradicionais e as normas de convivência são igualmente temas recorrentes. O autor interessa-se polo modo como as comunidades regulam as relações sociais e transmitem valores entre gerações. Provérbios, contos, narrativas, fórmulas rituais e expressões populares ocupam lugar central no volume. Ribas assume explicitamente que a tradição oral constitui um dos pilares fundamentais da cultura angolana. Ao lado de textos dessa índole, salienta que a experiência pessoal da cegueira leva Ribas a incluir reflexões sobre a condição dos invisuais e sobre as formas de apoio social que lhes são prestadas em Angola ou na União Soviética, por caso.

#### 4.1.1.6. A construção da legitimação, do objeto e de si

Aquela invocação ao desvelo da dedicatória encontra desenvolvimento ao longo de todo o volume, em que se observa o esforço constante de Ribas para

demonstrar o rigor da investigação realizada. Ele insiste repetidamente na fidelidade da recolha; no muito trabalho investido; na observação direta; na experiência acumulada junto das populações; e no caráter documental dos seus textos.

Esta formulação resume bem a imagem que procura construir: a de um investigador credível e dedicado à preservação do patrimônio cultural angolano. É um facto capital. Ele não conta com o abrigo da pertença a instituições académicas (nomeadamente, a universitária), em que essa invocação é prescindível porque a legitimação é dada pola pertença à instituição. O próprio facto de pertencer a uma comunidade colonizada, aprofunda no sentido de inferioridade do seu trabalho e, sobretudo, do objeto do seu trabalho: um povo *baixo* e uns assuntos (costumes e tradições) com tendência de campo a serem consideradas de menor valia nos campos culturais ocidentais. *Temas* é a sua derradeira tentativa de legitimação no campo da literatura etnográfica e, em geral, da etnografia, subcampo da cultura que costuma ser marginalizado frente a outro tipo de atividades como as relativas às novas produções literárias, que desde a década de cinquenta mas, sobretudo, desde a independência, fazem emergir um novo tipo de escritor e de intelectual. Esse novo tipo, legitimado, em que se valoriza uma produção original (não de recolha tradicional), empenhada, sobretudo nos primeiros tempos, e com reconhecimento de pares e agentes do novo campo cultural constituído e em contínua tensão, contrasta vivamente com a figura dum coletor de tradições e dum produtor literário perspetivável como escritor de costumes, precedido, aliás, do reconhecimento doutras agências, as vinculadas ao regime salazarista. Costumes e etnografismo que, se por um lado eram potencialmente criticáveis como serviço ao colonialismo, por outro constituiam uma produção considerada como periférica do ponto de vista formal e temático, que não podia encontrar amparo nem na legitimação alcançada polo neorrealismo das décadas de quarenta e cinquenta, dada a ausência de explicitações centrais nos seus textos de conflitos de classe e/ou, no que seria o caso, do colonialista vs. colonizado.

#### 4.1.2. O caso do «O Mestiço Angolano»: autorreflexividade e pensamento sobre a ex-metrópole

Se há um texto particularmente singular em *Temas da Vida Angolana,* esse é «O Mestiço Angolano» (pp. 109-126). A sua importância decorre não apenas

do tema abordado, mas também da posição que ocupa na economia da obra e da estreita relação que estabelece com a própria trajetória biográfica e intelectual de Óscar Ribas. É, por isso, um dos capítulos mais elucidativos da condição de «a / no meio caminho» e, fundamentalmente, da sua posição e função anfissistémicas, que tem vindo a ser defendida ao longo deste estudo como traço estruturante da identidade e da produção do autor; porque, na prática, é dele de que está falando e, em todo o caso, do seu *grupo racial*, como ele mesmo assume. Não por acaso é um dos mais cumpridos textos discursivos do volume, só ultrapassado polo "O Instituto Óscar Ribas na Recuperação do Cego Angolano" (pp. 193-240), que também toca de perto a própria biografia de Ribas mas duma perspetiva que está fora do escopo deste trabalho).

A condição mestiça constitui, com efeito, uma das chaves fundamentais para compreender o percurso de Ribas. Lembremos que os mestiços integravam frequentemente uma camada letrada e relativamente privilegiada, mas permaneciam sujeitos a formas de discriminação e exclusão racial. A sua posição era, assim, simultaneamente favorecida e vulnerável, confirmando a condição intermédia que carateriza o percurso de Ribas e que atravessa toda a sua produção intelectual.

É à luz desta condição que deve ser lido «O Mestiço Angolano». Integrado num volume que assume um caráter retrospectivo, reunindo e revendo textos produzidos ao longo de várias décadas, este capítulo adquire um significado particular. Mais do que abordar genericamente a figura do mestiço, Ribas reflete sobre um grupo social ao qual ele próprio pertence e cuja experiência conhece por vivência direta. Trata-se, por conseguinte, de um texto de forte dimensão autorreflexiva, no qual a análise etnográfica se cruza com uma reflexão implícita sobre a sua própria posição na sociedade colonial e pós-colonial.

A relevância deste ensaio é reforçada pola sua história editorial. Publicado inicialmente em 1960 na revista *Gil Vicente*, foi posteriormente revisto em 1974 e voltou a ser profundamente reformulado, como indica na nota final (p.126):

> *Este ensaio, inicialmente escrito a 30 de Maio de 1959, foi solicitado por um sociólogo Holandês. Por isso figura, talvez parcialmente, num de seus livros sobre a África. Mas sob anonimato de meu nome.*

> *Na íntegra, foi publicado na revista* Gil Vicente *em Guimarães (Portugal) mas com deplorável intromissão do intermediário*[3]*. Renovado em Dezembro de 1974, sofreu ligeira ampliação e correcções de actualização. E em Julho de 1990 outros acréscimos foram introduzidos.*

A revista *Gil Vicente* (Revista de Portugalidade), números 6-7, páginas 115-121 / 152-158 / 181-189, editada em Guimarães, da Sociedade Martins Sarmento. Era o seu diretor, proprietário e editor desta revista o monarquista e de raíz integralista Manuel Alves de Oliveira.

O texto da *Gil Vicente*, que afirma honrar-se com esta primeira colaboração de Ribas, leva uma introdução em cuja segunda parte pode ler-se:

> *Esta deferência para com* Gil Vicente *— que do autor se ocupou já no trabalho do nosso distinto colaborador Sr. Dr. Saraiva de Carvalho 'Entre Óscar Ribas e Ferreira da Costa' obriga-nos a especial agradecimento, não só polo valor intrínseco do que vai ler-se, mas ainda é porque se trata de páginas dactilografadas, em máquina vulgar, por mãos de um escritor totalmente cego!*
>
> *Certos estamos de que os nossos leitores apreciarão o que dos da sua raça observa o mestiço ilustre nas letras angolanas.*

Repare-se, além da habitual conceção da raça, em que que essas páginas datilografadas poderiam explicar aquela «deplorável intromissão».

Estas sucessivas intervenções conferem ao ensaio um interesse particular, pois permitem acompanhar a evolução da escrita e do pensamento do autor ao longo de contextos históricos profundamente distintos: o período colonial, a transição política e a Angola independente.

#### 4.1.2.1. Principais mudanças introduzidas entre a versão de 1960 e a de *Temas…*

[3] O intermediário foi Álvaro Saraiva de Carvalho, a quem entre outros Ribas dedica o segundo volume de *Missosso* e que acabará criticando-o duramente acusando-o de fanatismo. Esta disputa é um marco histórico importante por ilustrar o choque entre a mentalidade colonial assimilacionista e eurocêntrica (representada por Saraiva de Carvalho) e o movimento de afirmação e orgulho da identidade cultural e literária angolana (liderado por Óscar Ribas). A carta de réplica foi publicada, segundo indica o autor ao final do texto «Obra de Literatura Tradicional ou de polémica» que insere em *Temas...* (pp. 249-254) no jornal lisboeta *O Debate*, na edição do dia 23 de junho de 1962, «havendo sofrido agora ligeiras correcções»). É um texto interessante para os propósitos que aqui trato mas cuja exegese ultrapassaria os limites deste trabalho.

Nesta nova publicação, Ribas continua a defender uma interpretação universalista da humanidade, baseada na distinção entre povos mais ou menos avançados em termos de desenvolvimento histórico, mas sem aceitar teorias de superioridade racial. Vejamos as principais alterações.

Na alínea «Modo de ser», acrescenta (p. 101/117 na *Gil Vicente*) trechos de exaltação do mestiço *versus* o branco (indicados por mim na seguinte citação, em carateres retos, e suprime algum, reformulado, indicado em carregado), em que salienta a consideração da mulher africana, por contraste implícito com a submissão da branca:

> *É o mestiço dotado de bondade — predicado comum aos dois elementos de que descende. Por isso, como qualquer deles ainda, possui o sentimento de generosidade, da compaixão, facilmente se condoendo do mal alheio.*
>
> *Em recebimento de benefício, torna-se reconhecido, actuando fisiologicamente mais polo agente negro que polo branco. Mas se, polo contrário, o molestam em sua sensibilidade, logo seu orgulho se inflama. E a estuar-lhe nas veias, em correspondência do calor tropical, a ardência da sensualidade. Mas uma sensualidade natural, se a morbidez da histeria.*
>
> ***Posto que afectuoso, a sua meiguice, no entanto, não atinge a intensidade da do branco. É um pouco seca, reservada, mais metida no coração. Semelhando, por certo, o tronco negro.*** (p. 117)

> *Em relação ao branco, é o mestiço mais dedicado ao próximo, mais amorável para com os filhos, mais solidário para com familiares e estranhos, cordialmente se lhes abrindo nas situações críticas. De uma maneira extensiva, é liberal, flexível ao amargor de quem a ele recorre.*
>
> *Quanto ao amor maternal declarou certo médico português que já estivera em África:*
>
> *— A melhor mãe é africana.*
>
> *A nível conjugal, a mestiça, ao contrário da branca, é altiva, impondo-se à brutalidade.*
>
> *Em expansão de alegria, o mestiço fica acima do branco, mas abaixo do negro […].*

Na alínea «Profissão», relativamente a que «duas poderosas circunstâncias» impediam (agora já não) o mestiço de medrar no comércio (p. 153), agora são «três»: «O crédito concedido ao cliente», «o destravamento dos gastos do próprio proprietário» e, agora, «as denúncias à autoridade» (p. 108).

Para tratar essa terceira circunstância, Ribas (ou quem editou o texto) reformula o texto publicado em 1960 do seguinte modo (p. 153/108; em carregado as modificações):

> *Analisemos o segundo caso. No seu descomedimento, o comerciante nativo, por seu turno, igualmente se via desfalcando, quer com os encargos domésticos, quer com as liberalidades com amantes.*
>
> ***Outro factor importantíssimo, talvez o mais funesto, consistia nas frequentes denúncias que o colega branco lhe movia, instigando a autoridade fiscal a enfraquecê-lo com multas e apertada vigilância**. Minado por fora e por dentro, desastrosamente soçobra[**va**.]*

Temos, agora, a certeza de qual era o motivo da soçobra *por fora*…

As outras alterações nestes capítulos são menores.

Ora, no contraste grosso das duas versões, encontramos diferenças significativas, como também permanências de relevo, que são a imensa maioria. Entre estas, todas as que albergam a ideia de universalidade referida às práticas e aos costumes, entendidas muitas das presentes naquela Angola como atraso e não inferioridade; como também a denúncia do racismo de autores portugueses.

Além da retirada do elogio à *Casa Grande e Senzala* do duas vezes citado Gilberto Freyre, («portentoso ensaio», p. 185), este texto crítico já estava em 1960 (p. 120). Só indico alterações significativas: a mais relevante, do ponto de vista analítico, é logo a primeira: substituir «injustiça» por «incapacidade de análise» revela que o problema para Ribas não se estribava apenas num tratamento desigual e lesivo mas na pura possibilidade de entendimento de alguém alheio à sua comunidade.

> *[…] segundo pretendem alguns intelectuais [escritores] portugueses os quais por [injustiça] incapacidade de análise, só como detractores ou racistas podem ser considerados, os mestiços só enfermam de defeitos, como mais adiante se verá em duas transcrições. De entre outras acusações, consignadas nesses trechos é ele servil ante o europeu, sempre roendo o desgosto da cor indecisa da sua pele, e, como punição da Natureza, sempre pate[nte]ando a rebelião das duas raças que o geraram.*

É precisamente na alínea, a mais extensa e que leva por título «Preconceito racial» em que a alusão está inserida, já na parte final do capítulo, onde apare-

cem os acréscimos fundamentais. Veja-se estes parágrafos da página 123 (em parênteses retos, o texto de 1960; em retos, os parágrafos acrescentados):

> *Concluindo: o preconceito racial é da inteira responsabilidade do [metropolitano] português, visto ter sido ele [ser ele] o seu grande fomentador. Mais: se o mestiço, por vezes se distanciava [distancia] do negro, é porque ele, [em seus reparos] o português ["o português" não está no texto de 1960], o induz a isso. Procedendo contrariamente, sujeitar-se-ia a tomarem-no por atrasado, ainda não integrado no quadro da civilização. De modo que ele, para não ser menosprezado, protecionalmente se refugiava [refugia] nessa atitude.*
>
> *Não raro, acontecia o inverso: o negro ser igualmente induzido a evitar a companhia do mestiço, sob idêntico pretexto. Em resultado, gerar-se um clima de intoxicação. A táctica consistia em tirar proveito de eventual animosidade.*
>
> *Com a modificação de comportamentos, melhor harmonia se estabeleceu entre ambas as partes [Modifique-se o comportamento, e tudo se modificará]. No entanto — diga-se o que se disser — constitui o mestiço o mais vigoroso elo entre as duas raças: a branca e a negra.*
>
> No concernente à investigação — qualquer que seja o sector — deve o agente empenhar-se em aprofundar a pesquisa, não se fundamentando exclusivamente nos casos incomuns mas nos genéricos. As excepções, como logicamente se sabe, não constituem regra. Inversamente procedendo, incorre em resultados falsos. Portanto, em autênticos dislates.
>
> Importa sublinhar que, quanto mais delicada for a investigação, maior deverá ser a capacidade de cultura do investigador e o conhecimento da psicologia do povo em estudo. Mesmo assim, fazendo pleno uso de suas faculdades mentais, de seu raciocínio, de sua isenção. Quer isso dizer que o indivíduo precisa de ser culto e não curto como lamentavelmente tem acontecido. E a problemática racial que envolve profundo melindre!
>
> Uma criatura medianamente instruída não ignora que o preconceito racial não constitui um sentimento nato; antes uma manifestação mórbida de práticas inerentes ao modo de ser de cada um. Decorrentemente, a nossa conduta, por vezes desvia-se em face das circunstâncias.

Além dos cinco novos parágrafos, que marco em carateres retos, seguem ainda mais quatro que perfazem ao todo página e meia. Neles, Ribas atribui ao elemento branco, «pela sua carga de taras de vária espécie» a responsabilidade de o mestiço eventualmente «odiar ambos os ramos de que provém» (p. 123). Prolonga a sua crítica com exemplos do seu trabalho etnográfico e da própria estirpe portuguesa, aproveitando para censurar diretamente o médico Samuel Maia (censura ausente em 1960), de quem citara um longo trecho crítico com o mestiço. De resto, a substituição do tempo verbal oferece a ideia de que (com a independência, devemos calcular, onde, naturalmente, «metropolitano» pas-

sa para «português»), esses problemas foram superados; fica explícita a sua reinvidicação do seu trabalho investigador, cujo alicerce não modifica nesta nova versão (continua falando de atraso vs. Inferioridade) e cuja novidade salientável é a crítica explícita ao elemento branco a que alude.

A esses acréscimos segue a alínea «O Mestiço e o Engrandecimento de Angola», que registra também mais três parágrafos na fase conclusiva. Um primeiro acréscimo apresenta a frase «quer nas artes plásticas, como Almada Negreiros, etc. » Como continuação de mestiços de que a, agora «antiga», Mãe Pátria, «se beneficiou grandemente», e que substitui um primitivo «etc., etc.», que seguia aos nomes do Marquês de Pombal e do Padre António Vieira (talvez, uma prova da intervenção intermediária; ou duma referência que já podia ser da livremente?). As novas frases citam Cristo e Maria como exemplos de mestiçagem, censura os «mentecaptos» anti-mestiços. E acrescenta, numa mensagem de fraternidade universal, «conforme se vislumbra pola arejamento das mentalidades», acrescenta agora, antes desta nova frase final: «segundo estudos científicos, e os quais refutam as ideias reaccionárias, a mestiçagem, no domínio biológico, contribui para o robustecimento dos povos e até lhes imprime um outro cunho de beleza», uma reinvindicação final da mestiçagem, corolário de todo o texto e incorporando as expressões («ideias reaccionárias») proprias do novo contexto angolano.

Ribas apresenta a mestiçagem como um fator positivo e substitui a lógica da diferença racial por uma visão baseada na convivência, na compreensão mútua e na fraternidade humana. Aparece então uma das ideias mais constantes da sua produção: a convicção de que o conhecimento do passado e das tradições pode servir de fundamento para uma convivência mais harmoniosa entre diferentes povos e culturas.

Esta perspetiva universalista constitui simultaneamente uma força e uma limitação da sua obra. Força, porque favorece a valorização da cultura angolana. Limitação, porque continua marcada por categorias evolucionistas típicas da formação intelectual do seu tempo.

### 4.1.2. A evolução do discurso e a permanência do pensamento

A comparação entre as diferentes versões de «O Mestiço Angolano» revela que Óscar Ribas não procede a uma reformulação radical das suas posições. Polo contrário, preserva os fundamentos da sua interpretação, introduzindo,

contudo, alterações significativas que reforçam determinados aspetos do discurso. Entre essas modificações destacam-se uma crítica mais explícita ao preconceito racial, uma responsabilização mais direta do colonialismo português, uma valorização mais vincada da mestiçagem e a incorporação de uma terminologia compatível com o novo contexto político. Estas revisões não representam uma rutura com o pensamento anteriormente expresso; evidenciam antes um processo de atualização discursiva que mantém uma notável coerência interna. É precisamente esta continuidade que torna o confronto entre as diferentes versões particularmente revelador da evolução intelectual de Óscar Ribas.

O texto põe de manifesto uma robusta coerência no pensamento de Ribas e a plausibilidade da receção da sua obra ao longo de períodos históricos distintos, apesar da profunda mudança dos respetivos contextos. De facto, não inclui alusões ao que, em determinado momento, poderia ou não poderia ser dito ou escrito, nem aproveita a revisão para uma proclamação explicitamente anticolonialista, que poderia, por exemplo, ter sido incorporada na introdução do volume. A continuidade do pensamento do autor observa-se, assim, não apenas na permanência dos seus princípios fundamentais, mas também na ausência de uma tentativa de reinterpretação retrospetiva da sua posição.

Esta continuidade manifesta-se, desde logo, na forma como Ribas interpreta as diferenças entre os povos. Tanto na versão de 1960 como na de *Temas da Vida Angolana*, sustenta que as distinções entre comunidades humanas não decorrem de qualquer inferioridade biológica, mas de diferentes estádios de desenvolvimento histórico e cultural. A oposição que estabelece é, assim, entre povos «adiantados» e «atrasados», e não entre raças superiores e inferiores. Embora esta perspetiva revele a persistência de categorias evolucionistas caraterísticas da formação intelectual do autor, constitui simultaneamente uma rejeição explícita do racismo biológico que marcou parte do pensamento colonial.

Esta coexistência de referências intelectuais distintas constitui uma das especificidades do pensamento de Ribas. O autor rejeita o determinismo biológico, mas preserva instrumentos conceptuais herdados do evolucionismo; critica o preconceito racial e denuncia práticas discriminatórias, mas continua a recorrer a categorias analíticas que refletem o contexto científico da sua época. A utilização recorrente de conceitos como «adiantado» e «atrasado» revela

uma conceção linear do desenvolvimento das sociedades, caraterística de parte da antropologia e da etnografia produzidas entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX. Contudo, em Ribas, essas categorias não são mobilizadas para estabelecer diferenças ontológicas entre grupos humanos, mas para descrever níveis distintos de desenvolvimento histórico e cultural, considerados suscetíveis de evolução.

Importa, contudo, evitar uma leitura anacrónica deste posicionamento. A utilização de categorias evolucionistas não conduz, em Ribas, à afirmação da inferioridade natural dos povos africanos. Polo contrário, o autor insiste na unidade fundamental da espécie humana e atribui as diferenças observadas a fatores históricos, sociais, educativos e culturais. Nesta perspetiva, o atraso não constitui uma condição permanente nem uma caraterística inerente a qualquer grupo humano, mas antes o resultado de circunstâncias históricas suscetíveis de transformação. Esta posição afasta-o das correntes raciológicas que procuravam justificar cientificamente a dominação colonial.

As modificações introduzidas na secção «Modo de ser» ilustram claramente este processo de revisão. Na versão integrada em *Temas da Vida Angolana*, Ribas amplia a caraterização do mestiço através da introdução de novos parágrafos que acentuam qualidades como a solidariedade, a generosidade e a capacidade de convivência. Ao mesmo tempo, estabelece comparações mais favoráveis relativamente ao europeu, designadamente no que respeita às relações familiares, ao exercício da parentalidade e à posição da mulher no contexto conjugal. Estas adições não anulam o texto anterior, mas conferem-lhe um tom mais afirmativo, valorizando o mestiço enquanto sujeito dotado de caraterísticas próprias e contrariando estereótipos depreciativos difundidos por parte da literatura colonial.

Esta valorização da mestiçagem não significa, porém, a negação das tensões inerentes à sociedade colonial. Polo contrário, Ribas reconhece que o mestiço ocupa uma posição social ambígua, frequentemente confrontado com mecanismos de exclusão tanto por parte da população europeia como da população africana. Esta condição intermédia, que o autor conhecia por experiência própria, constitui um dos eixos fundamentais da sua reflexão e explica, em grande medida, o interesse persistente polo tema ao longo da sua produção. Ribas procura valorizar o mestiço enquanto produto do encontro entre diferentes tradições culturais. As sucessivas revisões do texto reforçam precisamente

esta dimensão, ampliando as referências às qualidades humanas, sociais e culturais do mestiço e contrariando imagens depreciativas frequentemente presentes na literatura colonial.

Esta posição singular confere particular relevância à figura do mestiço, que surge não apenas como objeto de descrição etnográfica, mas como espaço privilegiado para refletir sobre identidade, pertença, discriminação e convivência cultural. Através dela, Ribas projeta uma visão da sociedade angolana marcada pola complexidade das relações entre culturas e pola recusa de explicações assentes em determinismos raciais. A mestiçagem assume, assim, um valor simultaneamente social, cultural e simbólico, tornando-se um ponto de observação a partir do qual o autor interpreta a sociedade angolana e as múltiplas relações estabelecidas entre os diferentes grupos que a compõem.

Deste modo, «O Mestiço Angolano» assume um lugar central no conjunto de *Temas da Vida Angolana*. O capítulo condensa preocupações presentes em toda a obra — a valorização da cultura angolana, o interesse pola diversidade social e cultural e a procura de compreensão das dinâmicas históricas que moldaram a sociedade colonial —, constituindo uma das expressões mais acabadas do projeto intelectual desenvolvido por Óscar Ribas ao longo da sua vida.

Também a secção dedicada à atividade profissional conhece alterações relevantes. Às dificuldades anteriormente apontadas ao sucesso económico do comerciante mestiço acrescenta-se um novo fator: as denúncias promovidas por comerciantes brancos junto das autoridades fiscais. Esta reformulação desloca parcialmente o foco da explicação, evidenciando de forma mais clara os mecanismos de discriminação institucional que condicionavam a ascensão económica dos comerciantes africanos e mestiços. A responsabilidade polo insucesso deixa, assim, de ser atribuída apenas a fatores individuais ou estruturais, passando a incluir práticas concretas de concorrência desleal favorecidas polo contexto colonial.

É, contudo, na secção «Preconceito racial» que as alterações assumem maior densidade interpretativa. A versão de *Temas da Vida Angolana* amplia significativamente o texto de 1960 mediante a introdução de novos parágrafos em que Ribas responsabiliza diretamente o colonizador português pola difusão e manutenção do preconceito racial. Enquanto a versão inicial utilizava frequentemente o termo «metropolitano», a reescrita substitui-o por «português», tornando mais explícito o sujeito da crítica. Paralelamente, o autor acrescenta

reflexões sobre o papel do investigador, defendendo que qualquer estudo sobre questões raciais exige conhecimento profundo da realidade observada, rigor metodológico e isenção intelectual.

Estas alterações revelam uma evolução da escrita sem quebra da coerência conceptual. A crítica torna-se mais direta, a linguagem mais assertiva e o enquadramento político mais evidente, mas permanecem inalterados os pressupostos fundamentais do pensamento de Ribas. A revisão do texto não corresponde, portanto, a uma reinterpretação radical da questão racial; representa antes um aprofundamento de posições anteriormente formuladas, agora expressas com maior liberdade num contexto posterior ao fim da dominação colonial. Mais do que corrigir o texto original, Ribas procura reforçar aspetos que anteriormente surgiam de forma menos desenvolvida, tornando mais explícita a crítica ao preconceito racial e às práticas discriminatórias da administração colonial.

A evolução observada entre as diferentes versões confirma, deste modo, um progressivo reforço da dimensão crítica do discurso. Na versão integrada em *Temas da Vida Angolana*, Ribas identifica de forma mais explícita a responsabilidade da administração colonial portuguesa na produção e manutenção do preconceito racial, amplia a valorização da mestiçagem e introduz formulações que evidenciam uma maior liberdade de expressão. Estas alterações não alteram o núcleo da sua reflexão; tornam-no, porém, mais claro e incisivo. A evolução do discurso processa-se sobretudo ao nível da formulação e da ênfase, e não dos princípios fundamentais que estruturam o seu pensamento.

Neste sentido, a reescrita de «O Mestiço Angolano» deve ser entendida como um processo de atualização discursiva, e não como uma rutura ideológica. O autor adapta a linguagem, reformula determinados exemplos, acrescenta referências mais explícitas ao contexto colonial e reforça algumas posições, mas mantém uma notável continuidade conceptual. A comparação entre as diferentes versões permite, assim, acompanhar não apenas a evolução da escrita de Óscar Ribas, mas também a forma como o seu pensamento procura responder às transformações políticas e culturais ocorridas entre o período colonial e a Angola independente.

### 4.1.3. Considerações finais

A análise comparativa das diferentes versões de «O Mestiço Angolano» permite compreender que a reescrita efetuada por Óscar Ribas não corres-

ponde a uma alteração substancial dos pressupostos que orientam a sua reflexão sobre a mestiçagem e as relações raciais. As modificações introduzidas ao longo das sucessivas edições revelam, antes, um processo de atualização discursiva, no qual o autor adapta a linguagem, reforça determinadas posições e explicita de forma mais clara algumas críticas já presentes na versão inicial.

Entre as alterações mais significativas destacam-se o aprofundamento da crítica ao preconceito racial, a responsabilização mais direta da administração colonial portuguesa polos mecanismos de discriminação existentes na sociedade angolana e a valorização mais expressiva da figura do mestiço, apresentada como resultado de um processo histórico e cultural complexo, e não como uma categoria definida por critérios biológicos ou raciais. Estas reformulações acompanham a mudança do contexto político em que a obra é publicada, mas não implicam uma revisão estrutural do pensamento do autor.

A continuidade conceptual observada entre as diferentes versões confirma que Ribas permaneceu fiel aos princípios fundamentais que orientaram a sua produção intelectual. A defesa da unidade do género humano, a valorização da cultura angolana e a rejeição das teorias raciais mantêm-se constantes, ainda que coexistam com categorias interpretativas herdadas do pensamento evolucionista, caraterísticas da formação intelectual do autor e do contexto científico em que desenvolveu a sua atividade.

Esta coexistência de elementos aparentemente contraditórios constitui uma das caraterísticas mais significativas da sua obra. Longe de representar uma incoerência, revela a complexidade de um intelectual que escreve num período de profundas transformações históricas e procura conciliar o conhecimento produzido polas ciências humanas da sua época com a valorização das culturas africanas. A permanência de determinados referenciais conceptuais não impede, por isso, que a sua obra desempenhe um papel relevante na preservação e divulgação do património cultural angolano.

Neste sentido, «O Mestiço Angolano» ultrapassa largamente o interesse de um estudo dedicado à caraterização de um grupo social específico. O capítulo constitui um espaço privilegiado de reflexão sobre identidade, pertença, convivência intercultural e memória histórica, condensando preocupações presentes em toda a produção de Óscar Ribas. A figura do mestiço assume um valor simultaneamente social, cultural e simbólico, tornando-se um ponto de obser-

vação a partir do qual o autor interpreta a sociedade angolana e as relações estabelecidas entre os diferentes grupos que a compõem.

A posição ocupada por Óscar Ribas entre diferentes universos culturais não constitui apenas um dado biográfico ou sociológico; manifesta-se igualmente na construção do seu discurso e na forma como organiza o conhecimento sobre Angola. A sua escrita desenvolve-se a partir de uma posição de fronteira que lhe permite, por um lado, dialogar com categorias intelectuais produzidas no contexto colonial e, por outro, afirmar a especificidade da cultura angolana, contribuindo para a sua preservação e valorização.

É precisamente nesta tensão entre continuidade e mudança, entre herança e renovação, que reside a singularidade do pensamento de Óscar Ribas. A comparação das diferentes versões de «O Mestiço Angolano» demonstra que a evolução da sua escrita não resulta da substituição de um paradigma por outro, mas de um processo de reformulação progressiva que acompanha as transformações do contexto histórico sem romper com os fundamentos do seu projeto intelectual. Deste modo, o ensaio afirma-se como uma peça central de *Temas da Vida Angolana* e como um testemunho particularmente elucidativo da forma como Ribas construiu, ao longo da sua trajetória, uma reflexão original sobre a identidade cultural angolana.

### 5. O legado de *Temas da Vida Angolana*

A questão central que atravessa a leitura de *Temas da Vida Angolana e Suas Incidências* do ponto de vista da trajetória do autor, pode formular-se de modo relativamente simples: qual é o legado de Óscar Ribas? A resposta, porém, não pode ser reduzida à sua dimensão literária ou etnográfica. A importância da sua obra ultrapassa esses domínios e manifesta-se em diferentes planos: documental, cultural, histórico, político e identitário.

A primeira dimensão deste legado reside na preservação da memória cultural. *Temas da Vida Angolana* constitui um vasto repositório de práticas, saberes e formas de expressão transmitidos oralmente ao longo de gerações. Ribas preserva um património que, sem este esforço sistemático de recolha e de registo, poderia ter-se perdido ou permanecido inacessível às gerações posteriores. A esse valor testemunhal aludia José Redinha em conversa com Michel Laban, contrapondo-o à obra de Luandino Vieira indicando este deformar «o conceito da vida social, étnica, histórica e cultural das populações» e louvando

Ribas por ele haver «realmente salvo bastantes desses costumes» (Laban 1991, p. 917).

Esta função de preservação não se limita, contudo, ao simples registo documental. Ao transformar manifestações da cultura popular em objeto de estudo, descrição e publicação, Ribas contribui igualmente para a sua valorização cultural e simbólica. A sua obra confere legitimidade a práticas frequentemente desvalorizadas polo olhar colonial, afirmando-as como expressão de uma herança cultural própria e digna de reconhecimento. Neste sentido, *Temas da Vida Angolana* constitui simultaneamente um arquivo da memória coletiva e um instrumento de legitimação da experiência histórica e cultural angolana. Eis onde, na articulação com os elementos que se invocam como constitutivos da nacionalidade angolana e do uso / não uso dos contributos de Ribas por parte do campo do poder assoma a vertente política da sua produção.

Aquela valorização da cultura angolana é acompanhada por uma preocupação constante em compreender os fenómenos culturais no seu contexto histórico. Esta perspetiva permite-lhe relativizar juízos etnocêntricos e defender uma abordagem assente na compreensão histórica das práticas humanas, em vez da sua condenação moral ou da sua hierarquização racial.

Deste princípio decorre uma das ideias mais persistentes do seu pensamento: a necessidade de promover o conhecimento mútuo entre culturas como condição para o respeito e para a convivência.

Esta formulação sintetiza uma conceção humanista que percorre grande parte da produção de Ribas. A compreensão do outro exige, antes de mais, o reconhecimento de uma experiência histórica comum. As diferenças culturais deixam, assim, de constituir fundamento para a exclusão e passam a ser entendidas como expressão da diversidade dos percursos históricos das sociedades humanas.

### 5.1. Universalismo e identidade: uma tensão estruturante

Uma das caraterísticas mais marcantes do pensamento de Óscar Ribas reside na articulação entre uma perspetiva universalista e uma profunda valorização da identidade cultural angolana. Longe de constituírem posições incompatíveis, estas duas dimensões complementam-se ao longo de toda a sua obra e conferem-lhe uma identidade intelectual singular.

Ribas parte da convicção de que todas as sociedades humanas percorrem processos históricos comparáveis. As diferenças observáveis entre os povos não decorrem de qualquer desigualdade natural, mas das circunstâncias históricas, sociais e culturais que moldam o seu desenvolvimento. Consequentemente, os costumes só podem ser compreendidos quando analisados no contexto em que surgem, evitando juízos etnocêntricos ou hierarquias fundadas em critérios raciais. Doutro ponto de vista, essa insistência ribasiana é um mecanismo de defesa da própria comunidade e um modo de legitimação dela. Esta conceção encontra expressão particularmente clara no texto «Designativos raciais», texto que segue o «O Mestiço angolano» e onde o autor desenvolve uma crítica explícita do preconceito racial e das atitudes de superioridade associadas ao colonialismo. No parágrafo final apela às gentes da vanguarda: às lideranças políticas e sociais:

> *Ó gente da vanguarda, partimos todos da mesma origem; apenas os condicionalismos da vida fizeram com que uns atingissem primeiro a meta da civilização, enquanto outros permaneceram na retaguarda. O percurso dos primeiros foi idêntico ao dos segundos; aquilo que uns praticaram no passado, outros ainda hoje praticam. Volvei, pois, o olhar para o passado, para que todos caminhemos compreensivamente para o futuro.*

Não são apelos isolados nesse recorte humanista. Assim conclui «Usos e costumes angolanos» (pp. 17-49) com que abre o volume, artigo procedente do «*Mensário Administrativo* (Luanda), ed. N.º 7/9 de 1964 e no n.º 4 da colecção do Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade da Bahia (Brasil)», como a nota final indica.

> *Ó gentes do saber, ó gentes do amor, ó gentes da rectidão: abri-vos mais, extraordinariamente mais, em luz, em compreensão, em solidariedade! Sejamos todos, não parcelas do todo, mas o todo de todo! Mirando no espelho do passado, reconheçamos no próximo o que também já fomos. Compreendamo-nos, para que nos amemos!*

Esta perspetiva reaparece igualmente em «Tradicionalismo» (pp. 137-140), onde Ribas manifesta satisfação polo ressurgimento de diversas manifestações da cultura angolana. O autor interpreta esse processo como um sinal da vitalidade das tradições locais e da sua capacidade de resistência perante profundas

transformações políticas e sociais. Embora o texto tenha origem no período colonial, a sua leitura ganha novos significados no contexto da Angola independente, podendo ser entendida como uma valorização da recuperação e preservação do património cultural nacional.

### 5.2. Síntese interpretativa: a permanência de um projeto intelectual caminho dum papel fundacional?

O interesse de Ribas polas tradições populares não decorre, porém, de uma atitude nostálgica ou de uma idealização do passado. O seu objetivo consiste em demonstrar que essas manifestações culturais constituem parte integrante da história de Angola e, por isso, merecem ser conhecidas, estudadas e preservadas. A tradição não surge como obstáculo à modernidade, mas como uma das dimensões através das quais uma comunidade constrói a sua memória e afirma a sua identidade.

Se nos interrogarmos em termos de legado, podemos concluir que, sem o seu trabalho, uma parte substancial desse património teria desaparecido ou permanecido sem registo escrito. Num contexto colonial em que as culturas africanas eram frequentemente consideradas inferiores, atrasadas ou meramente folclóricas, Ribas procurou demonstrar que os costumes, crenças, narrativas orais e sistemas culturais angolanos possuíam valor próprio.

É por isso que a sua atividade de recolha etnográfica pode ser entendida como uma forma de resistência cultural ainda sem militância anticolonial. Provavelmente, procurando atenção ao seu povo, a sua atividade era das poucas que podia desenvolver num contexto colonialista. Paradoxalmente, foi o próprio quadro colonial que, tornando possível e afeta aos seus interesses esse labor e reduzindo outros, encaminhou a ação de Ribas e provocou que todo esse património não se perdesse. A sua produção surge da consciência de que uma parte significativa da cultura angolana corria o risco de desaparecer ou de ser considerada sem valor.

Assim, a condição colonial não foi apenas o cenário da sua atividade; foi também uma das razões fundamentais da sua existência como escritor e etnógrafo.

É precisamente a sua condição híbrida e anfissistémica que torna a sua obra tão rica e tão importante para compreender não apenas a cultura angolana, mas

também as complexidades do período colonial e da construção da Angola contemporânea.

E é a que permite a sua reavaliação, que decorre, em grande medida, da necessidade de reconsiderar o lugar ocupado por intelectuais que desenvolveram a sua atividade num contexto colonial, mas cuja obra não pode ser reduzida às categorias ideológicas desse mesmo contexto.

O legado de Ribas ultrapassa o valor histórico dos materiais que reuniu. A sua obra permanece relevante porque continua a suscitar novas leituras e a colocar questões fundamentais sobre identidade, memória, representação cultural e mediação entre diferentes universos de conhecimento. É precisamente esta capacidade de dialogar com sucessivos contextos históricos e interpretativos que explica a potencial permanência de *Temas da Vida Angolana* como referência maior dos estudos sobre a cultura angolana e justifica a atualidade do pensamento do seu autor.

Óscar Ribas é um intelectual que escreve a partir de uma posição de fronteira, de muitas fronteiras, sociais, sistémicas, culturais, políticas, o que se manifesta simultaneamente na sua trajetória pessoal, na natureza da sua produção intelectual e na forma como representa a sociedade angolana. A trajetória de Ribas e a sua receção informam sobre Angola, como assunto e, sobretudo, como construção nacional. Abrem a necessidade de analisar e resolver, em termos sistémicos, a sua posição e função nos diversos campos culturais em que participou e se inscreveu. E não apenas na historiografia mas na análise do presente sistema, como heterogéneo e dinâmico. Para conhecer como e em que medida a construção da coesão e da identidade sociais assumem ou não Óscar Ribas; e os processos de canonização atuam em relação a ele, é preciso um novo olhar que incorpore as fases de construção e determinação históricas e as contradições que, sobretudo *desde o presente*, podem apontar-se. E não esquecer a frequência, quase sistemática, com que as denominadas ciências sociais e humanas estão em dependência das lutas e dominâncias no campo do poder.

Talvez uma das principais conclusões da análise da produção de Ribas seja que ela revela menos o que era a cultura angolana do que a dificuldade de um intelectual colonial angolano em falar dela sem recorrer aos instrumentos conceptuais que o próprio colonialismo lhe forneceu. E, com isso, ela manifesta de maneira forte as tensões resultantes de processos de construção identitária

e de coesão. É precisamente por isso que a sua obra continua tão importante: porque nela se veem simultaneamente a resistência cultural, a mediação mestiça, a ambivalência colonial e as contradições da própria construção da angolanidade.

**Fontes e referências bibliográficas**

RIBAS, Óscar, 2002. *Temas da vida angolana e suas incidências: aspectos sociais e culturais*. Luanda: Chá de Caxinde. 375 p. (Obras de Óscar Ribas)

RIBAS, Óscar, 2009. *Temas da vida angolana e suas incidências: Ensaios*. Luanda: Ministério da Cultura. 422 p.

RIBAS, Óscar, 2014. *Temas da vida angolana e suas incidências*. Luanda: Fenacult. 422 p. (Colecção Ensaios).

ACADEMIA Diplomática homenageia Óscar Ribas. *Jornal de Angola*. Luanda, 29 ago. 2025. Disponível em <https://www.jornaldeangola.ao/noticias/5/ cultura/645945/academia-diplom%C3%A1tica-homenageia-%C3%B3scar-ribas>. [Consult. 12 ago. 2026].

ANGOLA PRESS. *"A caixa preta de Óscar Ribas" aberta em Luanda*. 2021. Disponível em <www: youtube.com>. [Consult. 12 ago. 2026].

BHABHA, Homi K., 1994. *The Location of Culture*. London; New York: Routledge.

BITTENCOURT, Marcelo, 1999. *Dos jornais às armas: trajectórias da contestação angolana*. Lisboa: Vega. v. 1

BRICHTA, Laila, 2012. *A bem da nação: literatura, associativismo e educação no Brasil e em Angola (1930-1961)*. Campinas: Unicamp. Disponível em: Repositório da Unicamp.

CHALENDAR, Perriette; CHALENDAR, Gérard, 1993. Prolegómenos a uma leitura de Óscar Ribas. Tradução de José d'Encarnação. *Agália: publicaçom internacional da Associaçom Galega da Língua*. Inverno, n.º 36, p. 401-412.

CALIVALA, David Eduardo, 2015. *Óscar Ribas: uma viagem etnográfica em torno do romance* Uanga *(feitiço)*. Dissertação de Mestrado em Estudos Românicos Lisboa: FLUL. Disponível em <www: academia.edu>. [Consult. 12 ago. 2026].

CHAVES, Rita, 1999. *A formação do romance angolano: entre intenções e gestos*. São Paulo: Universidade de São Paulo. Coleção Via Atlântica, vol. 1

CHAVES, Rita, 2016. Óscar Ribas: Escrita e Mediação. *Journal of Lusophone Studies*. Vol. 1, n.º 2, p. 55-68. Disponível em: <https://doi.org/10.21471/ jls.v1i2.119>. [Consult. 10 de agosto de 2026].

ESTATUTO do indígena. In: *Wikipédia: a enciclopédia livre*. [S. l.]: Wikimedia Foundation, 2023. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Estatuto_do_ind%C3%ADgena>. [Consult. 10 ago. 2026[.

FERREIRA, Manuel, 1987. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. São Paulo, Ática.

HAMILTON, Russell G., 1981-1984. *Literatura africana, literatura necessária*. Lisboa: Edições 70. 2 vol. (Biblioteca de estudos africanos, 3 e 9).

LABAN, Michel (comp.), 1991. *Angola: Encontro com escritores*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida. 2 vol. (925 p.).

LARANJEIRA, Pires, 1995. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Colab. Inocência Mata e Elsa Rodrigues dos Santos. Lisboa: Universidade Aberta. 423 p. (Coleção Textos de Base, n.º 64)

LINEMBURG, Jorge, 2022. A visão do cego: reflexões sobre a recorrência do arquétipo cego poeta-cantor. *El Oído Pensante*. Vol. 10, n. 2, p. 113-138. Disponível em: <unirioja.es>.

MARGARIDO, Alfredo, 1981. A literatura angolana: do protesto à luta armada e à independência. *Lavra & Oficina*. Luanda, n. 1-2-3, p. 16-23.

NASCIMENTO, Washington Santos, 2011. Contornos das identidades angolanas: o «crioulo», o «assimilado» e o «angolano» na segunda metade do século XX (1945-1975). In: XXVI Simpósio Nacional da ANPUH, 2011, São Paulo. Anais… São Paulo: USP, v. 1, p. 1-14.

NEVES, Alexandre Gomes, 2008. *Câmara Cascudo e Óscar Ribas: diálogos no Atlântico*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa). Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-19012009-153231/>. [Consult. 10 ago. 2026].

NGŨGĨ WA THIONG'O, 1986. *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*. London: James Currey; Heinemann.

ÓSCAR RIBAS 17 08 24. *Obrigado. Óscar Ribas*. 2021. Disponível em <www: youtube.com>. [Consult. 12 ago. 2026].

SOARES, Francisco. Óscar Ribas: etnógrafo e escritor. *A ruga e a mão* [em linha]. Benguela, 29 abril 2026 Disponível em <https://www.arrugamao.xn--svistobxa.com/2026/04/oscar-ribas-etnografo-e-escritor.html>. [Consult. 12 agosto 2026].

SPIVAK, Gayatri, 1993. Can the subaltern speak? In Laura CHRISMAN e Patrick WILLIAMS, org. *Colonial discourse and postcolonial theory: a reader.* Nova Iorque: Harvester Wheatsheaf, p. 66-111.

TORRES FEIJÓ, Elías J., 2019. *Galeguismo precário e Portugal: entre os jogos florais de Tui e a academia galega através das revistas culturais (1891-1906): os sistemas literários galeguista e português e o seu relacionamento*. Santiago de Compostela: Andavira Editora.

VENÂNCIO, José Carlos, 1992. *Literatura e poder na África lusófona*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa. Coleção Diálogo. Convergência.

# ÓSCAR RIBAS:
## a etnografia de uma escrita preliminar à literatura angolana

Óscar Ribas: Ethnography as a Form of Writing
Preceding Angolan Literature

Salvato Trigo
U. Fernando Pessoa
st@ufp.edu.pt

**Resumo:** O artigo analisa o contributo de Óscar Ribas para a formação da literatura angolana, defendendo que a sua obra ocupa um espaço de transição entre a etnografia e a criação literária. O autor demonstra que Ribas privilegiou a preservação da cultura oral quimbunda, recolhendo contos, provérbios, crenças, rituais e costumes, ao mesmo tempo que os integrou em narrativas escritas em língua portuguesa. Através da análise de obras como *Uanga*, *Misoso*, *Ilundo* e *Tudo Isto Aconteceu*, o autor evidencia que Ribas desempenhou um papel decisivo na valorização da identidade cultural angolana e na construção de uma escrita que antecedeu a afirmação de uma literatura nacional. O artigo conclui que a sua produção representa uma síntese entre tradição oral africana e expressão literária ocidental, tornando-o uma referência incontornável para os estudos literários e culturais de Angola.
**Palavras-chave:** Óscar Ribas; literatura angolana; etnografia

**Abstract**: This article examines Óscar Ribas's contribution to the emergence of Angolan literature, arguing that his work occupies a transitional space between ethnography and literary creation. The author shows that Ribas devoted his work to preserving Kimbundu oral culture by collecting folktales, proverbs, beliefs, rituals, and customs while incorporating them into narratives written in Portuguese. Through the analysis of works such as *Uanga*, *Misoso*, *Ilundo*, and *Tudo Isto Aconteceu*, the author demonstrates that Ribas played a decisive role in promoting Angolan cultural identity and in developing a form of writing that preceded the consolidation of a national literature. The article concludes that his work successfully combines African oral tradition with Western literary expression, establishing him as a key figure in Angolan literary and cultural studies.
**Keywords:** Óscar Ribas; Angolan literature; Ethnography

Há precisos 40 anos, viviam, então, Óscar Ribas e sua mulher, Maria Cândida, em Alcoitão, para onde vieram procurar cuidados médicos e tranquilidade na velhice, que Luanda não lhes podia dar, em tempos de penúria agrava-

da pela guerra civil, respondeu ele à pergunta de Michel Laban — «Gostaria de saber se se considera mais escritor ou etnógrafo?» — da seguinte forma: «Quanto a isso, não posso responder. Eu acho que talvez o leitor é que pode classificar a minha posição. Mas eu talvez me considere mais como etnógrafo.»

Ainda que se tenha iniciado na arte de escrever aos 18 anos, em 1927, com uma pequena novela intitulada *Nuvens que passam*, seguida dois anos depois por uma outra, *O resgate duma falta*, com nítidas marcas de entusiasmo liceal, tiveram de passar praticamente duas décadas com a publicação de *Flores e Espinhos — Lirismo, ensaios e contos* (1948), para que a obra de Óscar Ribas assumisse a sua orientação eclética de miscigenar processos literários com o afã de resgatar e homenagear a etnografia angolana, sobretudo a da cultura do povo quimbundo luandense, em que nasceu.

Para essa orientação eclética contribuiu, como ele confessa, a leitura de alguns escritores, designadamente brasileiros, como Jorge Amado e Érico Veríssimo, que pôde ler antes de perder a visão e se apoiar nos seus irmãos Marcos e Joaquim (a este chamava o seu braço direito), para continuar as pesquisas folclóricas e as leituras de que necessitava para ser, como ele o diz, «um fiel intérprete das tradições do povo».

Será com a publicação de *Uanga — Romance folclórico angolano*, em 1951, em que o autor declara que «não constitui um romance de sala, mas um documentário da sociedade negra inculta», que a obra de Óscar Ribas se torna referência para quem pretenda conhecer e disfrutar os caminhos percorridos pela literatura angolana de língua portuguesa, desde que ela começou a aflorar, na segunda metade do século XIX, em textos ensaísticos, em narrativas e em singelos poemas de autores como, por exemplo, Cordeiro da Mata ou Paixão Franco, praticamente um século antes de proclamar a sua independência estética com a chamada Geração da *Mensagem*.

Entre muitas apreciações críticas que *Uanga* mereceu e que o autor publicitou na publicação do seu livro *Ecos da minha terra — Dramas angolanos* (1952), valho-me da do Capitão Henrique Galvão, para quem «O escritor é forte, vigoroso, observador — e, o que já se vai tornando raro, sabe escrever. A obra é, sobretudo, um subsídio de incontestável valor para o estudo da etnografia dos povos sobre os quais se debruçou — mas não me parece que lhe possa chamar um romance. É antes um documentário romanceado…»

Também Irene Guerra Marques, no prefácio que escreveu para a edição de *Uanga* na coleção «Precursores» da União dos Escritores Angolanos, em 1981, afina pelo mesmo diapasão, afirmando que o livro «constitui um valioso documento sociocultural na história da literatura angolana, pois que retrata a sociedade africana luandense dos fins do séc. XIX, com os seus usos, costumes e tradições, pondo em destaque o domínio do feiticismo e da magia na vida quotidiana.»

*Uanga*, cuja conclusão o autor data de Luanda, em 19 de junho de 1950, mas parece ter começado a ser escrito, em 1934, revela bem, nos seus 10 capítulos, o amadurecimento cultural mestiço de Óscar Ribas, numa cidade em que o primeiro liceu — o Liceu Salvador Correia — abriria em 1919, ano em que ele, completando 10 anos de idade, estaria pronto a frequentá-lo. A instrução liceal, revelada à saciedade em toda a sua obra mas não se confinando apenas nela, pois, como bem observou Francisco Soares, em *Notícia da Literatura Angolana*, nota-se uma comunhão da formação seminarística que dominou Angola até aos anos de 1950, já que o republicanismo anticlerical não medrou no tropicalismo africano.

Terá sido essa comunhão da formação seminarística que terá despertado nele o interesse e a curiosidade cultural de matriz enciclopédica, assimilando o uso clássico da língua portuguesa, condicionada pela retórica latinista, e a visitação da mitografia grega, como referente de modelo etnográfico, para a construção da sua vinculação à etnicidade quimbunda de sua mãe negra. Exemplifiquemos com uma passagem de *Uanga* (pp. 94-95):

> *Mana Carlota exultava. E em celebração do acontecimento, oferece farto almoço às amigas. Himeneu, não o Himeneu dos Gregos, mas certamente algum himeneu africano, recebeu as homenagens tradicionais.*
>
> *Como os costumes têm pontos de tangência! Não obstante a barreira oceânica, a ausência de paralelismo social, os povos confundem-se em seu primitivismo: o que actualmente se observa nas gentes ignaras, já foi usado pelos povos considerados estrelas de primeira grandeza. De extraordinário, afinal, nada existe. Os homens semelham-se estruturalmente, portanto procederam da mesma infância. A diferença cifra-se apenas nisto: uns, pelo mais rápido desenvolvimento, libertaram-se mais cedo da hediondez inicial; outros, pela morosidade do crescimento, ainda se servem das ridículas heranças.*
>
> *Voguemos através da antiguidade: Que faziam os Gregos pela ocasião em que a mulher, rasgado o horizonte sexual, penetrava nos domínios fecundantes*

*do amor? Invocavam Himeneu e em sua honra entoavam cânticos. Homenageavam assim o deus de que proveio o nome do celebrado hímen.*

*De nascimento lendário, muito pobre e muito obscuro, mas de notável beleza, era Himeneu. Um dia, enamorou-se de dama de ilustre linhagem. Receoso de lhe manifestar a paixão, calou no peito a voz sedenta de confissão. O amor, porém, dispõe de subtil poder inventivo. As raparigas atenienses tencionavam fazer a festa de Ceres, no mar, ou, como contam outros, em Elêusis, na Ática, onde esta deusa possuía um templo sumptuoso. O pobre amante, para não sofrer a ausência, disfarçou-se de mulher e confundiu-se com a onda feminina. Segundo uns, o barco foi assaltado por corsários, ou, segundo outros, as peregrinas foram atacadas junto do templo. Os ladrões aprisionaram as romeiras, levaram-nas para longe e quiseram depois violá-las. Então Himeneu, rompendo da feminização, enfrentou os adversários, semeou a morte no bando e heroicamente conduziu as companheiras para Atenas. Como prémio, recebeu em casamento a mulher amada. Mais tarde, os Gregos deificaram-no e Himeneu constituiu a invocação das nubentes.*

*Em sua honra, pois, também mana Carlota dedicou uma festa. E, num significado de alegria, as convivas, à medida que entravam, enlaçavam-na, com cinza polvilhavam-lhe a cara e a cabeça. E felicitavam-na:*

*— Tanáku!*

A inclusão desta passagem da mitologia grega, no contexto da estória de mana Carlota, mãe de Catarina, a formosa jovem que, nessa noite, entregou sua virgindade a Joaquim, para contentamento de sua mãe e das amigas vavó Tita e vavó Tataxa, uma espécie de conselheiras matrimoniais do bairro, é apenas uma manifestação de eruditismo por parte do narrador, porque, em rigor, não tem uma função necessária na economia da narrativa nem na dilucidação dos costumes do povo, somente uma chamada de atenção para a importância do hímen na celebração dos nubentes, protegida por um himeneu africano, com funções religiosas análogas às do mítico deus grego, Himeneu, filho de Apolo e de Afrodite. Compreende-se que o autor tenha querido relacionar, como tantos o faziam, o hímen com Himeneu, usando da pretendida e falsa etimologia, mas fica evidente que, na dimensão antropológica e etnográfica quimbunda, é uma marca de afastamento das tradições da jovem nubente luandense que, afetada pelo ambiente urbano colonial, não foi submetida como eram as adolescentes do mato à iniciação à puberdade, através da festa tradicional do eufuko. Este sim, o momento da reiteração da autenticidade cultural, que a cidade colonial negava.

A leitura do excerto permite, por outro lado, constatar que o narrador, neste caso autor implícito, tem um uso clássico da língua portuguesa, em que não se vislumbram nem a paisagem nem o calor africanos, e a tendência para aproxi-

mações etnográficas comparadas, que terão levado Russell Hamilton, que chama a Óscar Ribas um documentador de tradições minguantes, a afirmar que a sua obra se aproxima «da cultura popular com certa condescendência, redigida num estilo pedantesco e amaneirado…» (p. 73). Não concordamos com a adjetivação de Hamilton, porque Óscar Ribas teve o estilo próprio e adequado no seu tempo à intermediação que quis genuinamente fazer da cultura oral do povo quimbundo para a sua divulgação em expressão escrita. Walter J. Ong, autor de *Orality and Literacy* (1982), partindo do pressuposto de que «An oral culture has no texts», explana no seu trabalho as dificuldades de captar num texto escrito as diferentes vozes, ritmos e harmonias da teatralização duma narrativa, duma poesia ou dum provérbio orais. Por isso, oralidade e literacia são dimensões inteiramente distintas, mesmo que esta pudesse ser a tradução mais apurada daquela. E Óscar Ribas, nesses anos de 1950 e 1960, em que pesquisou intensamente para dar à sua escrita melhor intermediação da oralidade do seu povo, ainda não tinha conhecido o Brasil, em especial a Bahia, onde, como confessou a Michel Laban, tomou consciência da liberdade de expressão do português ali falado, aceitando, a partir de então, a «deformação» da língua que ele respeitava nos seus códigos mais clássicos e obedientes ao contexto político-colonial em que vivia em Angola.

O conhecimento que hoje temos de muitas das tradições orais dos povos africanos e suas diferentes manifestações de culturas ágrafas, através da sua aproximativa fixação escrita por missionários, antropólogos e etnógrafos, tem as imperfeições próprias, na maior parte dos casos, de uma visão alienígena, deslizante para um exotismo, incapaz de fazer vivenciar as íntimas etno-afetividade e religião, na aceção de re-ligação, de que as falas desses povos são portadoras.

Óscar Ribas, no seu afã de dignificar a cultura oral do povo quimbundo, considerava-se privilegiado para o poder fazer, uma vez que se assumia, pela sua vinculação materna, como um membro dessa comunidade étnica, entretanto assimilado à cultura colonial pela educação escolar recebida, tornando-o um partícipe de dois mundos, sem que esse estatuto lhe tenha toldado a visão crítica com que se relacionava com eles.

A leitura das suas diversas obras escritas de incursão, divulgação e dignificação dos usos e costumes do povo quimbundo da sua terra luandense é contrastante mas não deixa de poder ser comparada com os trabalhos etnográficos de outras regiões de Angola, levados a cabo, quase em coincidência temporal,

por missionários, tornados antropólogos e etnógrafos, como o padre espiritano francês Carlos Estermann (1896-1976), que viveu em Angola, a partir de 1924 por 52 anos, e se dedicou a aturado estudo das etnias do sul e sudoeste do país; como o padre José Francisco Valente, também ele muito influenciado pelo padre Carlos Estermann e, em certa medida, seu continuador, quer no estudo da língua Umbundu, da qual, em 1964, publicou uma gramática a juntar ao dicionário de Português-Umbundu, do padre Grégoire le Guernnec, do qual é coautor, quer na selecção de provérbios e adivinhas em Umbundu; e por funcionários coloniais, como o português José Redinha (1905-1983) que aprendeu línguas nativas e se tornou íntimo de chefes políticos tradicionais, em especial das regiões das populações lundas e chokwes, e era exímio cultor do desenho e do retrato e que, em *Etnias e culturas de Angola* (1975), nos deixou o fruto das suas observações de etnógrafo, iniciadas em 1936 e levadas até à independência angolana; e por outros angolanos, como Geraldo Bessa-Victor (1917--1985), que, após mais de 30 anos dedicados à poesia e ao conto, não terminou a sua carreira de escritor sem nos deixar um volume sobre o folclore de Angola com o título de *Quinjango no folclore angolense* (1970).

Outro tanto poderíamos dizer para outras regiões de África, como a atual República Democrática do Congo, onde, nos anos de 1940, o missionário belga Placide Tempels (1906-1977) escreveu, originalmente em língua flamenga, um livro fundamental para uma compreensão sistémica da visão do mundo do povo Luba, uma etnia da região do Katanga e que tem também extensão ao norte e nordeste de Angola, que intitulou de forma abrangente como *Philosophie Bantoue*. Este livro, para cuja edição em francês, feita pela Présence Africaine, Alioune Diop escreveu, em 1947, um prefácio em que afirmava — «Eis um livro essencial para o Negro, para sua tomada de consciência e sede de se visualizar relativamente à Europa […] Para mim, este pequeno livro é o mais importante dos que li sobre a África: é o que vai ao encontro das minhas expectativas.» — despertou, porém, também diversas reações de oposição, desde logo a do poeta martiniquenho Aimé Césaire e a mais contundente, a do filósofo beninense Paulin Hountondji, destacando-se como mais consistente a do filósofo ruandês Alexis Kagamé.

Tentar penetrar nos principais eixos da filosofia bantu, a partir de um espírito e de uma visão cristã / católica do mundo, como Tempels fez, por não pertencer ao universo cultural dos provérbios e dos proémios que transportam

a hereditariedade do *munthu* que está na identidade do povo bantu, é uma empreitada ousada que, todavia, não deve ser desvalorizada por aquela perspetiva frágil, muito marcada pelo complexo ideológico de uma certa colonialite aguda, de que quem não é filho do húmus de África não tem competência para tratar de temas e assuntos que, embora reportados a esse continente, não são dele exclusividades. Óscar Ribas, transportando em si a dualidade de uma herança africana e de uma herança europeia, pelo seu pai português, compreende honestamente os dois mundos que o habitam, não se coibindo de criticar os dois, quando se comportam negativamente. Eis um exemplo típico na abertura do conto «Damba Maria», o primeiro do livro *Ecos da Minha Terra — Dramas angolanos*, publicado em 1952:

> *Na época em que decorreu este episódio, a pitoresca vila de Catumbela constituía um grande mercado, aonde numerosas caravanas de negros, carregados de borracha, cera, marfim, mel e outros géneros gentílicos, acorriam na mira de permutar com o Europeu, recebendo, em troca, a apreciada aguardente, pólvora, armas, fazendas e outros produtos. Mas a escravatura, essa mácula do passado, formava o manancial mercantil, tão propício ao Branco como ao Preto.*

Esta estória da negra Maria, vendida adolescente por seu tio paterno a um inominado comerciante branco dos arredores da Catumbela, de quem se tornou escrava concubina, sem que o tio lhe explicasse o motivo da transação, representa, no plano da moral e da ética, os princípios e valores de compromisso e de dever de não trair as ordens do amo e de lhe preservar a organização do seu mundo, mesmo que tal pudesse contrariar a sua forma de analisar as circunstâncias, como lhe aconteceu, quando, na ausência do seu dono, e tendo ela já ascendido a governanta da casa, lhe apareceu à porta um seu «patrício, mas um senhor, respeitável pela espessura de bens», que, regressado da caça, estava sequioso e necessitava de um copo de água. O patrão tinha dito que da bilha da água apenas ele poderia beber por um copo, por isso, Maria ordena ao seu desconhecido patrício que estendesse o chapéu, para ela verter a água, porque «O copo é do branco e só ele pode beber por ele…» (p. 5).

Vendo que tinha irritado o ricaço, a quem o furor inchou o peito e o olhar se refletiu em chama, ao mesmo tempo que estendia o chapéu, Maria hesitou e disse que iria buscar um copo, mas seu patrício lhe retorquiu que não era necessário, porque «Um preto não pode beber pelo copo do branco…», orde-

nando-lhe que deitasse a água, a qual, todavia, «em vez de o dessedentar, ainda mais o esquentou» (pp. 5-6):

> *Afastou-se. Pelo caminho, passo lesto, seu cérebro irradiava fogo. Ah! Beber água pelo chapéu, ele, o possuidor de várias xitacas, o patrão de diversos escravos! Mulheres? Não lhe faltavam! As concubinas ascendiam a dez, e, quando lhe apetecia, era só mandar vir! Os Brancos apertavam-lhe a mão e tratavam-no por amigo! Ah! Nunca ninguém o desfeiteara! Ninguém, ninguém! Só aquela negra, aquela matumba, o ferira com a desconsideração! Maldita mucama!*

Eivado do desejo de vingar a atitude de Maria, o ricaço negro procurará seu amo branco, para que este lhe venda a escrava. Negócio fechado, Maria sabe, incrédula, pelo seu branco, de quem ela se sentia já mucama, que havia sido vendida ao ricaço negro, percebendo, revoltada, que seria vítima da vingança pela humilhação do chapéu de água. Como foi, abatida por uma «bala feroz» disparada pela espingarda do ricaço negro caçador, acompanhada da raiva no linguajar: «— Animal! Já não tornarás a dar água por chapéus!» (p. 19).

Ali ficou inerte no apeadeiro do km. 27 do Caminho de Ferro de Benguela, que o povo da Catumbela batizou de Damba Maria, homenageando, assim, mais uma vítima da degradação moral provocada em alguma população negra contaminada pela nefasta sobranceria colonial. Óscar Ribas cumpre, neste conto «Damba Maria» e em todos os outros que compôs para o livro *Ecos da Minha Terra — Dramas angolanos*, o percurso da sua escrita de natureza íntima mais etnográfica, enredada em exercícios literários conformes à tradição ocidental:

> *Mas o que não suscita dúvida, é que esta história foi vivida em época remota, certamente antes da ocupação portuguesa. E o seu protagonista, apesar da camada de anos que sobre si se formou, ainda faz reflectir esse longínquo passado na hereditariedade do eco, a lenda tem sabido manter a vitalidade de Bango a Mussungo* (p. 32) — escreve ele no conto «Bango a Mussungo», aquele soba que *só gostava de ver sangue* [e para quem] *o matar constituía a lei do seu coração*. (p. 31)

Os dramas angolanos serão seguidos pelos livros *Ilundo* (1958), tratando de divindades e ritos angolanos; por *Sunguilando* (1967), de novo um livro de

contos tradicionais angolanos; por *Misoso* (estórias), três volumes de literatura tradicional angolana, publicados em 1961, 1962 e 1964; por *Kilandukilu*, contos e instantâneos, publicado em 1973. Se *Ilundo* é considerado pelo autor do melhor publicado sobre o quimbandismo angolano, um traço verdadeiramente identitário da etnicidade quimbunda, já *Sunguilando*, Óscar Ribas a diz «obra espúria e repudiada pelo autor». Teria sido, por isso, interessante, para dizermos o mínimo, se, na entrevista panorâmica concedida a Michel Laban, o autor tivesse aproveitado para esclarecer por que motivo considerou esse seu livro como espúrio e por que o repudiou. No entanto, nem uma palavra ali encontramos sobre as razões de rejeição e da sua não reedição da obra, publicada em Lisboa pela Agência Geral do Ultramar. Felizmente que a União dos Escritores Angolanos, na sua coleção «Estudos», a reeditou, em 1989, outro tanto tendo feito, vinte anos depois, em 2009, o Ministério da Cultura angolano, como uma edição comemorativa do centenário do nascimento de Óscar Ribas.

Que essa obra, *Sunguilando*, também demonstra bem a orientação da escrita miscigenada de Óscar Ribas, recorrendo a processos literários para fixar em texto as *palabras* tradicionais populares, podemos vê-lo, por exemplo, na dissertação de mestrado, intitulada *O papel dos contos populares na construção dos valores identitários da criança angolana: análise a partir de «Sunguilando», de Óscar Ribas*, defendida, em dezembro de 2023, na Faculdade de Letras de Lisboa, por Fobia Luísa Janeta Tunganeno. É compreensível, porém, que o autor, após ter publicado os três volumes de *Misoso*, essa obra de fôlego, em que deu à estampa dezenas de contos, centenas de provérbios e nos faz conhecer a psicologia dos nomes, a culinária e as bebidas, os desdéns, passatempos infantis, vozes de animais e epistolário, adivinhas, canções, súplicas, prantos por morte e instantâneos da vida negra, não encontrasse já grande utilidade em *Sunguilando*, esse verbo bem típico do seroar quimbundo, em que, à volta de uma fogueira, a assistência participa da *palabra* do contador, manifestando o seu agrado ou desagrado pela forma como ele vai narrando e a incentiva a participar nos cantos ou nas danças com que ele vai desenrolando a narrativa.

Se o conto oral africano já contém um fundo considerável de iniciatismo filosófico e específica beleza imaginativa, que, na sua fixação escrita, Óscar Ribas procura sempre realçar, para que se neutralize a falsa notícia colonial de que falta densidade cultural às comunidades nativas africanas, então, onde esta

detração se torna insensata e reveladora de crassa ignorância, é no proverbiário. Recordemos, por isso, as acertadas palavras do missionário suíço, Héli Chatelain, que, no final do século XIX, fundou uma missão em Angola, em Caluquembe, tendo-se dedicado também ao estudo da língua Kimbundu da qual publicou uma gramática: «Que os negros são deficientes em faculdades filosóficas, só pode ser dito por aqueles que ignoram os seus provérbios, que tanto em dicção como em profundidade de significado igualam os de qualquer raça.»

No mesmo sentido, bem escreveu, em *Misoso*, Óscar Ribas (pp. 131-132):

> *Do património espiritual de um povo — a riqueza tradicional acumulada desde a primitividade de sua consciência — os provérbios constituem o píncaro de sua sabedoria. Na profundidade das sínteses, quais cristalizações do pensamento, contêm a essência dos ensinamentos da vida. Portanto, os provérbios representam uma medida aferidora da cultura de um povo. [....] Visto superficialmente, o provérbio angolano parece destituído de nexo. Mas, se nos debruçarmos longamente, notaremos que assim não é. Para alcançarmos a compreensão, há que desvendar as metáforas, ou, antes, a alegoria de que se reveste. E devido ao peculiar fenómeno linguístico, preencher as frequentes elipses — interpretação nada fácil de executar.*

Exemplo peculiar dessa profundidade de sínteses, encontramo-lo no provérbio «*Ki ejile, kîbua = O que veio, acaba*» (p. 198), que Óscar Ribas faz equivaler ao bem conhecido «Não há bem que sempre dure nem mal que nunca acabe»; ou «*Uambela uejia o kuiva = Previne a quem sabe escutar*» (p. 207), interpretado pelo autor como correspondendo ao «Para bom entendedor, meia palavra basta»; ou ainda «*Putu ilonga, Kimbundu kilongolola = O português educa, o quimbundo esclarece*» (p. 207), analisado como «Só a nossa língua nos fornece a verdadeira compreensão das palavras», isto é, há sempre diferença entre a língua do coração mamada e a língua da razão estudada, uma fórmula simples de se abordar o fenómeno da diglossia, a que recorrem a literatura angolana de língua portuguesa e todas as outras literaturas africanas escritas em línguas outrora de colonização.

Nos 500 provérbios reunidos no I volume de *Misoso*, tarefa em que gastou, como ele mesmo o diz, cerca de oito anos, numa recolha aturada junto de qualificadas informantes, entre as quais se encontrava a sua própria mãe negra, Maria da Conceição Bento Faria, Óscar Ribas fez não só um importante traba-

lho de fixação escrita mas também um precioso estudo comparativo, juntando quase sempre aos provérbios angolanos em kimbundu provérbios irmãos, com sentido semelhante, pertencentes a outras tradições orais, o que nos permite, desde logo, confirmar a acertada observação de Héli Chatelain.

Na introdução que fez ao proverbiário do *Misoso I*, escreveu ainda Óscar Ribas, com desassombro (p. 132):

> *Com a civilização, cuja fogueira se alimenta com a destruição do exótico, os provérbios estão perdendo a vitalidade: as actuais gerações, numa deplorável vergonha pelas coisas de sua terra, só querem o que é europeu. E ai daquele que ousar perguntar a alguém já meio liberto do ambiente ancestral, qualquer prática do seu tradicionalismo! Já pela imposição do Progresso, já pelo resultante constrangimento de se não passar por atrasado, a cultura negra vai-se definhando, mormente nos centros de predominância europeia*.

Com a autoridade que lhe assistia de autêntico crioulizado, por comungar plenamente da cultura portuguesa, que a sua instrução escolar lhe permitiu alcançar, e por ter usufruído do conhecimento e prática da cultura Kimbundu, herdada da educação materna, Óscar Ribas constituía-se verdadeiramente como um manancial essencial para a construção da literatura angolana de língua portuguesa, fautora de uma estética literária da angolanidade, que emergiria do diálogo, mesmo que disfórico, da cultura nativa, ainda que degustada apenas na sua versão traduzida, com a cultura portuguesa imposta ou adquirida sem coação. E esta dimensão de escrita preliminar à literatura angolana não é o único mérito relevante da obra de Óscar Ribas.

Se já, em *Uanga*, escreveu na dedicatória «A Vós, Irmãos de Angola, dedico estas singelas páginas — insignificante fruto tropical colhido nas selvas da Vossa e Minha Terra», Óscar Ribas acentua a dimensão telúrica da sua obra com a publicação, em 1975, de *Tudo Isto Aconteceu: Romance autobiográfico*, narrativa que percorre um período temporal de setenta anos, entre 1904, ano da chegada a Angola de seu pai português, até praticamente ao final de 1974, que trouxe a certeza da independência, longamente almejada e agora corolário de uma descolonização atabalhoada, porque tardia, provocada pelo golpe de Estado em Portugal, de que a guerra colonial foi causa mediata, no dia 25 de abril deste ano.

Russell Hamilton considerou que «Na sua forma, conteúdo e ponto de vista, esta obra apresenta, por vezes de um modo plangente, todas as ambigui-

dades dum mestiço que tem acreditado ardentemente na preeminência absoluta da civilização ocidental cristã propagada pelo supranacionalismo português, ao passo que se tem agarrado, com uma ambivalência inevitável, à noção de angolanidade se não à ideia de autonomia política para Angola» (p. 74), para, no apoucamento da obra de Óscar Ribas, dar conta do paradoxo, para ele, de que ela tenha servido às novas autoridades da Angola independente, como referência ineludível para determinar «o papel das culturas tradicionais no processo de construção nacional», a par, naturalmente, faltou-lhe dizer, do papel da língua portuguesa, como eixo de criação e de sustentação da unidade nacional, pilar essencial do novo Estado Angolano. É claro que Hamilton, escrevendo e publicando em 1976, não tinha como prever o papel estruturante que a língua portuguesa iria ter na construção política da nação angolana, resultante do esbatimento de regionalismos etnolinguísticos, entretanto conciliados com a antiga língua de colonização por eles cada vez mais angolanizada.

Mais genuína, por não ser preconceituosa, foi a apreciação que deste livro fez, nas páginas da revista *Resistência*, de Lisboa, em 15 de novembro de 1976, o crítico A. C.:

> *Aqui, porém, no* Tudo Isto Aconteceu *verifica-se a historiação de um grupo familiar, cujos membros, oriundos da Metrópole se engolfam na vida angolana e dela participam já na cidade, já no mato. A forma tradicional como se ligaram às filhas da terra e como daí irradiou uma descendência mista, os problemas inerentes a estes grupos sociais — tudo relatado objectivamente, sem ódios e sem recalcamentos, dá ao argumento do romance uma importância vital: já para a obra de arte, já para o documento humano a ela inerente. Denso de pormenores, denso de material humano para que um sociólogo nele se debruce, o romance de Óscar Ribas alastra sua vivência a que nenhum outro escritor se arriscara, tão lhanamente e tão abertamente como ele o fez. E nada do que lá fica escrito deixa de ter importância, mesmo quando a história se cinge a um só — por sinal o mais importante — dos membros do agregado familiar: o próprio Autor. Pois ele não nega, antes o afirma, o carácter autobiográfico do seu romance. Em casos repetidos não esconde os nomes verdadeiros dos participantes na trama romanesca. Aliás, o caso não é virgem, na literatura de Angola: Pedro [Félix] Machado fizera o mesmo no seu* Scenas d'Àfrica*. […] Óscar Ribas não receou enfrentar a verdade. Por isso* Tudo Isto Aconteceu *é um livro que importa ler. Derradeira etapa de uma evolução social, no trópico, relatada por um filho da terra e por um Homem resultante de uma comunhão de dois sangues. Documento exemplar a testemunhar a exemplaridade do seu Autor*. (in *Misoso I*, pp. 13-14)

Razões de natureza puramente ideológica, exacerbadas pelos tempos quentes e de folia que a independência trouxe consigo, não permitiram que *Tudo Isto Aconteceu* tivesse a receção e análise crítica que, então, merecia e ainda merece, pois se trata de um livro de memórias, literariamente vividas em contos, em que o autor faz jus à sua contribuição inquestionável para, no resgate e divulgação do conhecimento das tradições orais da etnografia e da *palabra* quimbundas, abrir os caboucos preliminares duma angolanidade estética e literária, que começou a configurar-se no final dos anos de 1940. Sem perder a sua marca do culto exigente da língua portuguesa, desta feita, cada vez mais angolanizada e tropicalizada, pelo percurso dos setenta anos enunciados, também nesta obra de culminação e de testemunho de uma vida dedicada à afirmação da sua identidade dual, Óscar Ribas prestou tributo à literatura e à cultura brasileiras, que conheceu diretamente graças aos convites para muitas estadas e viagens que fez de Luanda ao Rio de Janeiro e daqui para Salvador da Bahia, que lhe ensinaram a plasticidade e a criatividade lexical do idioma.

O articulista brasileiro, Nuno Sampaio, a propósito de *Tudo Isto Aconteceu*, comentou:

> *O idioma entende-o Óscar Ribas extensamente. O que ensina a vernácula majestade dos clássicos e o que crepita nos musseques ruidosos. Aqui, além, tintila um vocábulo de [Padre António] Vieira, ou de [Frei Luís de] Sousa, ou de [Padre Manuel] Bernardes; — mas em todo o sítio está, verde e vivo, o falário de Luanda, de cais, mercados, aglomerações*.

É deste falário de Luanda que sentimos falta na restante obra de Óscar Ribas, compreendendo que os tempos de censura em que a produziu não lho tenham permitido, para que o seu saber etnográfico quimbundo nos fosse servido com um sabor mais angolano.

**Bibliografia**

HAMILTON, Russell, 1981. *Literatura Africana / Literatura Necessária. I: Angola.* Lisboa: Edições 70.

LABAN, Michel, s/d. *Angola — Encontro com Escritores*. Vol. I. Porto: Fundação Eng.º António de Almeida.

ONG, Walter J., 1982. *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. London: Methuen & Co. Ltd.

SOARES, Francisco, 2001. *Notícia da Literatura Angolana*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

# ÓSCAR RIBAS:
## da juvenília lusitanófila ao nativismo documentalista

Óscar Ribas: From His Lusitanophile Early Writings
to Documentary Nativism

Pires Laranjeira
U. de Coimbra / CLP
pires.laranjeira@gmail.com

**Resumo**: O artigo analisa a trajetória literária e intelectual de Óscar Ribas, destacando a sua evolução de uma produção juvenil fortemente influenciada pela literatura portuguesa e pelo eurocentrismo para uma obra centrada na valorização da cultura angolana, sobretudo da tradição quimbunda. O autor demonstra que Ribas abandonou gradualmente o romantismo lusitanófilo para se afirmar como um dos principais representantes do nativismo documentalista, dedicando-se ao registo e preservação dos costumes, da oralidade, das crenças, dos rituais e das expressões culturais de Angola.
O estudo evidencia, contudo, as ambiguidades ideológicas da sua obra. Apesar da importância do seu contributo para a preservação do património cultural angolano, Ribas manteve, em diversos momentos, uma visão influenciada pelo pensamento colonial, cristão e eurocêntrico, reproduzindo preconceitos sobre a sociedade africana e conciliando o interesse etnográfico com uma conceção de civilização herdada do colonialismo português.
A análise dedica especial atenção ao romance *Uanga*, considerado um marco da literatura angolana por combinar ficção e documentação etnográfica. Nesta obra, a narrativa serve de suporte à descrição de práticas culturais, tradições orais, rituais, provérbios, canções e costumes, conferindo-lhe um caráter documental inovador na literatura angolana.
O artigo conclui que Óscar Ribas desempenhou um papel decisivo na consolidação da identidade cultural angolana ao preservar a memória coletiva e valorizar o património tradicional. Embora a sua produção revele tensões entre a herança colonial e a afirmação da africanidade, a sua obra permanece uma referência fundamental para o estudo da literatura, da etnografia e da cultura de Angola.
**Palavras-chave**: Óscar Ribas; literatura angolana; nativismo documentalista; etnografia; identidade cultural

**Abstract**: This article examines the literary and intellectual development of Óscar Ribas, emphasizing his transition from an early literary production deeply influenced by Portuguese literature and Eurocentrism to a mature body of work devoted to the documentation and preservation of Angolan culture, particularly Kimbundu traditions. Ribas became one of the leading figures of documentary nativism, focusing on recording oral traditions, customs, beliefs, rituals, and cultural practices of Angola.

The study also highlights the ideological contradictions present in his writings. Although Ribas made a significant contribution to safeguarding Angola's cultural heritage, his work continued to reflect colonial, Christian, and Eurocentric perspectives, revealing tensions between ethnographic appreciation and colonial notions of civilization.
Particular attention is given to the novel *Uanga*, regarded as a landmark in Angolan literature for integrating fiction with ethnographic documentation. Through detailed descriptions of oral narratives, rituals, songs, proverbs, and traditional customs, the novel transcends conventional storytelling and becomes an important cultural record.
The article concludes that Óscar Ribas played a crucial role in preserving Angola's collective memory and strengthening its cultural identity. Despite the contradictions between colonial influences and the affirmation of African identity, his work remains essential for understanding Angolan literature, ethnography, and cultural history.
**Keywords**: Óscar Ribas; Angolan literature; documentary nativism; Ethnography; cultural identity

Óscar Bento Ribas nasceu em Luanda, em 17 de agosto de 1909. Filho do português Arnaldo Gonçalves Ribas, nascido na Guarda, e de Maria da Conceição Bento Faria, nascida em Luanda. O intelectual estudou na capital, inclusive no seminário-liceu. Quando foi criado o Liceu Salvador Correia, acabou por concluir o antigo 5.º ano do Liceu, correspondente ao 9.º ano de escolaridade, em apenas dois anos letivos. Tendo passado algum tempo em Portugal, estudou também na Escola Comercial, o que lhe permitiu trabalhar posteriormente nos serviços de Fazenda e Contabilidade. Viveu na antiga Novo Redondo (atual Sumbe), Benguela, Ndalatando e Bié. Quando tinha 22 anos e vivia em Benguela, surgiram os primeiros indícios da doença que o haveria de cegar aos 36 anos de idade. Faleceu em 19-6-2004, em Cascais (Portugal).

A parte importante da obra de Óscar Ribas, os romances e contos e os estudos etnográficos, mais o dicionário de «regionalismos angolanos», e descontados os primeiros livros juvenis, é sobretudo classificável como *castiça* no âmbito de um nativismo documentalista. Ou seja, baseia-se no desejo de documentar usos e costumes (segundo um modelo «folclórico») do povo castiço, genuíno, típico de uma Angola nativa, embora se incluam, por vezes, assuntos também respeitantes aos brancos, nomeadamente colonos, administrativos e comerciantes.

Os três volumes de *Misoso* ou os livros de narrativas orais, tradicionais, de raiz não citadina, bem como as narrativas e textos ensaísticos próprios de um letrado, de um intelectual urbano e moderno, remetem o leitor para um universo de vivências e consciências diversificadas (a cidade e o mato, mulheres

de panos e mulheres modernas, gente «miúda» e cidadãos assimilados, mais-velhos respeitados e jovens irreverentes, etc.), contudo com um propósito comum: dar a conhecer o modo de vida do povo sobretudo iletrado que vivia em Luanda e regiões limítrofes ou próximas, num tempo vertiginosamente a dissipar-se. É como que uma tarefa de resgate de um tempo perdido e a perder-se, uma operação de saber, mas também de nostalgia, ou, pelo menos, que serve para debelar a melancolia da perda, quer do ponto de vista histórico (o autor é, por isso, um guardião da memória), quer pessoal (guardar, para ter à disposição e poder «ver» sempre que o queira — o autor, como é sabido, cegou depois dos 30 anos de idade). Por outro lado, do ponto de vista da identidade, tratou-se de dar continuidade à tarefa «romântica» de resgatar o «tesouro» da cultura própria, genuína, na senda dos antecessores do século XIX.

Foi Óscar Ribas um intelectual dinamizador consciente e crítico da reconfiguração identitária angolana, isto é, nacional, ou tão-somente um recoletor de dados castiços, preocupado exclusivamente com o local e o regional? Terá sido mais um indivíduo preocupado com a cultura «localizada» em que, de certo modo, se formou, mas a dinâmica do nacionalismo e, depois, algum distanciamento histórico que o tempo já possibilita, permitem reconsiderá-lo como contribuinte da causa coletiva, por mérito próprio. E o que significa o facto de, no seu livro *Cultuando as musas* (de 1992), escrever que as duas edições de *Uanga*, publicadas em Luanda após a independência (ainda não tinham sido publicadas as suas obras, neste século XXI), serem «espúrias»?

Ribas publicou, respetivamente, em 1927 e 1929 (e não somente nos anos 30, como, por vezes, erroneamente se escreve), *Nuvens que passam*, contos, e *O resgate duma falta*, novela, na classificação do próprio. Tinha 18-20 anos de idade e a sua novela trata do regresso de um jovem português à aldeia, depois de estudar em Lisboa. Em ponto nenhum da narrativa o território de Angola é protagonista seja do que for. Há somente uma referência a um português «batido em África como comerciante», que andou pelo Dondo, assim como a uma lenda sobre as raízes da inimizade entre cães e gatos que o protagonista atribui aos africanos, além de ele, no cúmulo da sua desgraça sentimental, resolver expiar graves faltas «servindo» como militar nas Colónias, depreendendo-se que possivelmente africanas. É uma novela de inteira ambiência portuguesa. O protagonista recorda o compromisso de casamento com a noiva loira da capital, chamada Lili, e é manifesto o seu aborrecimento perante

a vida pacata do campo, enquanto corteja, traiçoeiramente, uma Joana aldeã, boa moça e órfã. Nesses primeiros tempos de criador ficcional, Ribas ficou manifestamente preso à narrativa curta de temática sentimental e amorosa ultrarromântica, com o protagonista português a cantarolar versos de Tomás Ribeiro, poeta conservador, ícone do reacionarismo oitocentista.

Ainda não tinha nascido o Óscar Ribas votado à pesquisa etnográfica e ficcional sobre o seu país, amante dos costumes, da cultura popular angolana, nomeadamente da luandense. Por aqui se vê como essa faceta literária juvenil marcou bastante o seu percurso de várias décadas como escritor e "guardião" dos tesouros da sabedoria popular, nunca se libertando de um casticismo carregado, que, parecendo aproximá-lo do *coração do povo*, o afastava decisivamente do nativismo oitocentista, daquela vertente ideopolítica independentista que foi apanágio de gerações literárias, jornalísticas e culturais, em geral, que marcaram a história da cultura e da política. Foi como se tivesse permanecido sempre numa fronteira entre o fascínio por certo tipo de tradições bantu e mestiças e o peso ideológico das leituras juvenis da portugalidade e do eurocentrismo.

No prefácio, isto é, no próprio enquadramento do romance *Uanga*, Ribas usa conceitos para descrever a sociedade negra, não aculturada, que mostram o seu preconceito cultural, ao referir-se-lhe, por exemplo, como «gentes ignaras», não «civilizadas», que acreditam no feitiço, o qual «negreja com um cortejo de superstições e terrores». Para que a ação se torne verosímil aos olhos do leitor (Ribas usa, de facto, a palavra «verosimilhança»), situou-a no começo dos anos 80 do século XIX. É essa a justificação adiantada.

O momento da primeira escrita de *Uanga* corresponderá, aproximadamente (talvez com o desfasamento de alguns, poucos, anos), ao da escrita do romance de António de Assis Júnior, *O segredo da morta*, que aconteceu provavelmente durante os anos 20, publicado este, em folhetim, em 1929 e, em livro, somente no ano de 1934. O de Ribas tem a intriga a decorrer no começo dos anos 80 do século XIX e o de Assis Júnior, na viragem do século. Ambas as intrigas e ações localizadas no espaço de Luanda e adjacências, com largas referências e acontecimentos adentrando regiões mais do *hinterland*. Pode-se pensar, portanto, que optaram os autores por escolher uma época grata para a cultura e a vida cívica angolanas, não só da «imprensa livre», como também da pesquisa folclórica, etnográfica, linguística, histórica, além da intervenção

nativista-nacionalista. Basta lembrar os nomes cintilantes de Cordeiro da Matta, Pedro Félix Machado, Paixão Franco, para verificar que, atendendo ao contexto de dificuldades, incluindo as de formação, souberam e puderam agigantar-se e deixar obra meritória, que viria a servir de exemplo às gerações vindouras, incluindo a de Ribas e Assis Júnior e, depois, Agostinho Neto, Mário Pinto de Andrade, António Jacinto, Viriato da Cruz e Mário António, entre tantos outros. Ora Ribas, no prefácio, acrescenta que compôs alguns «episódios vividos» e daí a feição «documental» do romance. Também Assis Júnior fala do seu romance como sendo praticamente a simulação de cópia do real acontecido, de casos passados, que pessoas com quem falou tinham testemunhado. Ambos, pois, afirmam desejar ser lidos como romancistas-cronistas, uma espécie de partícipes em *flash-back* de um tempo que não viveram em estado de adultos, mas a que estiveram, então, presos por laços históricos e familiares, pela memória de outros e pelo fascínio por uma época dourada da intelectualidade e das vivências de certa Luanda rapidamente a desaparecer no tempo em que escrevem e publicam. Para conferir ainda mais verosimilhança ao lado «imaginoso da Raça» (note-se a maiúscula), Ribas inclui adivinhas, histórias e provérbios, que, por se desconhecer a sua origem, testemunham a antiguidade e perenidade de um legado cultural popular, que é autêntico «tesoiro da sabedoria», seguindo Cândido de Figueiredo, citado por ele.

Com exceção de *Uanga* e dos livros de etnografia (*Ilundu*, *Misoso*, *Sunguilando*, *Kilandukilu*), a obra de Ribas ressente-se da sua formação nada crítica em relação ao colonialismo e à cultura colonial e imperial ou simplesmente reverenciadora em relação à portuguesa, nomeadamente a de cunho cristão e eurocêntrico. Vejamos como se podem circunscrever o autor e os escritos dessa fase mais distante, em que o peso do Portugal imperial sobreleva a apetência pelos usos e costumes dos angolanos. Talvez, depois, seja mais fácil compreender Óscar Ribas como etnógrafo e ficcionista com interesse documental, a fim de melhor perceber, a par de Assis Júnior, o espectro do nativismo na prosa do século XX.

Ribas acredita no Deus cristão e cultua a Natureza (ele grafa com maiúscula todas as palavras que indicam entidades como sendo a emanação, a obra divina), verdadeira «intérprete do Divino Espírito» (Emerson, citado pelo autor), como «Bíblia alegorizada» e «concretização de Deus» (in *Flores e espinhos*, 1948, p. 71). Acredita na vida para além da morte («Após a morte, continua-

remos, pois, a viver», idem, p. 75) e critica o materialismo filosófico («A negação da alma pelos materialistas vai contra os princípios da razão», idem, p. 75) e associa o desalento ao ateísmo («Pelo ateu, pelo desalentado, há ainda quem ore», p. 87). Acredita no Progresso evolutivo (o homem, «de evolução em evolução, foi-se distanciando da animalidade»).

Crença positivista no Progresso, de que o século XX seria a realização máxima, «o verdadeiro século da civilização». Falando da civilização, baseia-se em livro de Schaaffhausen, como em *Gente bóer*, de Brito Camacho, para condenar o que chama o «canibalismo» dos animais irracionais praticado pelo homem devido às necessidades alimentares, e também se inspira em Lamartine, o qual conta como abandonou o vício da caça ao matar um cabrito que, no ato de morrer, mais parecia uma pessoa do que um bicho.

Ribas é explícito quanto à conceção de civilização: «Ainda não há muitos anos, o negro selvagem, a poder da férrea e luminosa mão da civilização, deixou de ser antropófago. Colocando-o em paralelo com o civilizado, conclui-se que aquele, sem noção do que fazia, em virtude das trevas que lhe obscureciam o cérebro, era menos canibal do que este» (idem, p. 111). Ribas contradiz assim o conceito de civilização ocidental que antes apresentara como modelo a seguir, ao indiciar nos «civilizados» comportamentos mais indesejáveis dos que os «não-civilizados». Refere Homero, Milton, Castilho (todos cegos, como ele, Ribas), Camões, Bernardim, Cristóvão Falcão, António Nobre, João de Deus.

Na conceção da civilização comparece ainda o desporto: «Contribui para o levantamento da raça […] os desportistas, quando, em competição, se encontram fora do seu país, representam o valor físico da Pátria» (idem, p. 153). Ribas pensa em Portugal. E, na sequência, embora não faça a apologia de um qualquer eugenismo, o certo é que lembra o facto de os Espartanos sacrificarem à nascença os seus filhos menos fisicamente capazes: «Quando um filho, por infelicidade sua, nascesse defeituoso ou enfezado, desfaziam-se dele» (p. 153).

Pondera o contributo da escravidão para o Progresso («Pela escravidão dos irracionais e do seu semelhante, mormente por esta, aliviou o peso do trabalho e passou a ter mais horas de ócio», p. 78), mas de um modo que não é satisfatoriamente crítico, uma vez que deixa subentendido que o homem não conseguiria, sem a escravidão, a «folga», o «recolhimento», a «meditação» e a «la-

voura do cérebro» conducentes ao Progresso e ao Belo, concluindo que «o nosso planeta, portanto, não sofreu vãmente. Sofreu para o seu melhoramento, ou seja, para a sua felicidade» (p. 80). É a defesa, pura e simples, da escravatura, sem qualquer escapatória, e daí a apologia das navegações, descobertas e conquistas portuguesas: «Em demanda de terras ignotas, viu homens expondo a vida, contribuindo assim, ora para a revelação da verdade científica, ora para a difusão da Fé, ora para o engrandecimento da sua Pátria» (p. 163). Os termos e o modo de descrição dos escravos e seu cativeiro são mais grosseiros do que a luta entre três jacarés contra um, vista como bastante humanizada: resulta da animização dos bichos, uma humanização que escasseia quanto aos negros, nesse preciso episódio. O narrador refere-se aos jacarés como se fossem pessoas, aliás, como se viu, na sequência dos textos ensaísticos de juventude («Em suas mentes»; «para certificação da morte»; «não a observou» — falando de animais). Já quanto aos escravos, vejam-se os considerandos e qualificativos: «em infindável sofrimento»; «sua sordidez»; «esses seres considerados abjectos». A qualificação de «abjectos» não pertence ao narrador, mas ele podia descartar tal classificação.

Cita, para apoio das suas teses sobre o papel determinante da mãe na educação dos filhos, o poeta Camões e, além dele, cita João de Deus, Junqueiro e Tomás Ribeiro, este uma referência, portanto, desde a sua juventude. Recorre a um único teórico, o «Doutor Luís Buchner», autor de *O homem segundo a ciência*. O seu conceito de «Pátria», face aos poetas citados, refere-se inequivocamente a Portugal, explicitamente no texto «Flores da desventura», em que escreve: «Camões, amando, enalteceu a Poesia Nacional. Camões, sofrendo, criou o Himalaia da Literatura Portuguesa: — *Os Lusíadas*. Abençoada sejas, ó suspirada Natércia, que, por ti, de orgulho se enche Portugal!» (p. 123).

Há uma conceção do «Belo Universal» e também de que o «grande romance» é o «romance da vida!» (p. 132). Portanto, trata-se de um autor fartamente influenciado por uma linguagem preciosística, culta e sem interferências de qualquer língua bantu, nestes seus textos sentimentais, evocacionistas ou reflexivos. Não que, em textos de tendência teórica, fosse necessário ou apropriado aplicar, por exemplo, a língua quimbunda, mas o certo é que não se lhe nota qualquer referência ou alusão à língua ou mesmo um uso esporádico a indiciar qualquer apetência, ou a temas da vida e cultura de Angola. Ele usa, de facto, entre outras palavras e expressões próprias dos movimentos lite-

rários do século XIX, por exemplo, as seguintes, que contribuem para conferir ao que escreve, recorde-se que já em pleno século XX, um tom passadista, de antiguidade e, frequentes vezes, empolado: «voz flébil», «cantos gazis», «ósculo do Criador», «crisol da alma», «cândida blandícia». Veja-se como o autor, depois, em *Uanga*, irá usar expressões igualmente seletas e arrevesadas, numa retórica discursiva empostada: «A boca da mulher, que inferno para positivar a conformidade afectiva!» (somente para dizer que as mulheres tinham, no contexto luandense daquela época, muita relutância em consentir o namoro logo à primeira). Face aos seus ensaios, uma reunião de textos muito heteróclitos, muito próximos da efusão lírica e sentimental, nada condizentes com uma argumentação probatória e científica, parece estarmos, antes de tudo, perante um autor nascido, criado em Portugal e de uma evidente cultura portuguesa e europeia, em suma, de alguém que assume o europeísmo e um posicionamento, senão «imperialista», pelo menos de «portugalidade».

Depois, na história de Caísso, e noutros pormenores, vemos que o romance se constrói com um intuito (in)formativo, «documentalista». Há uma explicação da «magia negra» (sobe a mediunidade, o xinguilamento, os malefícios e as hipóteses de morte «induzida»). Veja-se também a descrição de um quadro vivo em que se contam histórias, a imitação da fala popular («Ó amico Antonho, quanto zora?»), anedotas intercaladas logo a abrir, histórias zombeteiras de uma personagem que estraga os relógios para, por ingenuidade, saber como funcionam, dissertação sobre o alembamento, discurso *antropológico* sobre as lutas intestinas nas e das populações de certos grupos étnicos e sobre a economia no campo. A estrutura do romance é de uma ficção que intercala também letras de canções e danças tradicionais e populares. Por vezes, parece que os episódios da intriga são menos importantes do que as descrições de ritos, costumes e aspetos culturais, ou melhor, que são apenas o pretexto para que estes surjam e se tornem o foco de atenção principal. Um capítulo chega a terminar com uma frase a propósito do comparatismo histórico: «Que curiosas afinidades não encadeiam os povos!», sinal de que as elucubrações sobre a história e os hábitos culturais sobrelevam, nesse particular, a trama narrativa, que, é sempre bom recordar, se trata de ficção.

*Uanga* (= feitiço), é um romance que o escritor classificou de «folclórico», e que dele disse no prefácio da 1.ª edição que «não constitui um romance de sala, mas um documentário da sociedade negra inculta», na qual «predomina

o feiticismo». A edição é de 1951, contemporânea da revista *Mensagem*, note-se, e ele declara que o livro esperou desde 1933 para ser publicado, ou seja, estava escrito na sua versão primeira nos primeiros anos da década a seguir à da sua estreia em livro(s), mas nitidamente evoluindo para uma prática literária já não romântica ou de arroubos líricos.

Portanto, o romance não segue o subgénero europeu, mas institui-se antes como um típico e diferenciado subgénero angolano e, mais propriamente, ribasiano. Primeiro, porque retoma a prática oitocentista angolana do didatismo (pesquisar, ensinar, convencer) e, depois, porque o estilo é, de facto, particular, reconhecendo-se um vocabulário específico, a tendência para um cristianismo panteísta, a galanteria quase medieva e o gosto pela ironia crítica, elegante, sim, mas algo preconceituosa, aparentada com o ambaquismo, não no preconceito, sim no método, em última análise, ambaquista mesmo, isto é, auto-irónica. Ribas inclui até o texto de uma canção sobre o «Quinjango», que Geraldo Bessa Victor viria a tratar em livro, *Quinjango no folclore angolense*, referindo-se fartamente ao *Misoso* e nada ao romance. O uso do quimbundo, no final do romance, para a transcrição das canções, é outro traço comum aos autores do século XIX e a António de Assis Júnior. Por si só, esse não é um fator de nativismo ou mero casticismo, mas contribui notoriamente para demarcar a narrativa de tantas outras, coloniais.

Na sequência lógica dos seus escritos de juventude, Ribas reconhece, mesmo na ficção, ocuparem os colonos, alguns deles, pelo menos, um lugar, como tantas outras figuras reais ou de ficção: «recrearam-se muitos colonos, alguns do nosso escol». O possessivo ilustra a ambiguidade conceptual do entrecho em relação à identidade nacional, naquele período de produção literária do autor.

Com *Uanga* e *Ecos da minha terra* (1952), Ribas acerta o passo pela geração da *Mensagem* (1951) e, com esse esforço etnográfico e sociocultural, contribui para lançar as bases de um interesse pelo património material, espiritual e intelectual, além de social, de Angola, e mais especificamente do *hinterland* de Luanda. Esse passo decisivo no caminho da africanidade, afastando-se da vertigem lusíada, tem a participação da sua mãe, que lhe serve de informadora, se bem que não sendo a única, como seria de esperar. Esse esforço etnográfico passou pelos temas da oralitura, da filologia, dos costumes, do pensamento do povo quimbundo, descrevendo danças, gastronomia, rituais de cerimónia, mo-

dos de comportamento, de confraternização, fabulário, anedotário, etc., que se veio a traduzir na publicação da sua muito apreciada bibliografia, cujo recorte literário ajudou a consolidar uma reputação alheia a modismos. Aliás, essa vertente da pesquisa relacionada com as raízes da pátria e a conceção de que o povo é o detentor do saber nacional, à maneira dos românticos, já tinha sido iniciada, como se viu, pelos intelectuais do século XIX. Assim, Ribas produziu, durante a década de 50, alguns livros que marcaram as investigações *tradicionalistas*, isto é, sobre as tradições angolanas da área de prevalência quimbunda, como *Ilundu*, espíritos e ritos angolanos (1958), *Missosso*, em três volumes (1961-1964), *Alimentação regional angolana* (1965), *Izomba*, associativismo e recreio (1965), *Sunguilando*, contos tradicionais angolanos (1967), *Kilandukilu*, contos e instantâneos (1973), *Tudo isto aconteceu*, romance autobiográfico (1975) e *Dicionário de regionalismos angolanos* (1997), este último subentendendo uma laboriosa recolha efetuada durante décadas. Ainda publicou um livrinho de poesia, *Cultuando as musas* (1992), mas, claramente, esse não era o tipo de discurso em que se sentia mais à vontade, mas vale como documento complementar para aquilatar das suas conceções estéticas e mundividência. Alguns títulos foram angolanizados após a independência, como *Quilanduquilo*, que mudou para *Kilandukilo*.

Seria interessante verificar as diferenças editoriais desse e de outros livros (mudanças, reescritas, editoração, etc.), e o olvido das suas escritas de juvenília ou mesmo o seu sancionamento como «inconvenientes», mas daria origem a outro ensaio. O que aqui se inclui é suficiente para informar o leitor.*

* Nota: este artigo poderia ser mais longo, mas optou-se por uma versão diminuta, a que foi possível, sem bibliografia final, por considerar-se suficiente a que está no texto. Outros artigos conterão, por certo, uma bibliografia mais extensa e pormenorizada.

# LUANDA COMO ECOSSISTEMA NARRATIVO: ecocrítica, justiça ambiental e imaginação paisagística na obra de Óscar Ribas

Luanda as a Narrative Ecosystem: Ecocriticism, Environmental Justice, and Landscape Imagination in the Works of Óscar Ribas

Maria do Carmo Cardoso Mendes
U. do Minho
mcpinheiro@elach.uminho.pt

**Resumo**: O ensaio analisa a representação de Luanda na obra de Óscar Ribas, sobretudo em *Uanga* (1951), defendendo que o escritor constrói uma visão singular da cidade através de uma perspetiva simultaneamente histórica, etnográfica, estética e ambiental. Procuro demonstrar que Ribas ultrapassa a tradição colonial ao representar Luanda como um espaço de convivência entre humanos, natureza e animais não humanos, valorizando a paisagem como elemento estruturante da narrativa. A modernização urbana é apresentada de forma crítica, denunciando a desflorestação, a degradação ambiental e a segregação socioespacial produzidas pelo colonialismo. O estudo propõe uma leitura ecocrítica da obra, argumentando que, embora anterior à formulação deste paradigma teórico, Ribas antecipa preocupações centrais da Ecocrítica e da justiça ambiental. Simultaneamente, evidencia-se a dimensão interartística da escrita que aproxima literatura e pintura através de descrições sensoriais da paisagem, conferindo a Luanda o estatuto de protagonista e um símbolo de memória, identidade e resistência cultural.
**Palavras-chave**: Ribas (Óscar); Ecocrítica; Justiça ambiental; literatura angolana

**Abstract**: This essay examines the representation of Luanda in Óscar Ribas's *Uanga* (1951), arguing that the novel articulates a distinctive vision of the city through the convergence of historical, ethnographic, aesthetic, and environmental perspectives. It demonstrates that Ribas moves beyond the conventions of colonial discourse by portraying Luanda as a dynamic urban space in which humans, nature, and non-human animals coexist within an interconnected ecological framework, with landscape assuming a central narrative and symbolic function. The essay further argues that urban modernisation is critically represented through its association with deforestation, environmental degradation, and the socio-spatial inequalities engendered by colonial rule. Adopting an ecocritical perspective, the essay contends that, although Ribas's work predates the emergence of Ecocriticism as a recognised theoretical paradigm, it anticipates many of its core concerns, particularly those relating to environmental justice and human-nature relations. Finally, it highlights the intermedial dimension of Ribas's prose, demonstrating how its painterly and multisensory

evocations of landscape transform Luanda into both the principal protagonist of the narrative and a powerful locus of memory, cultural identity, and historical resistance.
**Keywords**: Ribas (Óscar); Ecocriticism; Environmental justice; Angolan literature

Luanda é a cidade
Luanda é a cidade
que não sabe se é cidade
se é país.
Tanto país se encontra nela
tanta cidade compõe este país
tão país e tão cidade
Luanda mulher criança velha
Homem que por ela morre e vive
do Mucussu às alturas do Belize
Costa Andrade

## 1. A escolha de uma cidade

Afirma Margarida Calafate Ribeiro (2019, pp. 40-41) que «grande parte do imaginário literário angolano se centra na cidade de Luanda, desde sempre textualmente representada e, sobretudo a partir dos anos 50 abundantemente representada».

Considerada a primeira cidade construída pelos portugueses na parte continental da África atlântica, a capital de Angola, cuja história conjuga o tráfico de escravos, o comércio com o Brasil e o colonialismo português, surge, de facto, como motivo literário privilegiado. A sua ligação ao mar — desde logo, na representação da baía — é também um aspeto literariamente destacado. A estes tópicos dedicou Óscar Ribas aturada atenção. Neste ensaio, procurarei reconstruir as imagens do escritor sobre a capital e apontar uma orientação original na sua representação da paisagem urbana.

A expressão «Formosa Luanda» — «the beautiful city of San Paul of Loanda», na declaração encantada de Mary Kingsley, em 1897[1] — constitui uma exaltação da beleza da cidade que com frequência é representada na obra de Óscar Ribas. No romance publicado em 1951, *Uanga (feitiço)*, a abertura

[1] Kingsley 2009, p. 28. Dois anos depois, a escritora, exploradora e etnógrafa inglesa (1862--1900) publicou *West African Studies* e dedicou a Luanda e ao seu porto — «the lovely Harbour of San Paul of Loanda» (1899, p. 101) — diversos momentos nesta narrativa de viagens.

oferece algumas observações sobre a capital de Angola[2] e os seus arredores em finais do século XIX, portanto num contexto histórico colonial:

> *Ano de 1882.*
>
> *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 personalidade própria: como as crianças, gozava a vida rústica e despretensiosa. […]*
>
> *E a mata traiçoeira, imperialmente postada nos flancos e cabeças dos morros, obrigava a cidade a morrer onde aquela nascia. Salvo a poente, o casario europeu trepava graciosamente pelas elevações e, naquela banda, evidenciava-se a histórica Fortaleza de S. Miguel — baluarte fundado pelo capitão-general Francisco Vasconcelos da Cunha, em 1638, em substituição da igreja de S. Sebastião, edificada por Paulo Dias de Novais, em 1575.*
>
> *Em oposição ao bairro da gente civilizada, as moradias dos indígenas disseminavam-se pelas faldas*. (Ribas 2009, pp. 18-19)

A descrição constitui uma incursão histórica pela cidade e pelos modos como Luanda se tornou um território de desigualdades socioeconómicas. Fundada em 1576 pelo capitão-donatário de Angola Paulo Dias de Novais e batizada como São Paulo da Assumpção de Luanda, a escolha como lugar de fixação dos Portugueses ficou a dever-se sobretudo às condições do seu porto[3], localizado entre as barras dos rios Cuanza e Curimba a barlavento e as dos rios Bengo e Dande a sotavento. Na *História Geral das Guerras Angolanas 1680*, António de Oliveira de Cadornega põe em evidência a localização estratégica de Luanda como lugar excecional para trocas de mercadorias (escravos, marfim, algodão, café, etc.):

> *Cidade portuária, capital excêntrica de um vasto território, Luanda constitui um caso particular da geografia das cidades: é uma cidade sem região, no sentido da região próxima, por ela organizada e que com ela estabeleça*

[2] Francisco Soares (2009, p. 6) observa que Óscar Ribas «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 DambaMaria [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 acoloniais».

[3] Cf. Henriques 2004, p. 110.

> *relações diárias e directas. Criada como fortaleza e empório, desde logo foi capital da conquista* (Cadornega 1972, p. 30).

Se «o bairro da gente civilizada» — antes designado como «casario europeu» — é reservado aos colonizadores, as habitações dos indígenas dispersam-se pelas encostas do Cazuno e da Ingombota.

Desta separação dão conta outras passagens de *Uanga*, quer na representação de diferenças de indumentária feminina, quer na reflexão sobre as consequências da modernização da cidade que, em última instância, constitui uma denúncia de atentados ambientais[4]:

> *Por uma herança remota, quase toda a população indígena feminina usava o característico traje: panos que envolvem o corpo, das axilas ao tornozelo. Rara era a mulher que se vestia à europeia. […]. No governo do general Norton de Matos, por medidas daquele alto-comissário, é que se vulgarizou o vestuário europeu. […]*
>
> *Hoje, Luanda, liberta de insídias, ufana de seu aparato, diligencia colocar-se a par doutras cidades modernas, e, movida pela vaidade, trabalha no sentido de suplantá-las. Para se expandir, com que fúria atacou a mata perigosa! Para se alindar, com que repulsão elimina as casas inestéticas!*
>
> *O que foste, o que és, o que serás, ó Luanda de Novais! Somente para tua magnificência, urge remediar uma insensatez: a desarborização.*
>
> *Alheando-nos dos benefícios que a árvore presta contra a inclemência solar, da beleza romântica que concede ao panorama, quão lírica não se tornaria a cidade, se continuasse a ser embalada pelos trovadores alados* (Ribas 2009, p. 19 e pp. 21-22).

Para além da oposição crítica entre a tradição indígena e a modernização colonial de Angola, o narrador dedica-se à análise da transformação de costumes femininos, que passam do traje tradicional para o vestuário europeu, o que sugere uma imposição de padrões coloniais associados ao governo de Norton de Matos.

[4] Rita Chaves assinalou esta possibilidade ecológica do texto: «Há, pois, aí um jogo de concepções que torna no mínimo curioso o espírito que preside o romance, balizado por essa interessante dualidade: a defesa do meio ambiente coexistindo com um certo conservadorismo diante do universo cultural que procura descrever. A longa citação permite ainda verificar a familiaridade com o meio, articulada com o espírito enciclopédico do escritor. A enumeração exaustiva dos nomes dos pássaros demonstra esse conhecimento que parece uma mescla de experiência e informação e aponta para o caráter especial desse narrador que faz questão de revelar a consciência de seu próprio *récit*» (Chaves 2016, p. 202).

A qualificação da cidade como «moderna» e vaidosa não apaga o sentido de que tal modernização sacrificou a natureza. Talvez por isso a expressão «O que foste, o que és, o que serás» introduz um tom de nostalgia e de crítica sobre a identidade de Luanda ou, pelo menos, uma ambiguidade, pois a defesa da árvore é uma valorização do elemento natural e de harmonia estética, ao passo que a modernização é conotada com desumanização e violência.

De facto, a reflexão irónica do narrador orienta-se para uma visão que questiona a modernização de uma capital africana (em termos idênticos aos que foram realizados por escritores portugueses nos alvores do século XX). Assinala o pensador e romancista indiano Amitav Ghosh que o modelo dos primeiros extermínios coloniais foi este: «quando ainda não havia tecnologia que permitisse massacres à escala industrial […], eliminavam-se as populações destruindo o que fosse essencial para o seu modo de vida — recorria-se à desflorestação, por exemplo» (Ghosh 2023, p. 52).

A crítica ao desmatamento na capital angolana possibilita uma leitura ecocrítica do romance, uma vez que propõe um ideal de harmonização Homem-Natureza (desse modo, constitui uma evocação da relação ancestral entre indígenas e o espaço natural, presente em culturas africanas e hispano-americanas). O apelo do narrador, no encerramento de «Antigamente», convoca a memória de nascimento da cidade e a importância que em Luanda, como em qualquer metrópole, ocupam espaços onde elementos vegetais e animais não humanos devem prevalecer:

> *Ó formosa Luanda, não desprezes as belezas naturais. Nasceste na selva, entre verdura e madrigais, portanto és irmã das terras do sertão. Se queres semelhar um diadema de pedrarias sonoras, retoma as fartas rouparias arborescentes, impregna novamente o espaço de celestes melodias. Enfim, faz de cada árvore um palco, de cada pássaro um cantor teu. Reverdece-te, pois, sê uma eterna canção. Cultivando a árvore, atraindo, como outrora, as grandes famílias de rolas, maracachões, bicos de lacre, bicos de prata. Viuvinhas, rabos de junco, celestes, bigodes e outras mais, teu casario, esmaltado de verde, afagado virginalmene, ganhará mais frescura, mais encanto. Enfeitiça seus filhos, enfeitiça o viandante. Não te envergonhes de enfeitiçar: o feitiço é o imã da beleza. Se assim fizeres, dominarás como rainha. Mas repara: não consintas que profanem teu esplendor. Combate as fisgas e as caçadeiras regra dos grandes países.* (Ribas 2009, p. 22)

O espaço físico é antropomorfizado; Luanda, personagem, substitui o tradicional protagonismo (humano) da narrativa. De igual modo, assume relevo

a preocupação do narrador com o futuro da cidade: apela a uma reação da própria Natureza que se vê violentada.

Nos termos muito mais tarde formulados por Amitav Ghosh, o narrador de *Uanga* reclama voz e ação para a natureza, encara a paisagem como lugar vivo e alerta para as consequências devastadoras do conceito de «terraformação», termo do escritor de ficção científica Jack Williamson, significando «fazer território» ou «moldar território», isto é, «Refazer fatias de território para que possam servir estilos de vida próprios de outro continente acarretou inevitavelmente a corrosão e a eliminação dos modos de vida das populações que habitavam esses territórios havia milhares de anos». (Ghosh 2023, p. 63)

A paisagem de Luanda, invocada por Ribas numa linguagem de pendor sacralizado, representa uma visão totalmente dissonante da imagem europeia colonial que historicamente não reconheceu protagonistas não humanos em matérias respeitantes à Natureza. Sendo certo que a terraformação foi parte essencial da identidade do colono (cf. Ghosh 2023, p. 75), é também irrefutável que a intervenção humana tem vindo crescentemente a abalar os ecossistemas em geral e grandes cidades em particular. É este impacto ecológico que considero relevante numa obra datada de meados do século passado, ou seja, num tempo em que conceitos como Ecocrítica e Antropoceno eram ainda totalmente desconhecidos, tal como o debate sobre questões ambientais era residual[5].

## 2. Ecocrítica *avant la lettre*

Embora a Ecocrítica tenha emergido e se tenha consolidado no âmbito dos Estudos Literários Anglo-Americanos, a evolução deste campo tem vindo de modo crescente a acentuar conceções eurocêntricas da Natureza e do ambiente. Como defendem Graham Huggan e Helen Tiffin (2010), a Ecocrítica pós-co-

[5] Nas décadas mais recentes, têm sido publicados estudos sobre questões ambientais no continente africano. Eles revelam que a degradação ambiental do continente é uma conjugação de duas realidades apresentadas por Caminero-Santangelo (2014, p. 1): uma longa prática extrativista colonial e o ocultamento / a falta de interesse em torná-la visível: «although there is a long history of environmental degradation in Africa by imperial capital operating with impunity, this degradation has mostly been rendered invisible to the rest of the world as a result of the continent's extreme marginality both in imperial representation and in the world economic system».

lonial impõe às Humanidades Ambientais o reconhecimento de que grande parte das crises ecológicas é indissociável de ocupações coloniais e da exploração de recursos naturais. Dito de outro modo, a deterioração ambiental é, para além de um fenómeno ecológico, uma manifestação histórica da violência dos imperialismos coloniais.

Esta visão é muito produtiva para a leitura da obra de Ribas: a natureza representada em Luanda não é cenário pitoresco, mas espaço ecológico cuja metamorfose é inseparável do projeto colonial.

A perspectiva da Ecocrítica material desenvolvida por Serenella Iovino e Serpil Oppermann revela-se também produtiva para a interpretação do romance de Ribas. A investigadora italiana rejeita uma visão antropocêntrica da realidade e o seu conceito de Ecocrítica material supõe a defesa de que os fenómenos da natureza emergem de interações entre múltiplas forças materiais, num universo relacional e híbrido:

> *A distributive vision of agency, the emergent nature of the world's phenomena, the awareness that we inhabit a dimension crisscrossed by vibrant forces that hybridize human and nonhuman matters, and finally the persuasion that matter and meaning constitute the fabric of our storied world—are the basic premises of material ecocriticism.* (Iovino and Oppermann 2014, p. 6)

Em *Uanga*, Luanda é, como se verá, uma entidade viva, dotada de memória e de vulnerabilidades. A antropomorfização da cidade ultrapassa, por consequência, o uso de um recurso retórico-literário, atribuindo à cidade o estatuto de verdadeira protagonista narrativa, capaz de manifestar efeitos ambientais, políticos, sociais e culturais da intervenção colonial.

Com efeito, a expansão urbana, a depleção dos ecossistemas locais e a desflorestação são sintomas de um modelo de ocupação do território que reconfigura as relações humanas e a paisagem. No excerto citado, a apreensão do narrador com o desaparecimento de formas de vida não humana e vegetal antecipa problemáticas que, décadas mais tarde, viriam a ser centrais no pensamento ambiental. Convoco a este respeito o conceito de «Slow Violence» de Rob Nixon (2011): a destruição ambiental é concretizada, com frequência, em processos graduais e quase invisíveis. Nixon demonstra que os ambientes coloniais e pós-coloniais são marcados menos por catástrofes espetaculares do que por formas persistentes de erosão ecológica. O lamento de Óscar Ribas

perante a progressiva destruição da vegetação de Luanda constitui precisamente um exemplo dessa temporalidade da violência ambiental, convertendo a representação literária num testemunho antecipatório dos impactos ecológicos da modernização colonial.

A dimensão ambiental de *Uanga* pode igualmente ser compreendida à luz da proposta de Ursula K. Heise em *Sense of Place and Sense of Planet* (2008): as narrativas ambientais promovem uma imaginação «Eco-cosmopolita»[6] capaz de relacionar realidades ecológicas locais com desafios ambientais globais. Embora profundamente enraizada em especificidades histórico-culturais de Angola, a narrativa de Ribas suplanta a mera descrição regional, já que trata questões como a desflorestação, a perda de biodiversidade, a expansão urbana e o desequilíbrio ecológico, temas que hoje configuram algumas das principais preocupações do Antropoceno. A escrita participa, assim, de um horizonte de reflexão que transcende o contexto angolano e dialoga com problemáticas ambientais de alcance planetário.

Na investigação dedicada às literaturas africanas (em especial, as de língua portuguesa), a abordagem ecocrítica é um fenómeno recente. Ela não acompanha nem o interesse que, ao longo do tempo, muitos escritores africanos atribuíram à relação entre humanos e não humanos, nem as especificidades naturais, sociais e culturais do continente. Todavia, uma definição ampla de Ecocrítica contempla essa relação, assim como inclui o conceito de justiça ambiental. Destaca-se a análise de Byron Caminero-Santangelo, afirmando que a literatura ambiental africana só poderá ser compreendida se associada à historicidade colonial e às práticas extrativistas:

> *African environmental writing tends to prioritize social justice; lived environments; livelihoods; and/or the relationships among environmental practice, representations of nature, power, and privilege. […] Beyond field-specific academic considerations foregrounding the intersection of African literature and the struggle for environmental justice can help keep literary studies off the sidelines of important discussions about how to address social conflict, environmental change, and resource extraction in Africa.* (Caminero-Santangelo 2014, pp. 7-8)

[6] O termo «Eco-cosmopolitanism» é cunhado pela filósofa ambiental alemã, que assim o define: «an attempt to envision individuals and groups as part of planetary "imagined communities" of both human and nonhuman kinds» (Heise 2008, p. 61).

O ensaísta propõe que a análise ecocrítica da produção literária africana abandone a tradição da contemplação estética da Natureza — predominante no contexto da Ecocrítica anglo-americana — e a focalize em problemáticas como justiça social e circunstâncias específicas das vidas das populações. A sua posição refuta uma visão universalista da ecologia: o ambiente não é uma realidade distanciada das comunidades humanas, mas profundamente moldada por desigualdades históricas, políticas e socioeconómicas.

Na citação transcrita, reputo especialmente relevante a expressão «lived environments» pelas implicações que envolve: os ecossistemas são inseparáveis das comunidades que os povoam e a Natureza é espaço de vida (económica, política e social). Em última análise, a abordagem ecocrítica das literaturas africanas proposta pelo ensaísta significa uma refutação do princípio de que a literatura seja apenas objeto estético; a literatura e os Estudos Literários não podem manter-se ao lado de debates ambientais; podem, isso sim, contribuir para compreender a violência gerada pela exploração de recursos naturais, os conflitos ambientais e os processos de resistência comunitária.

O conceito de justiça ambiental é um eixo vital da sua reflexão sobre a Ecocrítica africana e o que, em seu entender, as obras literárias do continente promovem: valores como a preservação da Natureza, a ética do cuidado e a relação espiritual que o ser humano com ela cria.

Justiça ambiental assume particular relevância para a leitura de *Uanga*, uma vez que a transformação ecológica da cidade coincide com formas de segregação socioespacial produzidas pelo colonialismo. A destruição da floresta, a deslocação forçada das populações indígenas (obrigadas a viverem um processo traumático de desterritorialização) e a organização desigual do espaço urbano surgem como sistemas interligados, evidenciando que as injustiças ambientais e sociais constituem dimensões inseparáveis da modernidade colonial.

Não pretendo afirmar que a obra de Ribas permita um enquadramento completo nas premissas da Ecocrítica, em especial daquela que define o continente africano; procuro assinalar que ela contém as raízes de uma orientação que se tornará muito mais evidente noutros escritores africanos (Pepetela, Luandino Vieira ou Agualusa, para considerar apenas a literatura angolana).

O facto de Óscar Ribas se ter notabilizado como etnógrafo possibilita também uma aproximação à Ecocrítica, pois os estudos etnográficos podem ser

apreciados como um berço informal desta área dos Estudos Literários e Culturais. A dicotomia ocidental que divide hierarquicamente humanos e não humanos, cidade e campo, natureza e cultura surge matizada em Óscar Ribas.

A paisagem urbana é caraterizada como um ambiente onde seres humanos e animais não humanos convivem de modo harmonioso. Observando a linguagem utilizada — em especial a adjetivação anteposta e a adverbialização — conclui-se que a relação, ainda que abalada pela violência de animais selvagens, não estabelece uma fronteira clara entre humanos e não humanos, optando por uma comunhão de seres:

> *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 2009, p. 18)

Os animais não humanos não são examinados numa perspetiva homocêntrica[7], ou seja, pela sua utilidade para os humanos: porcos, galinhas e cabras não aparecem ao serviço de interesses e necessidades humanos, mas como criaturas livres que partilham sem conflitos o espaço físico com os habitantes da cidade. Também sob este ponto de vista, a harmonia entre seres vivos propicia uma leitura ecocrítica na qual outros seres valem por si mesmos e não pelo seu proveito para os humanos.

Esta visão do espaço natural não é dominada por uma certa ingenuidade que define outros escritores africanos de língua portuguesa, vendo na natureza a suprema bondade. Na citação apresentada, os animais indomesticados suscitam temor e esta ideia de uma conflitualidade entre homens e animais selvagens é reforçada: «a mata traiçoeira, imperialmente postada nos flancos e cabeças dos morros, obrigava a cidade a morrer onde aquela nascia» (p. 18).

Sublinho ainda que para Óscar Ribas a literatura pode ser protagonizada por personagens humanas ou não humanas. No ensaio «O folclore angolano: sua investigação e literatura oral», sustenta que «a tartaruga, o coelho, o maca-

[7] Embora não sejam contemplados neste estudo, os animais dos contos da coletânea *Sunguilando — Contos Tradicionais Angolanos*, publicada em 1967, abrem também hipóteses de leituras ecocríticas da obra de Óscar Ribas.

co, a seixa, sobrelevam, nos lances de sua vida agitada, os bichos de maior envergadura, como o leão, o elefante, a pacaça, etc.» (Ribas 2002, p. 84).

A descrição da cidade de Luanda em *Uanga* é inseparável do espaço marítimo. Os viajantes apresentados no início do romance são, como escravos, desconhecedores do roteiro ao qual são submetidos: «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 2009, p. 25). A rememoração do tráfico negreiro é um dado histórico da capital angolana; mas a representação do porto não se esgota nessa memória colonial.

Luanda, porto a que os Portugueses chegaram no século XV, resulta de um projeto colonial que estabeleceu desigualdades socioeconómicas que se mantêm no século XXI (como pode ler-se na narrativa de Ondjaki, *Os Transparentes* — 2013).

Símbolo de liberdade, o oceano é também uma memória dolorosa da história que se desenrolou no porto de Angola. As observações do narrador revelam uma posição de recusa da escravatura e do tráfico negreiro. Mesmo que este tenha terminado, o porto continua a ser um relevante entreposto de tráfico humano em finais do século XIX:

> *Engrossando o caudal de milhões de escravos já exportados desde a ocupação, facilitava o embarque de mais troncos de ébano, como então eram designados pelos escravizadores. Como reses, encurralados em escuros porões gradeados, as pobres vítimas do dinheiro para sempre abandonavam o berço, para sempre renunciavam suas predilecções. Por culpa de outrem, para terras de além-mar iam cumprir perpétuo cativeiro.* (Ribas 2009, p. 19)

A visão de Luanda presente em *Uanga* parece voltar-se para uma superação dos propósitos da literatura colonial, na medida em que este «documentário da sociedade negra inculta», voltado para «os ambientes dos indígenas de Luanda» (p. 19), não partilha do sentido de exclusão social e geográfica dos habitantes negros / colonizados que, na literatura colonial, são confinados a bairros marginais — os musseques luandenses; os caniços de Lourenço Marques.

A oposição colonizador / colonizado é geograficamente determinada pela separação ou «fronteira de asfalto» (título de um conto de *A Cidade e a Infân-*

*cia* — 1977 — de Luandino Vieira) entre a «Baixa» (cidade dos brancos) e o «musseque» (cidade dos negros[8]).

No contexto colonial, o deslocamento de populações negras para zonas limítrofes de cidades obedece a uma orientação repressiva e segregacionista, como se lê no comentário de Moulton e Salo (2022, p. 162) ao ensaio do ativista e sociólogo Nathan Hare, «Black Ecology» (1970). Hare argumentou que, do ponto de vista ambiental, a presença dos Negros foi considerada como poluidora e ameaçadora da saúde do corpo social (branco):

> *As pollution and threat, Hare showed how Blacks were then pushed further and further from suburban spaces and sequestered in the inner cities, which, blighted by racial oppression and abandonment, were made into ghettos. Conceived as the reservoir of Black-people-as-pollution, the ghetto was then rationalized as an appropriate site for locating other forms of pollutants and wastes from white society*. (Hare e Salo 2022, p. 162)

Também o facto de a narrativa ser protagonizada por angolanos constitui um distanciamento da literatura colonial (mesmo que a obra tenha merecido uma referência no concurso de literatura colonial de 1951[9]).

---

[8] Este distanciamento é observado do seguinte modo por Maria Teresa Sousa: «Luanda alimentou-se, pois, das suas próprias funções: sede do poder colonial (político, militar e religioso) e plataforma da logística comercial. Daí a organização urbanística e a ocupação humana verificada na, quase diríamos, divisão espacial em duas partes, que correspondiam àquela dupla necessidade. Verifica-se, então, a existência de uma "cidade baixa", mais próxima do porto, onde coabitavam as estruturas ligadas ao comércio marítimo, ou seja, a Casa da Alfândega, as casas dos prósperos comerciantes e os seus estabelecimentos. Expandindo-se em direcção à montanha, erguem-se o Palácio do Governador, a Casa do Tesouro, os conventos, as casas dos europeus e, assim, chega-se à chamada "cidade alta"» (Sousa 2008, p. 16).

[9] Cf. Chaves, 2016 pp, 196-197. Observa ainda a ensaísta que «o autor elabora uma narrativa centrada nas vivências das gentes identificadas com a terra. Catarina, Joaquim, Antonio Sebastião surgem como representantes de um universo cultural que a Ribas interessa apresentar. Ao trazê-los para o centro da narrativa, o escritor coloca-se igualmente no centro da mediação entre os dois mundos que, em linhas gerais, estruturam a sociedade colonial. Observamos aí que salientadas as diferenças, nos variados níveis, inviabiliza-se a idéia de um universo homogêneo, de caráter igualitário que muitas vezes o discurso oficial tentou disseminar. Embora o autor seja muitas vezes associado às propostas luso-tropicalistas, com as quais mantém alguns pontos de identificação, em seu romance a noção de desequilíbrio é mais forte do que a idéia de continuidade que as formulações freirianas defendiam».

**3. Paisagens (sonoras e visuais)**

A representação paisagística convoca múltiplos conhecimentos, sensações, perceções, emoções e imaginações. Não se trata, como assinala Michel Collot, de uma experiência unicamente visual, muito embora a cultura ocidental a saliente: «Notre tradition occidentale confère à la vue un privilège excessif et presque exclusif dans son approche du paysage. Or le paysage ne saurait se réduire à un pur spectacle. Il s'offre également aux autres sens, et concerne le sujet tout entier, corps et âme. Il ne se donne pas seulement à voir, mais à sentir et à ressentir » (Collot 2015, p. 10).

Collot sublinha que a paisagem não é apenas objeto de contemplação estética, mas uma realidade vivida que mobiliza todos os sentidos e envolve o sujeito de modo integral — físico e emocional. Afirmar que a paisagem «não se dá apenas a ver, mas a sentir e a ressentir», implica uma conceção fenomenológica da paisagem, resultante da interação entre o espaço e a experiência de quem o habita.

No romance *Uanga*, observa-se que conhecimentos, perceções, sensações e emoções do narrador determinam a representação da paisagem. O seu retrato da cidade de Luanda produz ainda confluências interartísticas, que aproximam Literatura e Pintura. O nascer do Sol em Luanda assinala matizes cromáticos e a passagem do tempo é representada pelas variações da luminosidade solar.

Ao mesmo tempo, a descrição estabelece uma linha de continuidade e de fluidez entre o espaço terrestre e o ambiente marítimo, projetando essa fusão mítica (de que histórica e literariamente participam outras capitais, desde logo Lisboa) entre a terra e a água.

O mesmo acontece na descrição do ambiente que rodeia o rio Kwanza (cuja adjetivação sugere reverência), onde os pássaros são determinantes para a criação de uma atmosfera mística e a vegetação convive harmoniosamente com habitações modestas:

> *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 Cuanza fluía marulhante em suaves ondulações.* (Ribas 2009, p. 24)

O Atlântico que banha Luanda surge também repleto de imagens intensamente cromáticas, sugerindo contrastes de luminosidade: «Ao tom verde da vegetação, o mar, ao fundo, contrapunha o azul-escuro. Em sua versatilidade, duas vezes ao dia espraiava-se preguiçosamente muito adentro da cidade, e quando se contraía, aos homens abandonava a mesma faixa de terra» (p. 19). As marés são antropomorfizadas e tal visão ecocêntrica da paisagem natural, associada a uma nova denúncia de interferências nefastas dos humanos, é produzida pela sugestão lúdica: «Nesse dar e tirar, parecia divertir-se, repudiando, no entanto, os dejectos e o cisco nele depositados» (p. 19).

**4. Prever**

As cores, os sons e os aromas de *Uanga* demonstram que a paisagem natural é uma categoria diegética do romance. Luanda, sobre a qual confessou Ribas (com alguma dor, seguramente) que «é a luz dos meus olhos e que a minha cegueira não me retirou» é, muito para além de um quadro panorâmico ou adereço, uma paisagem poliédrica, onde múltiplos elementos — vegetais, naturais, humanos e não humanos — constroem uma história orientada pela cumplicidade e pela resistência ao conflito e à separação cultural humano-não humano.

As potencialidades ecocríticas de *Uanga* são ampliáveis a outras obras de Óscar Ribas, que merecem análise. Os trezes contos de *Sunguilando*, relevam a importância de um uso equilibrado de recursos naturais (nomeadamente a água) e de um reequacionamento da relação humano-não humano (que o próprio conto favorece, sobretudo através da fábula).

Numa leitura ecocrítica, a obra de Ribas encerra um valor antecipatório, no contexto das literaturas africanas de língua portuguesa, sobre os efeitos da modernização, da industrialização e da perpetuação de desigualdades económicas e sociais. Na vertente ambiental, o diálogo entre Etnografia e Ecocrítica reforça uma visão que, numa conjuntura histórica em que as preocupações eram outras, se orienta para um dos mais relevantes aspetos da agenda atual da humanidade: o que nos espera no futuro, se tal futuro acontecer?

**Referências bibliográficas**

CADORNEGA, António de Oliveira de, 1972. *História Geral das Guerras Angolanas*. Vol. III. Lisboa: Agência-Geral do Ultramar.

CAMINERO-SANTANGELO, Byron, 2014. *Different Shades of Green: African Literature, Environmental Justice, and Political Ecology*. Charlottesville; London: University of Virginia Press.

CHAVES, Rita, 2016. Óscar Ribas: Escrita e Mediação. *Journal of Lusophone Studies*, 1 (2), pp. 191-204.

COLLOT, Michel, 2015. Poésie, paysage et sensation. *Revista de Letras*, 34 (1), pp. 7-16.

GHOSH, Amitav, 2023. *A maldição da noz-moscada. Parábolas para um mundo em crise.* Tradução de Miguel Romeira. Lisboa: Elsinore […].

HEISE, Ursula K., 2008. *Sense of Place and Sense of Planet: The Environmental Imagination of the Global*. Oxford: Oxford University Press.

HENRIQUES, Isabel de Castro, 2004. *Território e Identidade: A Construção da Angola Colonial (1872-1926)*. Lisboa: Centro de História da Universidade de Lisboa.

HUGGAN, Graham; TIFFIN, Helen, 2010. *Postcolonial Ecocriticism: Literature, Animals, Environment*. New York: Routledge.

IOVINO, Serenella; OPPERMANN, Serpil (eds.), 2014. *Material Ecocriticism*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press.

KINGSLEY, Mary, 1899. *West African Studies*. London: Macmillan and Co., Ltd.

KINGSLEY, Mary, 2009. *Travels in West Africa*. [S.l.]: The Floating Press.

MOULTON, Alex; SALO, Inge, 2022. Black Geographies and Black Ecologies as Insurgent Ecocriticism. *Environment and Society: Advances in Research*, 13, pp. 156-174.

NIXON, Rob, 2011. *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Cambridge, MA; London: Harvard University Press.

RIBAS, Óscar, 1967. *Sunguilando: contos tradicionais angolanos*. Lisboa: Agência-Geral do Ultramar.

RIBAS, Óscar, 2002. *Temas da Vida Angolana e Suas Incidências*. Luanda: Editora Chá de Caxinde.

RIBAS, Óscar, 2009. *Uanga (feitiço)*. Luanda: Ministério da Cultura [1951].

RIBEIRO, Margarida Calafate (2019). Os mapas das cidades e as letras que as escrevem – de Luanda a de Maputo. Margarida Calafate RIBEIRO e Francisco NOA, org. *Memória, Cidade e Literatura. De São Paulo de Assunção de Loanda a Luuanda, de Lourenço Marques a Maputo*. Porto: Edições Afrontamento, pp. 37-61.

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

SOUSA, Maria Teresa Pinto de (2008). *Óscar Ribas — a oralidade que se escreve.* Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

# ÓSCAR RIBAS EM *UANGA*:
## escrever com a paisagem

Óscar Ribas in *Uanga*: Writing with the Landscape

Amálio Pinheiro
Pontifícia Universidade Católica – SP
pinheiro@pucsp.br

**Resumo**: O artigo analisa como o escritor angolano Óscar Ribas constrói uma escrita profundamente marcada pelas oralidades, pela paisagem, pelos ritmos culturais e pelas tradições populares angolanas. O autor contrapõe essa perspectiva às reflexões de Walter Benjamin sobre o declínio da narrativa oral na modernidade europeia, argumentando que, em contextos africanos, latino-americanos e caribenhos, a oralidade permanece viva e constitui um princípio estruturador da literatura.
Se demonstra que, em *Uanga*, a linguagem ultrapassa a função de representar a realidade e passa a incorporar a musicalidade, os gestos, os sons da natureza, as danças, os provérbios e as práticas culturais angolanas. Assim, a paisagem deixa de ser mero cenário para tornar-se participante ativa da narrativa, influenciando a construção sintática, rítmica e poética do texto.
O artigo também discute a crítica à visão linear e eurocêntrica da história e da literatura, defendendo uma estética baseada na mestiçagem cultural, nas múltiplas temporalidades e na interação entre corpo, voz, natureza e linguagem. Inspirado por autores como Lezama Lima, Guimarães Rosa, Roland Barthes e Walter Benjamin, o estudo mostra que Ribas produz uma escrita híbrida, em que o romance é continuamente recriado pelas séries culturais, pelas oralidades e pelas tradições populares angolanas.
**Palavras-chave**: Óscar Ribas; *Uanga*; oralidade; paisagem; Walter Benjamin

**Abstract**: The article examines how Angolan writer Óscar Ribas develops a literary language deeply rooted in orality, landscape, cultural rhythms, and Angolan popular traditions. The author contrasts this perspective with Walter Benjamin's theory of the decline of oral storytelling in modern Europe, arguing that in African, Latin American, and Caribbean contexts, orality remains a vital and creative force in literature.
The author argues that in *Uanga*, language transcends mere representation by incorporating the sounds of nature, music, dance, oral traditions, and everyday cultural practices. The landscape is therefore not simply a setting but an active participant in the narrative, shaping its syntax, rhythm, and poetic structure.
The article further critiques Eurocentric and linear conceptions of history and literature, advocating instead for an aesthetic grounded in cultural hybridity, multiple temporalities, and the interaction between body, voice, nature, and language. Drawing on thinkers such as Walter Benjamin, José Lezama Lima, Guimarães Rosa, and Roland Barthes, the author

shows that Ribas creates a hybrid literary form in which the novel is constantly reshaped by oral traditions and cultural practices.
**Keywords**: Óscar Ribas; *Uanga*; orality; landscape; Walter Benjamin

**Benjamin: narração e histórias escondidas**

A persistência e expansão das oralidades dentro e fora das escrituras, conforme desdobradas em certas partes do mundo, foram o resultado das relações entre uma outra dimensão da história e uma outra dimensão dos signos, nas Américas Ibéricas, na África e no Caribe — ainda que tal história e tais signos não sejam institucionalmente dominantes. Esta situação difere radicalmente das previsões de Walter Benjamin para o Ocidente europeu, formulados em «O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov» (1985a, p. 197):

> *Por mais familiar que seja o seu nome, o narrador não está de fato presente entre nós, em atualidade viva. Ele é algo de distante, e que se distancia ainda mais […] Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável, a faculdade de intercambiar experiências.*

E, mais importante ainda, a interação entre experiência anônima e oralidade (1985a, p. 198): «A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos».

O que sucedia — e que nem sequer Benjamin poderia saber — é que os movimentos vanguardistas do Ocidente (cubismos, futurismos, surrealismos, dadaísmos etc.) eram aqui incorporados e assimilados por procedimentos barroco-oralizados ou de escrita oralizante, provenientes de atos concretos das falas populares festeiras e periféricas das inúmeras séries da cultura, a partir de outras matérias em bruto e outras sintaxes, prosódias e vocabulários nativos e mestiços, em que a noção desenvolvimentista de história genético-cronológica era interrompida pela proliferação intercambiante do diminuto escondido e multiplicante em ação nas dobras e redobras em movimento e expansão nos ambientes e na natureza. Ou seja: um emaranhado barroquizante de formas múltiplas simultâneas, de signos em estado de enredamento. Fica difícil, nesses casos todos, determinar, sem recair em esquecimentos injustos daquilo que

está submerso porém vivíssimo, um trajeto retilíneo de formas velhas a formas de oposição e a formas ditas novas, visto se configurarem tais conjuntos como um arquipélago de formas semoventes em ação e reação. A entrevista de Guimarães Rosa (2011) a seu tradutor alemão Gunther Lorenz, num «Diálogo com Guimarães Rosa», em janeiro de 1965, escancara, de modo esmagador, a condição construtiva da multiplicidade conexa diferenciante das oralidades matutas em penca:

> Veja você, Lorenz, nós, os homens do sertão, *somos fabulistas por natureza. Está no nosso sangue narrar estórias; já no berço recebemos esse dom para toda a vida. Desde pequenos, estamos constantemente escutando as narrativas multicoloridas dos velhos, os contos e lendas, e também nos criamos em um mundo que às vezes pode se assemelhar a uma lenda cruel. Deste modo a gente se habitua, e narra estórias que correm por nossas veias e penetram em nosso corpo, em nossa alma, porque o sertão é a alma de seus homens. Assim, não é de estranhar que a gente comece desde muito jovem. Deus meu! No sertão, o que pode uma pessoa fazer do seu tempo livre a não ser contar estórias? A única diferença é simplesmente que eu, em vez de contá-las, escrevia […] Eu trazia sempre os ouvidos atentos, escutava tudo que podia e comecei a transformar em lenda o ambiente que me rodeava, porque este, em sua essência, era e continua sendo uma lenda. Instintivamente, fiz então o que era justo, o mesmo que mais tarde eu faria deliberada e conscientemente: disse a mim mesmo que sobre o sertão não se podia fazer «literatura» do tipo corrente, mas apenas escrever lendas, contos, confissões. Não é necessário se aproximar da literatura incondicionalmente pelo lado intelectual. Isto vem por si só, com o tempo, quando o homem chega à sua maturidade, quando tudo nele se amalgama em uma personalidade própria. Quem cresce em um mundo que é literatura pura, bela, verdadeira, real, deve algum dia começar a escrever, se tiver uma centelha de talento para as letras.*

Ou seja, muito importante: as oralidades da literatura já começam nas séries da cultura, esperando as letras e sílabas, como uma espécie de *oralitura* e *vocotura* relacional dentro da paisagem e do ambiente.

O desenvolvimento do jornalismo, da informação e do romance nos ambientes da burguesia citadina não pode mudar a situação movente das práticas de linguagem fora das centralidades ocidentais, isto é, naquelas práticas radicais em que se desdobram, em muitas camadas, as múltiplas mesclas e aderências simultâneas entre o externo e o interno, realimentando explosivamente a invenção nos planos não evolutivo-cronológicos. O que teria dito Benjamin se tivesse lido Guimarães Rosa? Ou Lezama Lima etc.? Cabe sob medida aqui o esclarecimento de Haroldo de Campos (2001, p. 94, tradução nossa), que tranquilizaria o nosso Benjamin, ao percorrer as mestiçagens entre os contrastantes

gêneros e séries dos barroquismos (hiperbarroquismos, queria Lezama) ibero-americanos: «no fim das contas, quando se vai em busca desta 'origem simples', confronta-se com um pseudoproblema. De fato, parece-me mais justo dizer que, para nossas culturas ibero-americanas, o barroco é, de cara, uma não-origem».

A não-origem é múltipla de saída, está na formação fundante do continente, e implica a criação de complexas coalescências de ritmos e de sintaxes muito mais que de significados, estes sempre abertos e escorregadios. Daí, conforme Lezama (1988, p. 292), o refinamento sem pompa do primitivo, desde a naturalidade curvilínea do andar das mulheres pelas ruas sob a luz solar até os encaixes improváveis das enormes pedras irregulares da arquitetura incaica: «esse manuseio de pedras de grande extensão, que os conquistadores consideraram obras de feitiçaria, só podia ser conseguido pelo espaço gnóstico, que interpreta, por uma relação muito estreita com o homem, a natureza como forma de um refinamento, de uma delicadeza» (tradução nossa).

A chamada arbitrariedade do signo linguístico, que separa o conteúdo da coisa designada (o pretenso mundo da realidade referencial), e sustenta as oposições identitárias na fixidez repetitiva e abstrata dos significados lexicais (alto / baixo, amor / ódio etc.), desmancha-se na concretude porosa das aderências entre boca, oralidades e paisagem, fazendo com que a forma significante, antes emparedada pelos temas da história linear dominante, possa embeber-se, em estado cambiante de constelação ou arquipélago, da variação inumerável abandonada e ocultada por aquele modo arbitrário de impedir o atrito dos signos com as coisas do ambiente, a chamada *objetosfera.* (Todo poder quer fixar triste e enfadonhamente um modo fácil e sem mediação de usar o conteúdo de um signo.) Porém, essa vigorosa variação escondida deve sempre, por seu lado, para não se fossilizar numa insistente repetição ressentida e narcísica, buscar outras simultaneidades vinculantes a partir dos seus menores grãos de linguagem.

Uma letra, palavra ou frase, embebidas nos redemoinhos gráfico-sonoro-visuais da paisagem ambiente, já podem assim ser invertidas, dissecadas, reconstruídas conforme os processos prosódico-sintáticos de relação entre fala, corpo e cultura, entre o orgânico e o inorgânico, mostrando os escaninhos deixados de lado pela história do progresso «como norma» (Benjamin). Conforme alerta enfaticamente o mesmo Benjamin, a crítica deve se dar não sim-

plesmente à conhecida ideia de «progresso» vigente, mas, muito principalmente, *à ideia da forma linear de significação lexical e de progressão embutida a ferro e fogo no evolucionismo como poder inscrito nas linguagens*. Por isso que é preciso insistir, com Henri Meschonnic (2017, p. 148, tradução nossa), que «o léxico não é a linguagem, a linguagem é infinitamente mais que um léxico».

**Literaturas descentradas e estruturas de centro**

Sempre que literaturas necessariamente descentradas, como as da África, do Caribe e das Américas Latinas, tendo-se em vista as enormes multiplicidades e especificidades temporais e espaciais (que se expressam por aglomerados pulsantes e movediços de voz, corpo, língua e natureza) e levando-se em alta conta a avassaladora implosão reconstrutiva das escritas pelas oralidades com suas prosódias, sintaxes e ritmos em penca, oriundos de todas as suas comissuras e ritmos colados ao movimento da paisagem — sempre, repita-se, que tais literaturas se mantêm no plano de uma pretendida apenas oposição de colonizado aos conteúdos colonizadores, sem trazer à tona, no mais concreto das linguagens, todo esse material pulsante e movediço ocultado — *perde as latejantes e fundantes medulas revolucionárias e vanguardistas das suas formas significantes, permanecendo sem saída dentro do espaço estrutural da significação dominante, sempre prisioneira esta do par clássico identidade e oposição e de uma noção genético-progressiva (ou seja, euro-estadunidense, fascistoide e capitalista) da história, além de que não pode nem consegue praticar, nos textos e na vida, conforme nos mostra muito bem Walter Benjamin, a categoria fundamental e constelar da mediação em constante movimento.*

A experiência da oposição impede que se veja e coloque em ação, por secundário ou inexistente, tudo que está fora dela: os dois lados da oposição pertencem simétrica e ferrenhamente à mesma estrutura, ligados pelo elo estrutural absoluto que os vincula.

Não à toa, Lynn Mario (1988, p. 66), utilizando-se de Frantz Fanon e Walter Benjamin, recorta as fases de um processo na literatura afro-nigeriana, inicialmente dependentes da oposição sem saída colonizado / pós-colonizado, que foram, entretanto, a seguir desmontadas e superadas por Amos Tutuola no seu «Palm-Wyne Drinkard», a partir da experiência deste último com as narrativas orais, mitológicas, anônimas e comunitárias de múltiplas correlações:

> *Na primeira fase, o colonizado assimila a estética do colonizador e passa a desprezar sua própria estética pré-colonial. Na segunda fase, ao perceber a intransigência e a relutância do colonizador em aceitá-lo como igual, criando uma estética própria, o colonizado passa a querer recuperar sua estética própria antes desprezada, em detrimento da estética do colonizador. O colonizado passa a sobrestimar a própria estética. Na terceira fase, no fim do processo colonial, Fanon prevê o fim da sobrestima da própria estética por parte do colonizado e abertura para o desenvolvimento de uma nova estética híbrida.*

Evidente que tais fases transcorrem também muito emboladas, em aderência mútua, imbricadas pela sintaxe e prosódia das falas populares dentro do escrito, numa intercorrência de épocas e memórias que negam, na base fundante das nossas culturas, a evolução linear. O pré-industrial ao lado do atual, nos seus vários formatos, é, entre nós, fenômeno diário, não exceção ou raridade. A respeito, não pode deixar de ser lido o Jorge Amado de Jerusa Pires Ferreira, em *Tereza Batista texto e imagem. Um livro de exemplos*. Uma pitada bem esclarecedora:

> *Tratando-se de um complexo narrativo que reúne características diversas, do cordel ao folhetim, ao romance sentimental, tendo em vista determinados aspectos da literatura de massas, é aí que compete meditar e observar até onde o autor se entrega deliberadamente ao seu projeto, ou se deixa conduzir instintivamente pela força de uma tradição que se associa aos impulsos mais imediatos do contador de estórias.* (Ferreira 2006, p. 62)

Não é mais possível distinguir aqui as facilidades ideológicas vigentes nas identidades e oposições, visto que o que vale revolucionariamente é justamente o que está intrincado. (Longe estamos já aqui de toda essa ideia de isolar uma pretensa história originária, ancestral, superior, fácil de entender e de ser reduzida, em seguida, em lugar-comum dos novos poderes grupais.) Três parágrafos depois, Jerusa (Ferreira 2006, p. 63), citando o próprio Jorge Amado de *Tereza Batista cansada de guerra*, acentua a correlação intensa de forças entre a pluralidade intercomplementar dos gêneros e o inacabamento desviante, em redemoinho emaranhado, das interferências orais populares nos ambientes e nas escrituras:

> *Ao esclarecer o autor que não diz mais nem acrescenta, a terminologia remete não só a uma tradição literária medieval ou clássica, como às fontes populares que as retiveram: […] cada um desvenda o enredo à sua perfeição, pondo e dispondo, mudando pedaços, ajuntando regras e enfeites* (TB, p. 99).

Difícil não lembrar do cronista benjaminiano da Tese 3 em «Sobre o conceito da história» (Benjamin 1985b, p. 223):

> *O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história. Sem dúvida, somente a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente do seu passado. Isso quer dizer: somente para a humanidade redimida o passado é citável, em cada um dos seus momentos.*

Curiosa e comprovadamente, pela proximidade e aderência entre linguagens díspares e periféricas de muitos espaços e tempos aglutinados, mesmo à época de «A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica» (Benjamin 1985c, p. 165-196), escrita em 1936, a arte de contar, contrariando Benjamin, continuava viva no nosso espaço-tempo, porém mobilizada por muitas e variadas mestiçagens, com a participação, por aglomeração, dos ritmos e risos da tradição nativa, inclusos aí também os novos meios de reprodução técnica, agora não soltos e quantitativamente instrumentalizados, mas em saudável e promíscua relação com os materiais da paisagem e da cultura popular dos espetáculos públicos, coisa que o pensador alemão mais queria. Conforme o condensou Oswald de Andrade (1972) em seu poema *bonde*, trata-se de outras combinatórias rítmicas entre palavras, coisas e gentes na paisagem, a partir de mestiçagens, rupturas sonoro-vocabulares, sintaxes abruptas e oxímoros:

> *O transatlântico mesclado*
> *Dlendlena e esguicha luz*
> *Postretutas e famias sacolejam*

Neste ponto e nesta trilha, já podemos mostrar como Óscar Ribas aproveita-se dos festejos etnoculturais de Angola para inseminá-los ao longo da trama de *Uanga*, interrompendo-a e tornando-a mais agradavelmente inusitada, enviesada e irregular. Como neste pequeno trecho de um longo cerimonial lúdico-fúnebre, safado-religioso, ao modo de coral teatral ao ar livre de perguntas e respostas, caminho do cemitério, em que se pretende conceder à mulher o direito de ter um novo homem, estando o seu supostamente morto (1969, p. 99-100):

*— Se um homem te apalpar nas mamas consentes?*
*— Consinto.*
*— Se um homem te apalpar no rabo consentes?*
*— Consinto.*

**Óscar Ribas: uma poética das séries culturais**

Óscar Ribas se deu conta de que, para configurar oral e literariamente os processos de fala em Angola, era necessário, pelo menos, ao mesmo tempo: 1) liberar-se da pretensa fixidez do significado e da unidade semântica da palavra (separadas sem retorno possível dos objetos e coisas da cultura), tendo em vista a totalização da ideia da arbitrariedade do signo linguístico; 2) lutar contra a ideia de uma história cronologicamente contínua, num país construído por muitos povos; 3) elaborar uma linguagem que modifique as interações sintáticas não só dentro da própria língua literária, mas entre esta e os ritmos da paisagem e do ambiente (pássaros, plantas, mares, danças e cantos, bairros, corpos etc.). Vale a pena aqui a intromissão pontual e penetrante de um Roland Barthes, no seu «A Face Barroca», em *O Rumor da Língua* (1988, p. 244):

> *A cultura francesa sempre privilegiou muito, ao que parece, as «ideias» ou, para falar de modo mais neutro, o conteúdo das mensagens. Ao francês importa o «algo a dizer», aquilo que comumente se designa com uma palavra ambígua, monetária, comercial e literária: o fundo (ou os fundos) […] Foi necessário esperar Mallarmé para que a nossa literatura concebesse um significado livre, sobre o qual não mais pesasse a censura do falso significado, e tentasse a experiência de uma escritura finalmente desvencilhada do recalque histórico em que a mantinham os privilégios do «pensamento». Ainda assim o empreendimento mallarmeano, a tal ponto tem sido viva a resistência, só tem podido ter, aqui e ali, «variações», isto é, repetições através de obras raras, todas de combate: sufocada duas vezes em nossa história, no momento da arrancada barroca e no da poética mallarmeana, a escritura francesa está sempre em situação de recalque.*

Em seguida, com muito oportuna precisão, Barthes compara a cena francesa com um autor cubano, Severo Sarduy, pertencente a um dos continentes mestiços onde, pelo contrário, o excesso barroquizante é a base criativa da cultura:

> *Um livro vem lembrar-nos de que, afora os casos de comunicação transitiva e moral (Me passe o queijo ou Desejamos sinceramente a paz no Vietnã), existe um prazer da linguagem, do mesmo estofo, da mesma seda que o prazer*

> *erótico, e de que esse prazer da linguagem é a sua verdade. Esse livro vem não de Cuba […] mas da língua de Cuba, desse texto cubano (cidades, palavras, bebidas, roupas, corpos, cheiros, etc.) que é, ele próprio, inscrição de culturas e épocas diversas.* (Barthes 1988, p. 245)

No Óscar Ribas escritor o etnólogo é incorporado pelo poeta. Não está, portanto, interessado nos tais «privilégios do 'pensamento'» nem no léxico fatalmente decorrente desse tipo de «pensamento». De tal modo que as oralidades múltiplas de Angola, com suas minuciosas circunvoluções, dobras e matizes, não são apenas veículos óbvios das falas populares, mas compõem uma interação de sentimentos e conhecimentos afetivo-políticos entre a cultura, as atividades, os corpos e a paisagem. Esse dinamismo vocal se dá, através de inúmeras estratégias sonoro-escriturais, ao longo de todas as narrativas e diálogos do romance *Uanga* (Ribas 1969) não permitindo que a atenção se fixe apenas nas ações dramáticas do enredo. Veja-se este exemplo de interação sintática entre duas séries culturais e linguísticas não similares, cujas formas de sintaxe são muito diversas, a vocalidade popular e um certo rumor das águas marinhas, no entanto muito bem traduzidas pelo autor: «Dos raros transeuntes, uma peixeira, com grande guinda à cabeça, diligente, fisionomia atrevida, 'Ma covas! Savelhas! Quem tem quinze réis, pode comer!' *apregoava com a peculiar aspereza contagiada pelo mar*» (pp. 48-49, grifo nosso).

Aqui fica marcante algo fundamental para a criação artística e para todos os aspectos da vida cotidiana: a relação fundante, porosa e granular, entre o corpo e todos os aspectos de todas as linguagens do ambiente. Os fenômenos acústicos do ambiente encravam-se nas entonações, cadências e ritmos prosódicos. A língua, através da voz, é esta penetração das oralidades comunitárias nos rumores microestéticos dos bairros, das águas, das matérias-primas. Ribas de algum modo traduz essas relações entre voz, escritura, oralidades, natureza e ambiente na orquestração em itálico da citação acima, que busca seguir, na distribuição dos fonemas e sílabas, o pregão áspero da peixeira angolana. A italiana Adriana Cavarero, no seu *Vozes Plurais. Filosofia da Expressão Vocal* (2011, p. 177), cita na hora certa o barbadiano Kamau Edward Brathwaite:

> *Esse fenômeno, observa Brathwaite, não diz respeito apenas à contaminação dinâmica de línguas diversas, mas também ao problema que as vincula aos diferentes universos sonoros do ambiente natural em que nascem e se desenvolvem […] As línguas têm uma sensibilidade em relação à experiência*

> *acústica do ambiente […] O ouvido do falante está imerso em um universo acústico que lhe transmite os seus tons, as suas cadências e os seus ritmos.*

O que deveria ser o enredo dramático dominante da ação narrativa do romance *Uanga* (Feitiço) — ou seja, todos esses conteúdos da crise amorosa entre Catarina e Joaquim, com todos os seus impasses, tensões, pressentimentos, ciumeiras e revides perniciosamente supervisionados pelos quimbandas — termina por ser invadido e interrompido por inúmeras séries culturais angolanas em que narradores múltiplos, saídos da própria narração, se unem ao autor para *sunguilar*, festejar, enfeitiçar, cantar, dançar etc. Monta-se assim um painel de multiplicidades divergentes / convergentes em que a ciência do etnógrafo é rastreada e exponenciada poeticamente pelos luso-*aquimbundamentos* vocais, orais e linguísticos ligados às forças bamboleantes e aos movimentos acústicos da paisagem e dos corpos. (Valemo-nos aqui dos esclarecimentos de Óscar Ribas na sua *Exposição* do livro *Sunguilando* (Ribas, 1989), às páginas 159 e 176, respectivamente: «*Aquimbundamento*: ato ou efeito de aquimbundar. Adaptação à língua ou ao modo de ser dos Quimbundos»; *Sunguilar*: «Seroar. Passar a noite, quer cavaqueando, quer narrando passatempos, como histórias, adivinhas, quer folgando (as crianças) em rondas e outras diversões.»). Passagem feliz do etnológico ao etno-poético ou, melhor dizendo, ao multi--étnico-poético, visto que os conjuntos afro-ibero-árabes, entre tantos outros, aí estão, adensando a flexibilidade e a sinonímia das interações textuais sempre não-lineares e constelares. Recompõe-se e reescreve-se, desse modo, o próprio romance. Melhor dito: as séries culturais, incrustadas, de modo nunca ortogonal, pela paisagem, que, por sua vez, mapeia e incrusta a natureza, escrevem e reescrevem o chamado romance *Uanga*.

Todos os procedimentos criativos derivados das séries lúdico-festivas da cultura angolana (adivinhas, provérbios, vozes, oralidades, canções, danças etc.), que fermentam e fomentam uma ginga sinuosa e espiralada em corpos, objetos e natureza, modificam, dos fonemas às frases, a condição do signo linguístico, transformando-o em jogo da paisagem na cultura, e invadem sintaticamente a cena pretensamente central (romance de intriga e feitiço). As mestiçagens se dão entre sistemas vocabulares dos idiomas (o quimbundo, o português e vários lusoquimbundismos em desdobramento oral e escrito) e entre construções sintáticas muito variadas. Jorge Lozano (1979, pp. 35-36,

tradução nossa), na sua «Introducción à Semiótica de la Cultura — Jurij M. Lotman y Escuela de Tartu», esclarece muito oportunamente:

> *«Pidginização» e «crioulização» são categorias linguísticas que têm sido objeto de investigação nos últimos anos e mediante as quais se demonstrou que àqueles grupos humanos aos quais se atribuía um uso incorreto ou insuficiente da língua dominante havia-se verificado, ao contrário, o nascimento de um sistema linguístico diferente […] A diferença entre o pidgin e o crioulo reside em que, enquanto o primeiro se limita à invenção de léxicos sem gramática própria — se trataria de uma estrutura hipocodificada —, os processos de crioulização afetarão também às estruturas sintáticas.*

As tendências sintáticas e prosódicas, nos povos com traquejo de aptidão mestiça à aderência múltipla, vão muito além da língua escrita e trazem para o escrito, se o autor é poeticamente hábil, todas as formas de construção da paisagem e da cultura. Inclusive, e muito acentuadamente, como desejava o cronista das «Teses» de Walter Benjamin, aquelas mais latentes, escondidas e imprevisíveis, à espera de tradução.

**«A alegria é a prova dos nove» (Oswald de Andrade)**

Toda a urdidura de *Uanga* é mobilizada pela junção e atrito festivo, no escrito, desde os fonemas às frases, de uma sorte de ginga dos corpos, dos ambientes e da natureza:

> *ConheCErAM-SE na SEMBA.*
> *não CESSAVA de A BuScAr no AgrAdáVEl EMBAtE dA SEMBA. (1969, p. 41)*

Vê-se aí (só realcei com maiúsculas as orquestrações paronomásticas mais visíveis) que a *semba*, a umbigada, invade os elementos de composição prosódico-sintáticos, já portanto em estado de prosa poética, isto é, *proesia*. Não foi em vão que Óscar Ribas conta que, de moçoilo, adorava dançar com as lavadeiras, cozinheiras e criadas. O muito especial é transferir esse dado biográfico da memória, já indo além simplesmente da mera lamentação do passado perdido na tal voragem do tempo, em concretude viva da voz na letra, dança fora / dentro do texto, a saber, situações de bairro sob forma construtiva em livro.

Os casos são infindáveis e mapeiam uma festa ao ar livre de linguagem e paisagem — que se aproveita dos materiais festivos das séries culturais e naturais angolanas — em meio às ações da intriga romanesca com seus quimbandas no comando dos feitiços: curas, ciumeiras, traições e vinganças de praxe. A saber:

> *NO quintAL, FARFALHAVA A cONVeRsAção.* (1969, p. 134)
> *toadas de cochicho se LHE AFiguRA o FARFALHAR da RAmARiA.* (p. 162)

É importante notar que os tambores quimbundos estão presentes mesmo nas frases com palavras portuguesas apenas, desde que o *nó,* sabemos, é rítmico-estrutural: não se resolvem os problemas estéticos nem os políticos somente com o aumento de termos quimbundos, se estes se mantiverem nos seus planos semânticos usuais e se as palavras não se reconstruírem sonora e sintaticamente conforme os ritmos da natureza e da cultura. A escrita quer captar os gestos sinuosos e requebrantes de uma dança geral que se particulariza concretamente a cada passo ou objeto: «Como vapor navegando no mar, caminhava bamboleante, já pela vaidosa gingação, já pela mobilidade do solo arenoso» (1969, p. 54).

Por isso a atenção completa dos sentidos às passagens tradutórias entre natureza, cultura, corpo e linguagens em composição afetiva no texto de *Uanga*: «Pássaros cantam em quimbundo!» (1969, p. 119); «o tom do vento» (p. 124); «E a selva […] repete em coro» (p. 125); «Gargalham as águas correntes» (p. 129). A paisagem invade as sílabas: «E em perene melopeia as águas peregrinas do Bengo». Sem dúvida, a natureza também escreve.

**Óscar Ribas e Lezama Lima: começo de conversa**

Esta tendência está em toda parte, como a zombar discreta e sorrateiramente do antropocentrismo ou das recentes modas críticas, como a do «antropoceno». Impossível não argumentar com Lezama Lima, para termos uma visão que aproxima Caribe, África e América Latina (apesar de suas diferenças em aderência, jamais fácil e isoladamente dual-opositivas). O grande cubano parece estar falando da trama romanesca de *Uanga,* ao expor nossa fundamental condição: «Mas nos trópicos a natureza é um personagem. Um personagem inflado e total que rompe as páginas dos romances. Aqui a natureza não respei-

ta o diálogo nem as horas de amor. Nossa natureza com certeza se alegra no seu orgulho de ver o homem como uma árvore a mais» (Lezama Lima 2009, p. 199, tradução nossa).

A cena comestível, natureza traduzida em alimento, é também muito forte em Ribas, elo incorporador entre boca, linguagem e cultura, como quando narra demoradamente a preparação ritual da farinha de musseque; saboreemos uma pequena dose: «Entretanto, caso apetecesse, as cabaças de maluvo de caju lá figuravam provocadoramente. E a farinha, a tão saboreada farinha de musseque, ia-se torrando por entre enormes canções» (1969, p. 166). Lezama (1988, p. 235, tradução nossa) leva a consequências máximas o comer / escrever como festa da incorporação tradutória:

> *O banquete literário, a prolífica descrição de frutas e mariscos, é de jubilosa raiz barroca. Experimentemos reconstruir, com platerescos assistentes de um e outros mundos, uma dessas festas regidas pelo afã, tão dionisíaco como dialético, de incorporar o mundo, de fazer seu o mundo exterior, através do forno transmutativo da assimilação.*

E, tratando-se de prosa poética, podemos situar Óscar Ribas, pela exuberância da relação sonora e luminosa entre palavra e paisagem, nesta esteira gloriosa de certos ibero-americanos da preferência do poeta e ensaísta cubano (Lezama Lima 1988, p. 262, tradução nossa):

> *o americano não recebe uma tradição verbal, mas a coloca em atividade, com desconfiança, com encantamento, com atraente puerícia. Martí, Darío e Vallejo lançam seu ato verbal nascente cercado de ineficácia e de palavras mortas. O sentencioso pode se tornar carrancudo; o reflexivo pode ficar adormecido no fiel da balança. Porém o americano, Martí, Darío ou Vallejo, que foi reunindo suas palavras,* se concentra nas exigências da nova paisagem, mudando-as em corpúsculos coloridos. (grifo nosso)

**Referências**

ANDRADE, Oswald de, 1972. *Poesias reunidas.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

BARTHES, Roland, 1988. «A face barroca». In *O rumor da língua.* São Paulo: Brasiliense.

BENJAMIN, Walter, 1985a. «O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov». In *Walter Benjamin. Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política.* Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense.

BENJAMIN, Walter, 1985b. «Sobre o conceito de história». In *Walter Benjamin. Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense.

BENJAMIN, Walter, 1985c. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In *Walter Benjamin. Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política.* Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense.

CAMPOS, Haroldo de, 2001. «Le Baroque: la non-enfance des littératures ibéro-américaines — une constante et une perdurance». In *Résurgences baroques. Les trajectoires d'un processus transculturel.* Organização de Walter Moser e Nicolas Goyer. Bruxelas: La lettre volée.

CAVARERO, Adriana, 2011. *Vozes plurais. Filosofia da expressão vocal.* Belo Horizonte: UFMG.

FERREIRA. Jerusa Pires, 2006. *Tereza Batista texto e imagem. Um livro de exemplos.* Salvador: Casa das Palavras.

GUIMARÃES ROSA, João, 2011. Diálogo com Guimarães Rosa. João Guimarães Rosa entrevistado por Günther Lorenz. Templo Cultural Delfos. Disponível em: <https://www.elfikurten.com.br/2011/01/dialogo-com-guimaraes-rosa-entrevista.html>. [Acesso em: abr. 2025].

LEZAMA LIMA, José, 1988. *Confluencias.* Prólogo de Abel Prieto. La Habana: Letras Cubanas.

LEZAMA LIMA, José, 2009. «Sucesiva o las Coordenadas Habaneras». In *Obras completas. Tratados en la Habana*. La Habana: Letras Cubanas.

LOZANO, Jorge, 1979. «Introducción a Lotman y la Escuela de Tartu». In *Jurij M. Lotman y Escuela de Tartu. Semiótica de la Cultura*. Madrid: Cathedra.

MENEZES DE SOUZA, Lynn Mario, 1988. T. Palm-Wyne Drinkard e a evolução estética na literatura africana. *Boletim bibliográfico. Biblioteca Mário de Andrade.* São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura.

MESCHONNIC, Henri, 2017. *Spinoza. Poème de la pensée.* Paris: CNRS.

RIBAS, Óscar, 1969. *Uanga — Feitiço*. Luanda: Ministério da Cultura.

RIBAS, Óscar, 1989. *Sunguilando. Contos tradicionais angolanos.* Rio Tinto: União dos Escritores Angolanos / Edições ASA.

# SINFONIA VEGETAL E ANIMAL

# NA OBRA DE ÓSCAR RIBAS

Vegetal and Animal Symphony in the Work of Óscar Ribas

Ada Milani
Università degli Studi di Firenze
ada.milani@unifi.it

**Resumo**: O contributo pretende propor uma leitura dos elementos do mundo vegetal e animal na obra de Óscar Ribas, considerados na sua interação com a esfera humana. Na primeira parte, através de alguns exemplos (extraídos de *Ecos da minha terra* e *Uanga*) tentar-se-á mostrar como estes elementos possibilitam, em determinados casos, interpretações que vão em direção de uma perspetiva ecológica e ecocrítica. Na segunda parte, o foco será no nexo entre animais e linguagem, não entendida como prerrogativa humana e valorizada como instrumento de resistência à ação colonial. O objetivo deste texto é, em definitivo, dar algumas pistas para reavaliar sob uma perspetiva atual a obra literária e ensaística do autor angolano.
**Palavras-chave:** interligações ecológicas; vozes de animais; kimbundu

**Abstract**: This contribution aims to provide a reading of the elements of the plant and animal worlds in the work of Óscar Ribas, considering them in their interaction with the human sphere. In the first part, through a number of examples drawn from *Ecos da minha terra* and *Uanga*, I will attempt to show how these elements may, in certain cases, lend themselves to interpretations pointing towards an ecological and ecocritical perspective. In the second part, the focus will be on the nexus between animals and language, understood not as a human prerogative, but rather valued as an instrument of resistance to colonial action. Ultimately, the aim of this text is to offer some insights for reassessing the Angolan author's literary and essayistic work from a contemporary perspective.
**Keywords**: ecological interconnections; animal voices; Kimbundu

## 1. A natureza angolana para além do folclore

O amor pela natureza, nomeadamente pelas árvores e aves, é segundo Donald Burness uma temática presente em todas as obras de Óscar Ribas, assim como a riqueza da cultura kimbundu (Burness 1982, p. 363). Muitas vezes,

como veremos, estas duas vertentes revelam-se profundamente entrelaçadas, contribuindo para compor uma ode ao território angolano e às suas tradições, com vista à sua valorização e preservação frente às ameaças que vêm do exterior.

Na produção do autor, é frequente depararmos com uma representação dinâmica e performativa do espaço, apresentado como «efeito da experiência sensorial» (Noa 2019, p. 139). Um exemplo encontra-se no conto «Mbangu a Musungu», incluído em *Ecos da minha terra* (1952). O conto narra a história de um régulo de uma importante região angolana, «grande na ostentação [como] na crueldade» (Ribas 1989, p. 31), a tal ponto que «quando se sentava ou se levantava, se apoiava a duas varas terminadas por um aguilhão, que espetava nos corações de dois escravos prosternados em cada lado de sua benza» (Ribas 1989, p. 32). É um prazer ferino o que empurra o rei a sacrificar cada vez mais escravos, reduzidos ao estatuto de «corpos absolutamente matáveis» (Agamben 2007, p. 131) ou de *vidas nuas*[1]:

> *Porventura não se matavam os bois, os porcos, as galinhas e muitos outros animais? Portanto, também se podia matar escravos. E então matava, o matar deliciava-o* (Ribas 1989, p. 32).

Um dia, ocorreu-lhe o estranho pensamento de que se os homens que matava não voltavam a reclamar vingança, era porque «o outro mundo devia suplantar este» (Ribas 1989, p. 32). O delírio de poder de Mbangu a Musungu é descrito como força da natureza:

> *Meditou, meditou bastante. E como a fosforescência do mar em noite de escuridão, desse escabroso meditar brotou a solução do enigma: construiria uma moradia subterrânea […] e lá dentro, passaria a viver com uma de suas*

[1] Veja-se o que observa Agamben em relação à máquina antropológica dos antigos e dos modernos: «[…] o símio-humano, l'*enfant sauvage* ou *Homo ferus*, mas também e acima de tudo o escravo, o bárbaro e o estrangeiro enquanto figuras de um animal em forma humana. […] Ambas as máquinas podem funcionar apenas instituindo no seu centro uma zona de indiferença, na qual deve acontecer […] a articulação entre o humano e o animal, o homem e o não-homem, o falante e o vivente. […] Isso que deveria assim ser obtido não é semelhante nem a uma vida animal nem a uma vida humana, mas somente uma vida separada e excluída de si mesma — apenas uma *vida nua*» (Agamben 2013, p. 65).

> *mulheres e dois escravos. Se Deus manda em cima, por que não mandaria ele em baixo?* (Ribas 1989, p. 33)

Na entrevista a Michel Laban, o autor explica que este conto se apoia numa tradição relatada pelo capuchinho italiano Giovanni Antonio Cavazzi na *Descrição histórica dos reinos do Congo, Matamba e Angola* (1687), segundo a qual «na época havia criaturas que se enterravam vivas […] para poderem governar no além-túmulo» (Laban 1991, p. 19). Embora «vivida em época remota, certamente antes da ocupação portuguesa» (Laban 1991, p. 31), esta história pode ser interpretada como alusão crítica aos abusos de poder tanto no passado como no presente. Do ponto de vista da representação do contexto ambiental (vegetal, animal, humano), é possível identificar «uma dimensão representativa dominada pelas sensações» (Noa 2019, p. 139). Os súbditos ouvem o anúncio do rei trepidando como «colossal formigueiro» (Ribas 1989, p. 33), ao mesmo tempo que a natureza participa da suntuosa despedida do soberano:

> *O povo, duplamente ébrio — ébrio do júbilo e ébrio das bebidas — estrebucha no desvario de infindáveis danças, solta gritos loucos […]. E homens e mulheres, tanto jovens como velhos, ardem no vulcão do prazer. […] O ambiente rasga-se numa tempestade. […]*
>
> *Em redor, como que participando do folguedo, a mata vibrava também: cantava a folhagem, bailavam as frondes. […] Mbangu a Musungu e outros incógnitos puderam ouvir a grandiosa sinfonia vegetal. […] Pardais, piriquitos e outros cantores alados saíam então dos ninhos, em estridente orfeão homenageavam o dia-menino. De mistura com a alacridade, rolinhas modulavam amorosamente, alguém do coração pareciam embalar* (Ribas 1989, pp. 35-36).

Neste tipo de representação é possível entrever vários pontos de contacto com alguns dos tópicos individuados por Francisco Noa na literatura colonial, onde «o espaço, a natureza, em geral, […] se afirma essencialmente como paisagem, humanizado […] pelos sentidos que o captam e o modelam […]» (Noa 2019, p. 140). O espaço é «percebido na sua interação com o corpo» (Noa 2019, p. 141), ao passo que o

> *apelo das sensações […], pela submissão às leis da natureza, por uma certa voluptuosidade fruitiva do mundo exterior que rodeia o sujeito, concorre […]*

> *para a constituição de quadros impregnados de um misto de bucolismo e hedonismo* (Noa 2019, p. 145).

Se, por um lado, na esteira da análise proposta por Noa, a resposta da natureza ao delírio de poder do soberano é sintoma de uma certa «*naïveté* figurativa» (Noa 2019, p. 140), por outro lado é importante considerar o que escreve Óscar Ribas na introdução a *Ecos da minha terra*, ou seja que «[o]s contos, ou, antes, dramas, que enfeixam esta antologia não reproduzem produto da imaginação, mas episódios transplantados da vida real» (Ribas 1989, p. 11), tendo por isso um valor folclórico e não meramente recreativo. Isto vale também para aqueles contos que, apesar de serem «ficcionalmente estruturados, nem por isso deixaram de constituir fotografias da realidade» (Ribas 1989, p. 11). No caso de «Mbangu a Musungu», o valor folclórico[2] pode, a nosso ver, relacionar-se com a ênfase colocada naquilo que, segundo Placide Tempels, constitui a base da filosofia bantu: uma noção dinâmica do ser, em que a força aparece como seu atributo necessário, em contraposição com a conceção estática que caracteriza o pensamento científico ocidental (Tempels 2018, p. 63)[3]. Como observa Amadou Hampâté Bâ, de maneira geral, todas as tradi-

[2] Remetemos à seguinte definição de «folclore»: «Termo cunhado pelo arqueólogo inglês William John Thoms (1803-1885) em artigo (sob forma da carta) publicado na revista Atheneum (Londres, 22 Agosto de 1846), com o título "Folklore" (saber vulgar) e sob o pseudónimo de Ambrose Merton. Aportuguesado para folclore, o termo indica "o conjunto de costumes, crenças, superstições, literatura oral, danças, festas e outras manifestações culturais de um povo, conservadas pela tradição. […] Em sua primeira acepção (dada pelo arqueólogo Thoms e adoptada pela linha clássica de Paul Sébillot e P.e Saintyves), folclore significou apenas o conjunto de modos de sentir, pensar, agir ou cantar, ligados ao arcaico e próprios das camadas populares incultas, nas sociedades civilizadas. Hoje, essa concepção aprofundou-se: as manifestações folclóricas são interpretadas como impulsos, forças inconscientes, ligadas à própria alma do povo que as recebeu de uma fonte comum universal, acolheu-as com sua maneira de ser e transformou-as em húmus nacional, em raízes» (Coelho 2009).

[3] «Na interpretação da mesma realidade, o pensamento primitivo recebe a sua própria particularidade do acento que coloca sobre o aspeto dinâmico do ser; enquanto que o pensamento científico do Ocidente parece colocar o acento mais sobre o aspeto estático das coisas. Nós, ocidentais, vimos na força um atributo do ser desligada da noção de força. Parece que os primitivos não interpretam assim a realidade. Para eles, a noção do ser é essencialmente dinâmica. Eles falam, vivem e agem, como se, por exemplo, a força fosse um elemento necessário do ser. E portanto, a noção de força, para eles, está essencialmente ligada a toda a noção de ser. A força está inseparavelmente ligada ao ser, e é por isso que, na sua definição do ser, essas duas noções permanecem ligadas. Isto tem de se acolher como base da filosofia *bantu*» (Tempels 2018, p. 63).

ções africanas postulam «um mundo concebido como um Todo onde todas as coisas se religam e interagem» (Bâ 2010, p. 169), tudo responde a uma «*visão religiosa do mundo*» (Bâ 2010, p. 173) a partir da qual:

> *O universo visível é concebido e sentido como o sinal, a concretização ou o envoltório de um universo invisível e vivo, constituído de forças em perpétuo movimento. No interior dessa vasta unidade cósmica, tudo se liga, tudo é solidário, e o comportamento do homem em relação a si mesmo e em relação ao mundo que o cerca (mundo mineral, vegetal, animal e a sociedade humana) será objeto de uma regulamentação ritual muito precisa cuja forma pode variar segundo as etnias ou regiões* (Bâ 2010, p. 173).

No conto «Mbangu a Musungu» assistimos, portanto, à representação de um universo onde cada ser — humano, animal, vegetal ou inanimado — possui a própria força vital, em consonância com uma conceção holística própria da metafísica africana[4]:

> *os seres-forças do Universo não constituem uma multidão de forças independentes, justapostas. […] Neste universo de forças, nada aparece, que não venha influenciar outras forças com o seu movimento. O mundo das forças mantém-se como uma teia de aranha, na qual se não pode fazer vibrar um único fio, sem sacudir todo o emaranhado* (Tempels 2018, p. 71).

Para além disso, a atenção à natureza marca em múltiplas outras maneiras a obra de Óscar Ribas e assume matizes diferentes, podendo hoje até levar-nos a questionar a possível contribuição do autor para um imaginário ecológico e para um discurso de ativismo e soberania, ainda que *in nuce* (DeLoughrey e Handley 2011, p. 8). Em primeiro lugar, o ressalte dado às interligações ecológicas dos seres pode ser posto em diálogo, por exemplo, com algumas reflexões elaboradas por Maurice Merleau-Ponty, que, de acordo com Louise

[4] «[…] African metaphysic is holistic in nature. Reality is seen as a closed system so that everything hangs together and is affected by any change in the system. Withaar (1986) echoes Tempels (cf. More 1996) in arguing that African metaphysics is organised around a number of principles concerning the interaction of forces, that is, between God and humankind, between different people, between humankind and animals, and between humankind and material things. These forces are hierarchically placed, they form a "chain of being". In this hierarchy God, the creator and source of all vital forces, is at the apex. Then follow the ancestors, then humankind, and then lower forces, animal, plants, and matter. This system of vital forces constitutes a closed universe» (Coetzee e Roux 2005, p. 196).

Westling, é o único grande filósofo europeu a abraçar as consequências da evolução e a ver os humanos como membros interdependentes do ecossistema (Westling 2014, p. 14)[5]. Mais especificamente, aludimos à «ontologia tardia» de Merleau-Ponty e à imagem do quiasma, que constitui a chave «para o seu entendimento da relação entre humanos e natureza» (Chaui *apud* Benevides 2021, p. 220). Como explica Westling:

> *During the 1950s, he developed a philosophy of wild being in which all creatures and things are chiasmically intertwined. […] He argued that each human — like any other organism — exists in an embrace or intertwining with the surrounding environment. He gave this relationship the name* chiasm, *which he took from the Greek* chiasmos, *meaning a diagonal crossing as in the letter X or in the DNA molecule. All organisms exist intertwined and in constant interaction with the flesh of the world around them, which is the wild or brute being in which we are immersed* (Westling 2014, p. 26).

Em *O visível e o invisível*, Merleau-Ponty retrata o quiasma através da metáfora de duas mãos que se tocam mutuamente, configurando uma experiência reversível[6] que se dilata à sinergia de coisas e criaturas presentes na natureza, na própria «carne do mundo»[7]:

---

[5] De maneira significativa, Westling aponta também que a ontologia de Merleau-Ponty pode representar uma preciosa ferramenta para iluminar obras literárias de qualquer período histórico: «[…] literary works from any period or culture can offer insights of startling environmental relevance when approached from Merleau-Ponty's ontological perspective. Particular applications of Merleau-Ponty's thought to literary analysis includes the investigation of ecophenomenological descriptions of the world in poetry and fiction; exploration of the relation of literary works to embodiment; close attention to works exploring human-animality intertwining; […]» (Westling 2014, p. 39).

[6] «In *The visible and the Invisible*, Merleau-Ponty began developing an ontology in which individual beings are intertwined with the basic stuff, or flesh, of the universe, existing in a kind of reversibility with other beings and things. […] Merleau-Ponty used the term chiasm for the reversibility within the tissue or flesh that sustains and nourishes all things. He illustrated it with the metaphor of one's two hands both touching each other and touching by each other, showing a kinship between the body's movements and what it touches» (Westling 2014, p. 33).

[7] «The emphasis is no longer on the *cogito*, the thinking consciousness of the perceiver, […], but rather on the ecological interrelationships of beings that temporarily emerge in particular forms within the flesh of the world and then merge back into its body again» (Westling 2014, p. 34). «[…] por volta dos anos 50, [Merleau-Ponty] dá um passo a mais, mostrando como o corpo e o corpo do outro perfazem uma intercorporeidade. O corpo do

> *Por que não existiria a sinergia entre diferentes organismos, já que é possível no interior de cada um? Suas paisagens se cruzam, suas ações e suas paixões se ajustam exatamente: isto é possível desde que se pare de definir primordialmente o sentir pela pertença à mesma «consciência», compreendendo-o, ao contrário, como retorno sobre si no visível, aderência carnal do sentiente ao sentido e do sentido ao sentiente. Porquanto recobrimento e fissão, identidade e diferença, essa aderência faz brotar um raio de luz natural que ilumina toda a carne, não apenas a minha* (Merleau-Ponty 2000, p. 138).

De maneira significativa, análoga reversibilidade parece ser sugerida por Óscar Ribas na sua obra literária, especialmente cada vez que, como no referido conto «Mbangu a Musungu», enfatiza as imbricações entre a esfera vegetal, animal e humana. Estas imbricações podem ser contempladas também em outros textos, por exemplo em «Gentes do mar», onde existe uma forte relação de reciprocidade entre as emoções humanas, a paisagem natural e o agir animal:

> *É noite. Os galos já cucuritam. Despertados por aqueles originais relógios nocturnos, os três pescadores, de camisola, pano-saia pelos joelhos e um outro pano enrolado à cabeça, caminham para o mar, para a faina quotidiana. […] No alto, as estrelas denunciam o Além; em baixo, o mar espiritualiza a dor universal; em redor, a soledade impõe-se como força de meditação.*
>
> *Agostinho, moço dos seus vinte anos, vagueava através de ternas lembranças: Teresa, surgindo-lhe provocadoramente, inflamara-o com o seu negro olhar. […] Sempre chuchurreando, o mar embalava-o em seu deleite. […] Em virtude das últimas excitações talássicas, Teresa não queria que ele fosse à pesca. O mar é falso — disse-lhe nessa noite. Ele dava-lhes a comida, sim, mas também os matava. […] Aqui e acolá, descansavam canoas. No azul, patos grasnavam, colhendo a trechos, com os grandes bicos, um peixe miúdo. Dos altos coqueiros, espaçadamente distribuídos em pequenos maciços, demarcadores de senzalas piscatórias, rebentavam vozes ásperas de corvos. E o oceano, humilde, rojava-se numa infindável endeixa. […] O vento, húmido, oscula funereamente. E o oceano — qual dorso de zebra movendo-se, ora em listas*

outro e o meu são como uma estrutura sensível, na qual a reversibilidade experienciada em mim pode ser estendida para o outro. […] É esta ideia que irá desembocar nos últimos textos do filósofo. A pergunta norteadora será, justamente, […]: "essa generalidade que faz a unidade de meu corpo, por que não se abriria ela a outros corpos?" […]. Todavia, a noção de "corpos" de que aqui fala Merleau-Ponty não diz respeito, apenas, ao menos nesta "última fase", ao meu corpo e ao corpo de meu semelhante. Quer dizer, não apenas o corpo de meu semelhante mostra-se como reversível, não percebo apenas o corpo do outro como alguém que também me percebe, mas, fundamentalmente — e aqui está a grande novidade de sua *nouvelle ontologie* — corpos que estão disponíveis na natureza […]» (Santos 2017, p. 75).

> *brancas, ora em manchas de fogo — continuando gemendo no seu infindável arrepio. […] — Hela! O mar está a zangar-se!* (Ribas 1989, pp. 42 e 44)

Ou, ainda, na seguinte descrição de algumas moças angolanas, fotografadas numa belíssima simbiose com o ambiente marinho:

> *Qual bando de gaivotas, várias moças mariscavam mexilhão. Figurando esgaravatar, também com os pés escavavam a areia, e depois, agilmente, colhiam o fugidio molusco. Por vezes — «Aiué, aiué!» — gritavam de entusiasmo: o marisco, arrastado pela água, escapava-se-lhes veloz, obrigando-as a correr. E nesse contínuo deslocar, iam alegremente aumentando sua colheita, que elas, em seguida, apregoariam pelas ruas da grande Luanda* (Ribas 1989, p. 43).

Em segundo lugar, quanto a um possível (posto que apenas esboçado) discurso de ativismo e soberania ambiental, resulta imprescindível a referência ao romance *Uanga* (1950), onde o autor deixa emergir a sua crítica relativamente ao desprezo pela natureza. Na abertura, na parte intitulada «Antigamente», Óscar Ribas expressa algumas considerações sobre a urbanização de Luanda que está a caminhar em direção ao progresso, das capitais «mais evoluídas». Longe de apresentar uma celebração entusiástica, o autor lança, como observado por Rita Chaves, um «alerta ecológico», «chamando a atenção para o absurdo do desmatamento» da cidade (Chaves 2016, p. 201):

> *Ó formosa Luanda, não desprezes as belezas naturais. Nasceste na selva, entre verdura e madrigais […]. Se queres semelhar um diadema de pedrarias sonoras, retoma as fartas rouparias arborescentes, impregna novamente o espaço de celestes melodias. Enfim, faz de cada árvore um palco, de cada pássaro um cantor teu. Reverdece-te, pois, sê uma eterna canção. Cultivando a árvore, atraindo, como outrora, as grandes famílias de rolas, maracachões, bicos de lacre, bicos de prata. […] Enfeitiça seus filhos, enfeitiça o viandante. […] Mas repara: não consintas que profanem teu esplendor. Combate as fisgas e as caçadeiras — regras dos grandes países.* (Ribas 2009, p. 22)

Este tipo de sensibilidade para com o meio ambiente emerge ao longo do romance, por exemplo, na descrição do fluir do rio Bengo:

> *Em certos tratos do itinerário, acompanham o curso do Bengo, rio de pequena extensão. Vinha das terras de Pambos do Sonhe, ora fecundando bosques, ora alimentando povoados. Na corrida, viu mulheres cantando, homens navegan-*

> *do, uns e outros pranteando por desgraça de jacaré. As margens debruavam-se de capim moradia dos mosquitos e de árvores teatro de rolas, quixibos, cucos, bembas, cassongues, etc.* (Ribas 2009, p. 129)

Cabe ressaltar que, como já foi notado por parte da crítica, os rios africanos «tiveram um papel de relevo na representação exótica e colonial do continente africano» (Francavilla *apud* Falconi 2024, p. 16). Na perspetiva ocidental, portanto, «os rios foram objetos de conhecimento e espaços por explorar, de modo a penetrar e ocupar o continente africano material e simbolicamente» (Falconi 2024, p. 16). Pelo contrário, Óscar Ribas vai numa direção oposta: o foco da atenção é um rio que no seu fluir não conta a «grande» história da colonização; o rio Bengo não é concebido como entidade passiva a ser subjugado, dominado e explorado, pelo contrário é «uma entidade vital que colabora com ou coloca empecilhos a atividade humana» (Falconi 2024, p. 17). Outrossim, é interessante evidenciar que as imagens associadas ao curso do rio Bengo contrapõem-se à descrição da esplendida baía de Luanda, assim como é retratada no capítulo «Antigamente»:

> *aparentemente fechado às embarcações negreiras,* [o porto] *continuava a ser uma boa porta que se abria a vários países, principalmente o Brasil. Engrossando o caudal de milhões de escravos já exportados desde a ocupação […]* (Ribas 2009, p. 19).

Portanto, enquanto as águas da baía de Luanda sofrem os efeitos mortíferos do tráfico de escravos, as águas do rio Bengo podem remeter para uma comunhão com a natureza, para uma vitalidade pré-colonial ou até decolonial.

**2. Vozes de animais e resistência à língua portuguesa**

Na introdução ao primeiro volume de *Missosso*, Óscar Ribas pronuncia-se acerca da importância revestida pelos animais no conto tradicional angolano, evidenciando o papel que eles assumem nas fábulas: aqui, o elefante, a onça, a tartaruga e outros, «procedem como gente, igualmente revestidos de personalidade própria» e «no seu trato, existe respeito e afecto» (Ribas 2014, p. 39). Esta preocupação estende-se ao plano linguístico, levando o autor a refletir sobre o género das personagens não-humanas e sobre as formas mais adequadas de as tratar:

> *No tratamento dos animais, surgiu-nos um bico-de-obra, que resolvemos como melhor nos pareceu. Eis o ponto: como a maioria dos animais só possui um género, portanto empregando-se indistintamente o masculino ou o feminino, fomos constrangidos, na sua personificação, a particularizar-lhes o sexo. Exemplificando: o «senhor Onça», em referência a animal macho. Decorrentemente, o próprio termo, na escala familiar: «tio», «avô», etc. Com os sobrenomes de pessoas, não acontece, porventura, analogamente? Não se diz, por isso, a senhora Roseira, o senhor Montanha, o senhor Ribas? De acordo com tal critério, outrossim procedemos nós* (Ribas 2014, p. 39).

Ao mesmo tempo, na sua obra literária, Óscar Ribas detém-se com frequência a fixar as vozes não-humanas que povoam o ambiente:

> *Os pássaros pardais, rabos-de-junco, viuvinhas, maracaxões, celestes, bicos-de-lacre, etc. entoada a saudação, já labutavam pela imensidade. Só a trechos, lembrando marcação de horas, continuava chegando, de casa próxima, o arrulho de uma rola, o qual, pela dolência, morria no ouvido com um ai de saudade* (Ribas 2009, p. 71).

A focalização dos animais enquanto sujeitos dotados de voz não se reduz, porém, a atuar como elemento decorativo na caracterização do contexto, pelo contrário, em alguns casos, adquire maior profundidade. Um exemplo observa-se em «A Praga», conto distinguido em 1952 com o Prémio Margaret Wrong[8] e integrado na coletânea *Ecos da minha terra*. Trata-se, como escreve Laura Padilha, de uma «estória de mulheres e transgressão» (Padilha 2010, p. 117), onde são narradas as desgraças que vão atingir a protagonista Musoko — e as mulheres à volta dela — após ter achado uma soma de dinheiro, que não será devolvida à legítima proprietária:

> *filiando-se aos contos da tradição angolana e da africana de modo geral [esta estória se faz exercício] de manutenção das tábuas das leis que regem a comunidade étnicas do continente. […] as transgressões conduzem as personagens à morte que, depois, se multiplica, criando uma espécie de cadeia assustadora […]* (Padilha 2010, pp. 117-118).

Vale a pena observar como os animais — nomeadamente as aves — participam do desenrolar dos eventos. Logo no início, quando a descoberta é anunciada, uma rola intervém no diálogo das protagonistas:

[8] Concurso promovido pelo Internacional Committee in Christian Literature for Africa, Londres, 1952 (Ribas 1989, p. 115).

> *Nessa manhã, Musoko, ao reentrar em casa, noticia jubilosamente:*
>
> *— Ê tia, a sorte bateu-me à porta: apanhei bastante dinheiro! — E mostrava um atado.*
>
> *— Xê, não grites, podem-te ouvir lá fora! Vamos para o quarto. — Recomenda-lhe a tia.*
>
> *[…]*
>
> *— A tia-avó, também de pau dentífrico na boca, mas varrendo o quintal, intrigada com o mistério do diálogo, apressa-se curiosa:*
>
> *— Quê? Quê mesmo? — Informa-se no mesmo diapasão.*
>
> *«Ki a-ngi-kôla!… A-ngi-kuata… bu dibebe… dia ngua di!…» (Como sou azarenta!… Fui apanhada… numa armadilha de perdiz!…) — Turturinava, segundo a fantasia popular, uma rola de moradia próxima.* (Ribas 1989, p. 115)

Um pouco mais à frente, um passarinho intervém na invetiva da mulher que perdeu o dinheiro:

> *[Donana] unia as mãos numa palma de desespero. — Já gritei por toda a Ingombota: cansei-me! Já gritei pelo Bungo: cansei-me! Já gritei pela Maianga: cansei-me! Na praça do peixe e da carne, gritei também: cansei-me! […] Ninguém, ninguém só apareceu com o dinheiro!*
>
> *— Aiii! Quem apanhou o dinheiro, por que não entrega à dona? […]*
>
> *«Kié, kié, kié, ki'u-kitukila!» (É teu, é teu, é teu, mas ainda se volta contra ti!) — Cantava vibrantemente, segundo a fantasia popular, um passarinho entrajado de cinzento com camisa branca, todo saracoteante num ramo de mulemba.*
>
> *[…]*
>
> *O aviso, já passeado por toda a cidade, agora percorre novamente os mesmos lugares, não em dolência de queixume, mas em aspereza de revoltada ameaça:*
>
> *— Gritei pelo dinheiro que perdi, ninguém só abriu o seu coração! Ouçam, ouçam bem, não digam amanhã que sou feiticeira: vou cubar! […].* (Ribas 1989, pp. 118-119)

O canto do passarinho ecoa, assim, a praga lançada por Donana, que ressoa em vários bairros da cidade de Luanda.

A partir destes exemplos podemos avançar duas considerações em torno da importância da linguagem animal na obra de Óscar Ribas, seja numa perspetiva ecocrítica, seja numa ótica de valorização das línguas nacionais em oposição ao avanço da língua portuguesa. Por um lado, a tentativa por parte do autor de dar voz aos animais pode ser conectada a uma questão bastante explorada na Ecocrítica, a saber, a recusa da visão comum da linguagem enquanto mera ferramenta para os humanos representarem e manipularem o

mundo (Clark 2011, p. 46). Nesta perspetiva, Óscar Ribas abre a linguagem ao mundo natural e enfatiza os entrelaçamentos entre homem e animalidade, as profundas sinergias que conectam as criaturas viventes no planeta — sinergias quiásmicas, retomando Merleau-Ponty, que incluem o pensamento e a linguagem[9]. Por outro lado, nos trechos apresentados, o facto de que a rola e o passarinho se exprimem em kimbundu não pode ser visto como elemento fortuito nem secundário e vai em direção àquilo que afirma Maria Amélia Mingas num estudo sobre a oralidade em Óscar Ribas. Partindo do proverbio «Putu ilonga, kimbundo kilongolola» (O português educa, o quimbundo esclarece), recolhido no primeiro volume de *Missosso*, Mingas observa que existe uma relação de complementaridade entre o português e o kimbundu:

> *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 apud Calivala 2015, 16)

Bem consciente disso, o próprio autor refletia assim, no segundo volume de *Missosso*, sobre as modalidades figurativas de expressão das «Vozes de animais» (Ribas 2014, p. 191) na tradição oral angolana e sobre a importância das línguas «vernaculares»:

> *A semelhança de outros povos, concebeu também o angolano, em expressões onomatopaicas, a linguagem de certos animais, principalmente aves. Constituem elas curiosas fantasias, ordinariamente em função do proceder do animal.*
>
> *Dado o carácter imitativo do jogo de palavras, só o vernáculo se aprecia convenientemente a figuração. E ainda melhor, quando se conheça a voz do animal* (Ribas 2014, p. 191).

A valorização do uso e da expressividade do kimbundu é reforçada no capítulo dedicado aos passatempos infantis, frequentemente caracterizados por um imaginário de estreita comunhão com o mundo animal[10]:

[9] «[Humans] also live in external symbiosis with all the other mammals, the birds, the insects […]. This chiasmic understanding of the human place in the biota for Merleau-Ponty includes thought and language» (Westling 2014, p. 36). «Human efforts are part of a larger tapestry of animal expression and aesthetic creation» (Westling 2014, pp. 123-124).

[10] Exemplo significativo é o conto «Qual dói mais?», que, a partir do início, apresenta uma sucessão de coros de crianças onde é evidente a centralidade dos animais: «De uma roda

> *Os passatempos infantis, sobretudo brincados ao luar, hoje, pela dominação da língua portuguesa, já não são os primitivos, os legados pela tradição. Hoje, o que se brinca, quer em rodas, quer noutra execução qualquer, não se diz em quimbundo, não. É que o quimbundo, tido como língua bárbara, língua de povos atrasados, envergonha a quem fala.*
>
> *Com este sentimento de repulsa, as belas concepções do espírito, de geração em geração transmitidas, lentamente vão morrendo, com desprezo dos que as renegam, com saudades dos que as praticavam. Assim, tudo, tudo o que representa manifestação negra, submissamente cede às formas actualidade.*
>
> *Quimbundo: quando, um dia, de todo te finares, que seduções, que tesouros, contigo não levarás para a cova! Só quem te conhece, ó fala desprezível, sabe o quanto vales, sabe as maravilhas que encerras* (Ribas 2014, p. 208).

Nas páginas de reflexão o autor não deixa, por conseguinte, de esclarecer a sua posição em relação ao «esmagar da espiritualidade» provocado pela «transplantação portuguesa» de brincadeiras (Ribas 2014, p. 207) ou às falhas e insidias da tradução; posição, esta, que desemboca significativamente numa defesa da língua kimbundu frente à glotofagia colonial:

> *Dado o carácter destrutivo da tradução, destrutivo pela perda de uma grande parte da originalidade primitiva, diligenciámos dar, no entanto, o pitoresco que se impunha. Mesmo assim, nem sempre conseguimos, como é obvio, imprimir o natural colorido. A maior dificuldade que enfrentámos, foi no jogo de palavras. Em resultado, o que, em quimbundo, cintilava, em português embotou* (Ribas 2014, p. 207).

### 3. Conclusões

Os exemplos selecionados ao longo do artigo mostram um Óscar Ribas preocupado não com o «encanto da superficialidade, antes [com] a essência da profundidade» (Ribas 2014, p. 39), atento às imagens, sensações e sinergias

---

saltitante de crianças, dentro da qual uma outra se movimenta de cócoras, borbota um coro: *Cuidado com o pássaro, / cuidado com o pássaro, / uê, / cuidado com o pássaro*! — Aiuê, fui agarrada! — Grita um dos participantes, tentando desembaraçar-se do pseudo-rapinante central. Já numa cadência mais vagarosa, o círculo inquire: — Por que animal? — Pelo pássaro. — Desprende-te… — Não, posso, está rijo. Sempre volteando na mesma pressão, os companheiros aconselham: — Conta os teus parentes» (Ribas 1989, p. 99) «Os infantes, agora, correm ordenadamente, tocando cada um, a partir do último, no seu antecedente, ficando depois fora do jogo o que bater. Entretanto, na desfilada, que é branda, vão dizendo ritmadamente: *Eu fui, eu fui, eu fui / fui à casa da minha sogra, / encontrei uma pacassa, / que estava a barbear-se! / Eu, a pacassa: — Ora essa! / Por que não me hei-de barbear? / Sou lá como o pardal, / que se deita na palmeira?* […]» (Ribas 1989, p. 106). A transcrição em kimbundu destes coros e lengalengas é apresentada no complemento final do volume.

entre a esfera humana e o espaço, o mundo vegetal e animal. Na sua obra literária, Ribas prossegue e amplia o trabalho de «investigação-ação» (Martinho 2022, p. 73), desenvolvido enquanto etnólogo, em direção à valorização da natureza, da cultura e da língua angolana[11]. A atenção para com o tratamento dos animais testemunha não só a sensibilidade relativamente à igual dignidade de personagens humanas e não-humanas, mas é também exemplo do facto que, na opinião do autor, «o conto angolano não constitui uma produção morta, sem beleza imaginativa» (Ribas 2014, p. 39). De maneira análoga, o interesse para com a comunicação dos animais precisa de ser entendido também na ótica da resistência a ação obliteradora da língua portuguesa. Neste sentido, a lição de Óscar Ribas teve grande importância no desenvolvimento da literatura angolana e na trajetória de autores como, por exemplo, Luandino Vieira, para o qual, como é sabido, a linguagem se torna poderoso instrumento de libertação[12]. Paralelamente, numa «atitude antecipatória do que seriam as preocupações já do fim do século XX» (Chaves 2016, p. 201), a leitura da obra de Óscar Ribas proporciona reflexões, muito atuais, sobre a salvaguarda do meio ambiente, os perigos da urbanização e sobre a suposta superioridade humana frente ao mundo natural. Longe de ser portador da mentalidade de um «curador

[11] O compromisso em resgatar as línguas nacionais, ou os chamados «regionalismos», é lembrado na entrevista a Michel Laban: «[…] para o meu dicionário também estou a criar termos dentro dos termos existentes… Estou a valorizar… […] sobretudo verbos. De um substantivo, criar um verbo, por exemplo Muxoxo, muxoxar… Foi criado por mim… (Laban 1991, pp. 40-41)».

[12] Nos *Papéis da Prisão*, Luandino Vieira menciona frequentemente Óscar Ribas, facto que testemunha a importância deste último na sua formação como escritor. Aqui vão dois excertos eloquentes em que emerge a imprescindibilidade do seu trabalho, seja numa perspetiva linguística, seja no projeto de constituição de uma «biblioteca luandense» (Vieira 2015, p. 981): «Grande discussão sobre a introdução do neologismo "baco" (do quimbundo mbaku) por O. Ribas e que entre a ignorância quase geral o que não é defeito e a autossuficiência total o que é pior foram ditas coisas como "donos de língua", "nacionalismo" (não deixar fugir os termos p.ª o português…) "é preciso autorização para fazer neologismos" (!) "Neologismo só é quando está escrito" e mais barbarismos que me fazem sorrir… Apresentei o caso de "cabasso" — e nem assim…» (Vieira 2015, p. 786). «Volta a assaltar-me a velha ideia de um volume de 7/8 escritores de Luanda. Dar a fácies humana daquela cidade […] O 1º critério teria de ser de uma exigente qualidade literária — sem isso, não vale a pena. Teriam de ser trabalhos de bom nível. Depois: Luanda, suas gentes, sua paisagem, seus problemas. Inéditos se possível. (M. Carvalho; O. Ribas; M. António; Arnaldo; Colchat; eu — quem mais?) Com prefácio — o que é Luanda, o que é um escritor, o que é um escritor de Luanda […] Para o centenário da cidade, em 1974/5?» (Vieira 2015, p. 980).

de museu»[13], tal como escreveu Russel G. Hamilton, Óscar Ribas deixou-nos um legado multifacetado, capaz de se colocar plenamente dentro do nosso tempo e de recuperar hoje em dia inquestionável vivacidade e modernidade.

**Referências**

AGAMBEN, Giorgio, 2007. *Homo sacer — O poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

AGAMBEN, Giorgio, 2013. *O aberto: o homem e o animal*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

BÂ, Amadou Hampâté, 2010. «A tradição viva». In *História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África*, editado por Joseph Ki-Zerbo. Brasília: UNESCO.

BENEVIDES, Rodrigo, 2021. Da estrutura e do quiasma em Merleau-Ponty. *Synesis*, 13(2), pp. 208-225.

BURNESS, Donald, 1982. Literature and Ethnography: The Case of *O Segredo da Morta* and *Uanga*. *Research in African Literatures*, Bloomington: Indiana University Press, 13(3), pp. 359-365. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3819042>.

CALIVALA, David Eduardo, 2015. *Óscar Ribas: uma viagem etnográfica em torno do romance Uanga (feitiço)*. Dissertação de Mestrado em Estudos Românicos. Universidade de Lisboa. Disponível em: <https://repositorio.ulisboa.pt/handle/10451/24539>.

CHAVES, Rita, 2016. Óscar Ribas: Escrita e Mediação. *Journal of Lusophone Studies*, 1(2), pp. 191-204.

CLARK, Timothy, 2011. *The Cambridge Introduction to Literature and the Environment.* New York: Cambridge University Press.

COELHO, Nelly Novaes, 2009. *Folclore* [Em linha]. E-Dicionário de Termos Literários [consult. 2025-03-20]. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/folclore>.

COETZEE, P. H. e ROUX, A. P. J. (eds.), 2005. *The African Philosophy Reader*, London: Routledge.

DeLOUGHREY, Elizabeth, HANDLEY, George B. 2011. *Postcolonial Ecologies: literatures of the Environment*. New York: Oxford University Press.

HAMILTON, Russel G., 1975. *Voices from an Empire: a history Afro-portuguese literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

[13] «A sort of collector of cultural memorabilia, he has moved in the direction of preserving certain African modes of life in Angola; but he has done this more with the mentality of a museum curator than as a jealous guardian of the dynamics of a tradition» (Hamilton 1975, p. 45).

LABAN, Michel, 1991. *Angola: encontro com escritores*, vol. I, Porto: Fundação Eng.º António de Almeida.
MARTINHO, Ana (2022). «Literaturas africanas, ecossistemas e resistência». *Abriu*, 11, pp. 65-82.
MERLEAU-PONTY, Maurice. 2000. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva.
NOA, Francisco, 2019. *Império, mito e miopia. Moçambique como invenção literária*. São Paulo: Kapulana (ePub).
PADILHA, Laura Cavalcante, 2010. Um extraordinário tradutor e seus trânsitos textuais. *IPOTESI*, 14(2), pp. 115-122.
RIBAS, Óscar, 1989. *Ecos da minha terra*. Luanda: União dos Escritores Angolanos.
RIBAS, Óscar, 2014. *Missosso* (3 v.). Luanda: Fenacult.
RIBAS, Óscar, 2009. *Uanga (Feitiço)*. Luanda: Ministério da cultura.
SANTOS, Renato dos, 2017. Do corpo à carne: Merleau-Ponty e a radicalização do sensível. *Peri. Revista de Filosofia*, 09(02), pp. 69-80.
TEMPELS, Placide, 2018. *A filosofia bantu*, Luanda: Paulinas.
VIEIRA, José Luandino, 2015. *Papéis da Prisão — Apontamentos, Diário, Correspondência (1962-1971)*. Organização M. Calafate Ribeiro, M. V. Silva, R. Vecchi. Alfragide: Caminho.
WESTLING, Louise, 2014. *The Logos of the Living World. Merleau-Ponty, Animals, and Language.* New York: Fordham University Press.

# VIAGEM EM *UANGA*

Journey into *Uanga*

Pedro Ângelo da Costa Pereira
U. Jean Piaget de Angola
pedro.janja@gmail.com

**Resumo**: «Viagem em *Uanga*» propõe as seis palavras que Óscar Ribas utiliza para construir um texto suficientemente hábil para introduzir a comunidade intelectual de Luanda na sociedade a*mbund*u. O livro *Uanga* é uma construção oficinal onde o texto se completa com os paratextos. Nenhum paratexto é despiciendo. Óscar Ribas na sua escrita cuidada e por vezes «erudita» aventura-se por uma linguagem de gueto sem que se perceba que é uma linguagem de gueto para que o Outro, que ele também é, adentre numa cultura tratada como inexistente ou quando muito exótica e misteriosa.
Escolhemos as seis palavras porque elas semantizam, a nosso ver, a totalidade do universo que é convocado por Óscar Ribas, não só para situar a diegese do romance cujo subtítulo remático é *Romance Folclórico Angolan*o, mas para o situar, isto é, validá-lo a ele próprio no ambiente social e cultural em que ele se afirma e que faz questão de anunciar como seu de direito, apresentando, sempre que pode, as suas credenciais
**Palavras-chave**: Selva; gentio; nativo; quimbanda; *Uanga*; ambaquista

**Abstract**: «Viagem em *Uanga*» proposes the six words that Óscar Ribas uses to construct a sufficiently skilled text to introduce the intellectual community of Luanda to the *ambundu* society. The book *Uanga* is a workshop construction where the main text is completed with paratexts. No paratext is negligible. Óscar Ribas, in his careful and sometimes «erudite» writing, ventures into a ghetto language without it being perceived as a ghetto language, so that the Other, which he also is, can enter a culture treated as non-existent or at most exotic and mysterious.
We choose the six words because we believe they semantically represent the entirety of the universe that Óscar Ribas conjures, not only to situate the narrative of the novel whose rhematic subtitle is *Romance Folclórico Angolan*o, but to situate himself, that is, to validate himself in the social and cultural environment in which he asserts himself and which he makes a point of announcing as his rightful own credentials whenever he can.
**Keywords**: Jungle; gentile; native; quimbanda; *Uanga*; ambaquista



**Óscar Ribas e suas principais informantes**
No 1.º plano da esquerda para a direita: — *Adelina João Rodrigues e Maria da Conceição Bento Faria* (mãe do autor)
No 2.º: — *Virgínia Francisco dos Santos e Rita Manuel*
E no 3.º: — *Maria Cândida Camacho e o autor*

Ilustração 1 Foto na impressão de 1979 de *Misoso* I

## I. Seis palavras: Selva & Gentio & Nativo; *Uanga* & Quimbanda; Ambaquista

> A vós, irmãos de Angola, dedico estas singelas páginas — insignificante fruto tropical colhido nas selvas da vossa e minha Terra. Ó. R. (dedicatória, Ribas 1969)

Antes de entrar nesta questão importa situar um pouco Óscar Ribas no seu meio, isto é, no meio onde ele colheu o «insignificante fruto tropical» que nos oferece e do qual nós propomos uma leitura, ou melhor, um entendimento, melhor ainda, um compromisso. É isso mesmo. Estou a falar de *Uanga* e do compromisso de Óscar Ribas em elaborar uma escrita que envolve, por um lado, a comunidade colonial intelectual onde ele vivia (Luanda) e da qual queria aceitação e a sociedade ambundu, sem voz, silenciada, que ele queria dar a

conhecer provando que era isenta de exotismo e mistério, mas com sua cultura e regras de vida própria.

Ribas tenta estabelecer uma ponte entre duas culturas distintas. Em *Uanga*, Ribas comprometeu-se a narrar a realidade das sociedades a*mbund*u de forma autêntica e respeitosa, desafiando as percepções exotizadas que muitas vezes eram impostas pela comunidade colonial.

O compromisso de Ribas é evidente na forma como ele se esforça para representar a vida, as tradições e os valores dos ambundu com profundidade e humanidade. Ele queria mostrar que, por trás da superfície de mistério que muitos colonizadores viam, havia uma cultura rica e complexa, cheia de suas próprias regras, sabedoria e formas de vida.

Esse trabalho que ele se propõe é complexo e exige a paciência de um ourives de filigrana e, não só é complexo, como todo o trabalho que resulta dessa complexidade tem de ser publicamente reconhecido e para tanto ele apresenta as suas credenciais. «— Óscar Ribas: você, no Brasil, é mais citado do que imagina. — Declarou-me, em 1968, um intelectual brasileiro.» (Ribas 1969, p. 9).

Tal como sempre se rodeou das suas insígnias e pareceres de múltiplos intelectuais como forma de assegurar, perante os seus pares, a sua legitimidade para falar dos assuntos de que fala, também sempre homenageou as pessoas que o legitimaram, orgulhosas defensoras das suas origens, para falar das coisas da Terra.

Na p. 7 da edição realizada em 1989 pelas Edições ASA para a União dos Escritores Angolanos Óscar Ribas escreve:

> *À memória das inesquecíveis colaboradoras — Maria da Conceição Bento Faria (minha mãe), Rita Manuel (sogra de meu irmão Joaquim), Virgínia Francisco dos Santos (sogra de meu irmão Mário), Adelina João Rodrigues (amiga íntima de minha mulher), Carlota Joaquina Nunes de Barros (sogra de um cunhado de meu irmão Joaquim) e Maria Cândida Bento Ribas (minha mulher) — a cuja dedicação tanto devo pela extraordinária prestação de narrativas e informes para o arquivo e divulgação da Cultura Angolana, a minha reiterada homenagem de gratidão, pois a sua participação representa o pilar de minha obra.* (Ribas 1989, p. 7)

Óscar Ribas é um filho de família. É educado pelas mulheres que estão sempre presentes na sua vida. Nós conhecemo-las porque constituem para-

textos dos seus livros. Em quimbundo há um provérbio que diz, segundo tradução de Óscar Ribas, que o português educa e o quimbundo esclarece. *Putu Ilonga, Kimbundu Kilongolola* (prov. 498, Ribas 1979, p. 207). Ora, Óscar Ribas não só estudou nas escolas coloniais como, ao mesmo tempo, foi educado no rigoroso gineceu da sua família. Foram as mulheres de panos que o ajudaram a ter paciência para que as coisas da terra pudessem ser aceites e entendidas pelo ambiente cultural e social do seu tempo. As coisas têm que ser esclarecidas, elucidadas com paciência porque só com paciência é que o Outro consegue ser esclarecido sobre as coisas da Terra. Para que melhor se entenda o que eu quero, por fim, dizer nesta palestra, vou reproduzir as palavras do próprio:

> *Como desejávamos abeirar-nos da realidade — norma para quem pretende focar uma sociedade — fugimos da rotina seguida pelos escritores coloniais, a quem, talvez por ausência de observação, o mundo negro se afigura como uma incógnita. Tal não acontece, porque todo o problema é solúvel, contando que se conheça a regra a aplicar. E qual é? Neste caso, o conhecimento, não superficial, mas profundo, da matéria versada. Subordinando-se a este critério, a vida destes povos patenteia-se como dos outros. Logo, não se envolve de mistério: misterioso é quem, sob os ouropéis da ignorância, a deturpa na sua essência.* (Ribas 1969, p 14)

Mas para falar das coisas da Terra, não basta adentrar na sociedade a que pretende dar voz, tem de ter paciência para poder esclarecer, explicar aos seus pares de modo a conseguir que a sua fala aponte para uma tradução que os transporte até essa atmosfera sem que as palavras transaccionadas criem barreiras e não relativizem o entendimento da realidade.

A palavra *kilongolola*, no provérbio atrás citado, é traduzida por Óscar Ribas por esclarecer, e Assis Júnior, no seu *Dicionário Linguístico, Botânico, Histórico e Corográfico de Kimbundu-Português*, apresenta como significados, além de esclarecer, explicar, elucidar, também criticar e censurar. Já *ilonga* é um tempo verbal de *kulonga* que Óscar Ribas traduz como educar e Assis Júnior acrescenta a essa tradução, ensinar, evangelizar, domesticar, tornar apto.

Existe uma concepção plurissignificativa dentro das seis palavras escolhidas, como *corpus* deste trabalho, operando à margem da semântica e da pra-

gmática para validar a sua significação e é esse universo de jogo de sentidos que nos leva a apresentar este texto.

Escolhemos as seis palavras porque elas semantizam, a nosso ver, a totalidade do universo que é convocado por Óscar Ribas, não só para situar a diegese do romance cujo subtítulo remático é *Romance Folclórico Angolan*o, mas para o situar, isto é, validá-lo a ele próprio no ambiente social e cultural em que ele se afirma e que faz questão de anunciar como seu de direito, apresentando, sempre que pode, as suas credenciais.

É, pois, com toda a propriedade que utiliza a fala resultante de ser um profícuo oficiante de um universo que resultou de *putu ilonga*, isto é, que o tornou apto a afirmar-se como par desse universo intelectual que era a Luanda onde ele queria que a voz dos sem voz fosse ouvida e, ao mesmo tempo, de *kimbundu kilongolola*, que lhe permite adoçar o seu discurso de modo a que o que é preciso esclarecer, elucidar, se torne claro.

> *O narrador usa um português cuidado, literário, mas por vezes demasiado erudito. Estes aspectos que acabamos de citar poderão ser explicados, se tivermos em conta o contexto histórico-cultural em que a obra foi escrita.*
>
> *Em 1951, data da primeira edição de Uanga, vivia-se em Angola uma situação colonial agravada pelo fascismo, em que qualquer manifestação cultural angolana pública representava um acto de coragem. Por outro lado, o escritor, para que pudesse ver publicada a sua obra, tinha simultaneamente de se identificar com a língua e a cultura do país colonizador. Em nossa opinião, talvez esta situação possa explicar o desequilíbrio da linguagem verificado ao longo da obra.* (Irene Guerra Marques, in Ribas 1976)

**II. A Selva e o Gentio e o Nativo**

Angola é em África e, para a antiguidade clássica, África era terra de leões. A cultura judaico-cristã facilmente adopta os estereótipos clássicos que se tornam clichés. Portanto, Angola é África e Terra de leões.

E a terra de leões é a selva e é lá, na Selva que Óscar Ribas vai colher o fruto tropical (os acontecimentos que servem de motivo para a estória que ele conta).

Na selva vivem selvagens.

Mas, Óscar Ribas é um homem educado. Domina bem o português para que possa substituir a palavra selvagem, palavra agressiva, pesada, pela expressão **Gentio**. Gentio é, digamos, o politicamente correcto usado para que se

fale do selvagem. «Pela apanha dos jimbos, os naturais faziam circular os búzios como moeda. O gentio, ávido de os possuir, por eles dava excelentes produtos.» (Ribas 1969, p. 18)

Óscar Ribas fala para os que pretende que sejam os seus pares e avalia-os como escritores coloniais, «fugimos da rotina seguida pelos escritores coloniais» (já atrás citado). A citação é de um paratexto que robusteceu *Uanga* na 2.ª edição de 1969, isto é, dezoito anos depois da 1.ª edição.

Convém, para melhor entendermos o ambiente cultural e social que envolvia Óscar Ribas, que *Luuanda*, de Luandino Vieira, em 1963, tinha recebido o prémio da novelística da Sociedade Portuguesa de Escritores, e que o mesmo Óscar Ribas, inscreveu o seu nome numa carta de repúdio a esse prémio ao lado de outros nomes como Reis Ventura, Gabriel de Altamira, Agnelo de Oliveira, Alfredo Diogo Júnior, Mesquitela Lima, Martinho de Castro, António Pires, Almeida Santos, Lagriva [*sic*] Fernandes, Mário Milheiros, Mário Mota, Horácio da Silva e Ferreira da Costa.

Mas, cuidado! Depois de se situar onde vai acontecer o que acontece, isto é, na selva onde vivem os sel… desculpem, os gentios, adentremos nesse universo, isto é, na selva com os seus habitantes.

A selva revela-nos o Cazuno, uma aldeia *mbundu* que se estendia pela encosta do morro em cujo cimo se encontrava a capitania de Luanda e, mais adiante, a fortaleza. É nessa aldeia que Joaquim, um dos personagens da história que se irá casar com Catarina com quem faz o par amoroso que dá substância à narrativa, vivia numa modesta casa: «A casa compunha-se, como quase todas as casas em que vivem os nativos, de dois quartos e um corredor.» (Ribas 1969, p. 23)

**Gentio**, a palavra ideal para que os leitores adentrem no universo que será responsável pela sociedade que se pretende retratar cede a vez à palavra **Nativo**.

Pacientemente, como lhe ensina a sua mãe, guardiã da cultura veiculada pela língua que fala, o quimbundo, Óscar Ribas convida os seus pares intelectuais a conhecer como vive a sociedade protagonizada pelos nativos, seus irmãos, que são os gentios, isto é, os selvagens que habitam a Selva, isto é, esta Terra [dele e dos gentios]. E fá-lo usando a escrita que aprendeu na escola do colono e subtilmente amortece o discurso para que se entenda a sociedade que

quer retratar sem que o leitor (melhor ainda os seus pares coloniais) a remetam para um universo exótico e misterioso.

> *Mais tarde viria a constatar que detinhas mais outra arma poderosa além do canhão, a escrita. E que também sistematicamente no texto que fazias escrito intentavas destruir o meu texto ouvido e visto. […].*
>
> *Mas agora sinto vontade de me apoderar do teu canhão, desmontá-lo peça a peça, refazê-lo e disparar não contra o teu texto, não na intenção de o liquidar mas para exterminar dele a parte que me agride. […]. Não posso matar o meu texto com a arma do outro. Vou é minar a arma do outro com todos os elementos possíveis do meu texto. Invento outro texto. Interfiro, desescrevo para que conquiste a partir do instrumento escrita um texto escrito meu, da minha identidade.* (Manuel Rui – «Eu e o outro — O Invasor». In Medina 1987, pp. 308-309)

O texto de Óscar Ribas arma-se das palavras de que precisa para que o outro possa lê-lo sem as reservas ditadas pelo preconceito e, ao mesmo tempo, sem que ele próprio se sinta agredido.

### III. *Uanga* e Quimbanda

A estória de Catarina e Joaquim, parece que se vai desenrolar sob o signo do feitiço. Depreende-se do próprio título do romance, *Uanga* «Feitiço», corroborado pela fala do respeitável sr. João, um negro mais velho:

> *Vocês, os pretos, nunca vão para a frente. Para se amigar, é preciso quimbanda. Se uma pessoa está doente, lá vem o quimbanda para adivinhar o mal. Se alguém morre, o quimbanda não pode faltar para enxotar o canzumbi. Se a gente tem um sono esquisito, o quimbanda lá vem também. […]. Enfim, quimbandas, só quimbandas.* (Ribas 1969, p. 55)

A história desenvolve-se à volta do casal desde o seu namoro, casamento até à morte de Catarina. Os momentos decisivos da vida do casal são marcados por rituais que exigem a presença do quimbanda e esses rituais, oficiados pelo quimbanda, são imprescindíveis para se viver como *ambundu*.

Mas afinal quem é o Quimbanda? Em *Ilundo*, Óscar Ribas fala do Quimbanda e do Feiticeiro.

> *Não foi sem grande trabalho e profundas lucubrações que elaborámos esta monografia* [Ilundo]. *Mais do que qualquer outra obra nossa já publicada, e mesmo da trilogia sobre a literatura angolana* — Misoso — *este trabalho é a*

> *produção que dada a transcendência da matéria, mais rigor nos mereceu.* (Ribas 1989, p. 13)

E explica que são entidades diferentes, uma é reverenciada, o quimbanda, a outra é odiada e por isso ninguém sabe quem é, a sua identidade mantém-se secreta. Uma chama-se *kimbanda* e a sua ciência é a *umbanda*, a outra chama-se *mulóji* e a sua ciência é o *Uanga*

Paulina Chiziane fala-nos, numa extensa entrevista que dá a uma jornalista sueca, do Curandeiro que, como diz Óscar Ribas, entre os *ambundu* se chama Quimbanda. Explica o seu papel valioso no seu meio e cujo saber e actuação, ao serem silenciados e remetidos para o lugar do erro, podem tornar doloroso o que devia ser harmonioso, o acto da construção do conhecimento pelo entrelaçar de culturas.

> *Para a vossa mãe ficar melhor, é porque [o curandeiro] está muito mais próximo dela do que aquilo que nós [médicos] fazemos. Isso levá-la-á de novo às raízes da sua tradição. Porque é uma linguagem que ela entende e a partir daí a reacção dela vai ser diferente. Agora um psicólogo, que normalmente é uma menina muito bem vestida, que fala português, que usa sapatos de salto alto, ou um homem bem vestido, não vai ao subconsciente dela. Tem de ser um curandeiro, igual àquele que ela conheceu na infância, e tem de fazer um ritual.* (Portal Geledés, Os anjos de Deus são brancos até hoje, 27/11/2014, Doris Wieser entrevista Paulina Chiziane)

Então temos o curandeiro, o quimbanda que debela as enfermidades físicas e psicológicas. Estas por adivinhação, aquelas pelo conhecimento que tem de plantas medicinais e da fisiologia humana. Esse conhecimento permite-lhe realizar rituais para evitar ou debelar males e a quem as pessoas recorrem pagando, mas retirando desse acto o conceito de remuneração. O pagamento realizado pela intervenção do quimbanda é para que este possa honrar os seus antepassados ou outras entidades que convoca, quando procura as plantas medicinais e não para ser pago pelo seu trabalho, pois esse trabalho é feito por submissão ao antepassado tutelar que o iniciou no seu ministério.

Mas os quimbandas que vão oficiando os diversos rituais que compõem a narrativa usam a ciência *umbanda* e não *Uanga.*

O romance chama-se *Uanga*, que é feitiço. Mas o ministro que oficia os rituais não é o *mulóji* que é uma entidade malfazeja, é um *kimbanda.* São aliás vários quimbandas conhecidos e pessoas de muito respeito que são chamados

para oficiar os diversos rituais que se vão desdobrando desde os que propiciam um bom namoro a Catarina até ao último, destinado a lavar os seios da mamã Lolota para que ela possa amamentar os gémeos que ficaram órfãos.

Como desvendar este equívoco?

Óscar Ribas exercita o jogo das conveniências de modo a captar o interesse do Outro, com o qual ele se confunde aliás[1], falando de rituais (que o outro entende como feitiço) e ao mesmo tempo recolocando essas práticas no seu mundo próprio, desvendando uma cultura rica e complexa, cheia de suas próprias regras, sabedoria e formas de vida.

**IV. O Ambaquista**

Para que melhor adentremos na atmosfera da estória, Óscar Ribas vai buscar um mestre de cerimónias que é o ambaquista António Sebastião. Mas será que ele é ambaquista?

> *António Sebastião, grande comerciante de Ambaca entra, dando um sonoro «Ba-nôti, cavaieros!». É alto, fulo, de carão acidentado por grossos beiços, nariz disforme e olhos papudos. Trajava casaca, calças de xadrez um pouco acima das botas já cambadas, gravata preta com o nó quase a meio da camisa branca, e, no cocuruto da cabeça, um chapéu de coco.* (Ribas 1969, p. 24)

Surge então outro logro, ou melhor, o logro fundamental para que a narrativa seja amplamente consumida e o mundo ambundu possa ser dado a conhecer sem que o Outro sinta que o seu lugar de domínio está a ser atacado ou sequer nivelado.

António Sebastião, travestido com retalhos de uma cultura estranha, ascendera a um patamar de matriz falsa que provocara uma violenta rotura na situação inicial, casamento de Joaquim e Catarina, que começara por surpreender com a bonomia da sua inabalável auto-estima. Após o episódio da carta que revela o seu analfabetismo, inicia um processo de desagravo feito de contradições. Começa por planear a encomenda de um feitiço mortal, de que desiste, lança uma intriga devastadora e, arrependido, mergulha numa longa catarse feita de grande humilhação, rumo à harmonização cultural.

[1] Vide Ruy de Carvalho 2011: «Tempo de ouvir o 'Outro' enquanto o "Outro" existe, antes que haja só o Outro…ou pré-manifesto neo-animista», pp. 59-72.

Esse personagem, que se vai tornar o personagem decisivo para o andamento da narrativa, é apresentado como ambaquista, isto é o letrado que se assimila aos brancos.

> *Michel Laban, estudioso das literaturas africanas de língua portuguesa, explica-nos que, «durante o período colonial, era comum em Angola — mas a situação se dá também em outras regiões marcadas pela colonização — a existência de «pretos» que cultivavam o dom da palavra e da escrita e serviam de intermediários entre os nativos, que só falavam as línguas locais, e os vários sectores da Administração colonial.» No entanto, embora a presença dos ambaquistas interessasse a ambas as partes, quando a colonização portuguesa em África se intensificou, na passagem do século XIX ao XX, eles foram sendo desprezados e até severamente criticados o que contribuiu para o sentido pejorativo que a palavra ambaquista passou a ter.* (Fonseca 2021)

Mas António Sebastião é analfabeto e protagoniza o equívoco fulcral da narrativa que alimenta com a «leitura» da carta.

É ridicularizado, desprezado e severamente criticado por ser ambaquista, como convém ao Outro e, finalmente reintegrado na sua sociedade, como convém a Óscar Ribas.

## V. Como diria Quintiliano, para explicar é preciso ter paciência

> Quintiliano (35-96, Roma), professor de retórica e filólogo, deixou escrito o que se pode catalogar como uma pedagogia da leitura baseada numa aprendizagem sem pressas.
> Matta, na sua colecção de provérbios (o prov. 281), diz *wendesa ndeng kasuku mushima*, que é como quem diz: quem ensina uma criança não se deve apressar.

Óscar Ribas usa duas estratégias de legitimação nas edições das suas obras. Edições que são rigorosamente verificadas por si como se depreende da publicação de *Sunguilando* que o mesmo repudiou por intervenções abusivas de um «ilustre anónimo», pelo que, nenhum paratexto está a mais. Não só não está a mais como deve ser tido em conta e não considerado um rodriguinho.

Percebe-se que tanto as insígnias (as honorificiências como o próprio diz), como todos os outros paratextos que são recorrentes nos seus livros têm um propósito. Estão presentes para validar duplamente a sua voz. Como qualquer código, operam a dois níveis, a nível da expressão e a nível da recepção.

A expressão tem que ser pacientemente trabalhada para que o texto escrito, a arma do outro, no dizer de Manuel Rui, não se denuncie como arma de arremesso, como se de bumerangue se tratasse.

A recepção, que resulta desse trabalho oficinal obedece aos ensinamentos que ele recebe da Mãe (aqui mãe é dito no sentido de se englobar todas as mulheres que ele faz questão de homenagear), ensinamentos esses em quimbundo e, não nos esqueçamos, que *kimbundu kilongolola*.

Estamos perante um texto que se serve do português como língua de destino para falar de acontecimentos de uma sociedade que os vive em quimbundo.

Mas esse texto é para circular num universo semiótico onde o **nativo** é o **gentio**, onde as práticas culturais são ***Uanga*** (feitiço) e onde o homem negro de sucesso é um **ambaquista**, falso ambaquista, travestido de «calcinhas», próprio para ser ridicularizado.

**Bibliografia**

ASSIS JÚNIOR, A. 1941. *Dicionário de Kimbundu-Português. Linguístico, Botânico, Histórico, e Corográfico*. Luanda: Argente, Santos & Cª Lda.

CARVALHO, Ruy Duarte de. 2011. *O Que não Ficou por Dizer…* Luanda : Chá de Caxinde.

CHATELAIN, Héli, 1888-9. *Gramática Elementar do Kimbundu ou Língua de Angola*. Genebra: Typ. des Charles Achuchardt.

FONSECA, Maria Nazareth Soares, 2021. *Mestre Tamoda: artimanhas discursivas e contrapontos linguageiros.* Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil : s.n., 1 de Julho.

MEDINA, Cremilda de Araújo, 1987. *Sonha Mamana África.* São Paulo: Edições Epopeia.

RIBAS, Óscar, 1964. *Missosso III*. Luanda: Edição do autor.

RIBAS, Óscar, 1969. *Uanga.* Luanda: Edição do autor.

RIBAS, Óscar, 1973. *Qulianduquilo. Contos e Instantâneos.* Luanda: Edição do autor.

RIBAS, Óscar, 1975. *Tudo isto Aconteceu.* Luanda: Edição do autor.

RIBAS, Óscar, 1978. *Misosso I.* Luanda: Edição do autor.

RIBAS, Óscar, 1989. *Alimentação Regional Angolana*. Lisboa: Edição do autor.

RIBAS, Óscar, 1989. *Ecos da Minha Terra*. Luanda: UEA / ASA.

RIBAS, Óscar, 1989. *Ilundu*. Luanda: UEA / ASA.

RIBAS, Óscar, 2002. *Temas da Vida Angolana e suas Incidências.* Luanda: Chá de Caxinde.

RIBAS, Óscar, 2009. *Missosso II.* Luanda: Ministério da Cultura / INLD.

TOPA, Francisco, 2014. *Luuanda há 50 anos. Críticas, prémios, protestos e silenciamento.* Porto: Sombra pela cintura.

# ÓSCAR RIBAS: um escritor no seu tempo — contribuições para a leitura de *Uanga*

## Óscar Ribas: A Writer of His Time — Contributions to the Reading of *Uanga*

Andrea Marzano
U. Federal do Estado do Rio de Janeiro
marzano.andrea@gmail.com

**Resumo**: O artigo analisa o romance *Uanga* (1951) a partir do seu contexto histórico, cultural e intelectual. A autora argumenta que a obra deve ser compreendida não apenas como um texto literário, mas também em diálogo com o jornalismo, a etnografia, a fotografia, a rádio e outras manifestações culturais da Angola colonial.
O estudo reconstitui a trajetória de Óscar Ribas, destacando a sua formação, a perda progressiva da visão e a longa elaboração de *Uanga*, escrito ao longo de dezassete anos. Demonstra como a experiência pessoal do autor e o contexto do Estado Novo português influenciaram a sua visão sobre a cultura angolana e sobre o folclore.
A análise evidencia as ambiguidades presentes na obra: por um lado, Ribas valoriza e documenta costumes, tradições e práticas culturais angolanas; por outro, mantém uma perspetiva evolucionista influenciada pelo pensamento colonial da época. O romance apresenta um importante registo etnográfico, mas também reproduz alguns estereótipos coloniais sobre a sociedade africana.
Por fim, a autora propõe reinterpretar Óscar Ribas como um escritor profundamente inserido no seu tempo, cujas obras refletem as tensões entre colonialismo, identidade cultural, folclore e nacionalismo emergente, contribuindo para uma compreensão mais ampla da literatura angolana.
**Palavras-chave**: Óscar Ribas; *Uanga*; literatura angolana; folclore; colonialismo

**Abstract**: The article examines the novel *Uanga* (1951) within its historical, cultural, and intellectual context. The author argues that the novel should be understood not only as a literary work but also in connection with journalism, ethnography, photography, radio broadcasting, and other cultural practices in colonial Angola.
The study reconstructs Óscar Ribas's biography, highlighting his education, progressive blindness, and the seventeen-year writing process of *Uanga*. It shows how his personal experiences and the ideological environment of the Portuguese Estado Novo shaped his interpretation of Angolan culture and folklore.
The author emphasizes the contradictions in Ribas's work: while he documents and values Angolan traditions and cultural practices, he also reproduces an evolutionary perspective influenced by colonial ideology. As a result, *Uanga* is both an important ethnographic record and a text that reflects some colonial stereotypes about African society.

The article concludes by proposing a new interpretation of Ribas as a writer deeply rooted in his historical context, whose work reveals the complex relationship between colonialism, cultural identity, folklore, and the emergence of Angolan nationalism.
**Keywords**: Óscar Ribas; *Uanga*; Angolan literature; Folklore; Colonialism

## 1. Introdução

O objetivo deste artigo é analisar o romance *Uanga*, publicado originalmente em 1951. Embora dialogando com estudos que buscam situar o lugar de Óscar Ribas na literatura angolana, pretende-se contribuir com outra possibilidade de enquadramento para o romance, à luz de um universo mais vasto que o da produção literária, envolvendo a atividade jornalística, artística, etnográfica, fotográfica, radiofônica, entre outras. Propomos uma análise mais detida no contexto de produção da obra, buscando compreender as ideias e diálogos travados por Óscar Ribas, em diferentes espaços, até a publicação de *Uanga*, especialmente durante o longo percurso de sua escrita.

É preciso começar com algum detalhamento dos já conhecidos dados biográficos. Essa não é uma tarefa fácil, pois a maioria das informações disponíveis não são muito precisas, tampouco datadas. É necessário recorrer a entrevistas concedidas pelo autor (Laban 1991; Silva 1999[1]) e ao romance autobiográfico por ele publicado (Ribas 1975) para obter algumas referências temporais. A montagem desse quebra-cabeça, mesmo que imperfeita, é necessária para a compreensão das experiências acumuladas por Óscar Ribas até a publicação de *Uanga* e, especialmente, durante a sua escrita.

## 2. Óscar Ribas: dados biográficos até a publicação de *Uanga*

Óscar Ribas nasceu em Luanda no dia 17 de agosto de 1909, filho de Arnaldo Gonçalves Ribas, natural da Guarda, Portugal, que chegara a Angola em 1904 para ocupar um cargo no funcionalismo público (Ribas 1975, p. 22), e de Maria da Conceição Bento Faria, natural de Luanda, que trabalhara como lavadeira para seu pai (Ribas 1975, p. 27). Segundo Ribas, ele e seus irmãos — Mário, Joaquim, e uma menina que faleceu ainda criança — não falavam quimbundo por vontade materna, embora o ouvissem em casa com relativa

[1] Entrevista concedida a Maria Augusta Silva em outubro de 1999, publicada pelo *Diário de Notícias* em 2 de outubro do mesmo ano. Gentilmente cedida, em versão transcrita, pelo Dr. Francisco Soares, a quem muito agradeço.

frequência, e compreendessem algumas palavras e expressões. Apenas nos passatempos infantis, no convívio com as criadas, cantavam canções na língua de sua mãe (Ribas 1975, p. 62).

Aos 5 anos de idade, em 1914, Ribas ingressou em uma escola particular mista, mantida por uma senhora em Luanda (Ribas 1975, p. 78). Na quarta classe, provavelmente em 1917, foi matriculado como aluno externo no Seminário Maior da mesma cidade. Em 1918, por estar atrasado em relação aos alunos mais velhos, não foi levado aos exames finais, o que o levou a matricular-se pela segunda vez na quarta classe (Ribas 1975, p. 81). Provavelmente em meados de 1921 completou, ainda no Seminário, o 2.º ano liceal. Aos 13 anos e meio, por volta de fevereiro de 1923, ingressou como praticante na repartição pública em que seu pai trabalhava (Ribas 1975, p. 97).

Ainda em 1923, viajou para a metrópole com o pai e o irmão Mário. Foram para a Guarda, onde os irmãos tiveram a oportunidade de conhecer a família paterna, e onde Óscar buscou tratamento para sua doença oftálmica e teve aulas de matemática com um médico veterinário, já que pretendia ingressar no Liceu (Ribas 1975, pp. 98-100). A convite de um irmão de Arnaldo, os três viajaram para Lisboa, onde permaneceram alguns meses, antes de retornarem à Guarda. Ao todo, passaram um ano na metrópole, tendo provavelmente retornado a Luanda em 1924 (Ribas 1975, p. 105). Mário permaneceu na Guarda, na casa dos avós paternos (Ribas 1975, p. 109). Após o retorno, Arnaldo Ribas tornou-se diretor na repartição em que trabalhava, sendo lotado no distrito de Cuanza Norte, para onde foi com a companheira Maria e o filho Joaquim, já que Óscar permaneceu em Luanda, cursando o Liceu (Ribas 1975, p. 107).

É possível sugerir que Ribas tenha frequentado o Liceu Salvador Correia, em Luanda, entre setembro de 1924 e junho de 1926, já que interrompeu os estudos no 5.º ano liceal e transferiu-se para Novo Redondo, para trabalhar nos Serviços de Fazenda e Contabilidade, repartição pública em que o pai era diretor (Ribas 1975, p. 110).

Entre cerca de 1927 e 1931, viveu em Benguela (Laban 1991, p. 37)[2]. Durante esse período, Óscar teve oportunidade de viajar para o Bié, onde vivia

[2] Em entrevista concedida quando tinha noventa anos, Ribas lembrou os cuidados da mãe quando esteve enfermo em Benguela, provavelmente enfrentando sintomas de sua doença oftálmica, acrescentando: «Já tinha eu vinte anos!» (Silva 1999). Por outro lado, sabemos

um irmão de seu pai, e onde permaneceu por uma semana (Ribas 1975, p. 112). Em 1931, quando tinha 22 anos, foi novamente à metrópole em busca de tratamento médico (Ribas, 1975, p. 243), lá permanecendo por nove meses, após os quais retornou a Benguela. Provavelmente em 1932, em função do avanço de sua doença, pediu licença ilimitada do funcionalismo público (Ribas 1975, p. 128 e p. 14).

No mesmo ano, seu pai foi transferido para N'Dalatando, então chamada de Salazar. Óscar Ribas foi com ele, permanecendo lá por um ano e meio (Laban 1991, p. 37; Ribas 1975, p. 152). Depois disso, acompanhou o pai em uma transferência para Silva Porto, atual Cuíto, na província do Bié, onde viveu entre 1933 e 1937. Em 1937, em função do falecimento do pai, decidiu retornar para Luanda (Laban 1991, p. 37; Ribas 1975, p. 152).

Apesar das tentativas de tratamento, aos 27 anos, e portanto em 1936, começou a perder a visão, a princípio lentamente, depois de forma acelerada (Ribas 1975, p. 244). Enfrentando o avanço progressivo de sua doença, Ribas permaneceu bastante isolado na segunda metade da década de 1930, sofrendo crises de depressão e pensamentos suicidas (Laban 1991, p. 15; Ribas 1975, p. 154).

Após a morte de Arnaldo, sua família enfrentou sérias dificuldades financeiras, decorrentes de um grande atraso na concessão da pensão. Após receberem um subsídio do Cofre de Previdência, os irmãos Ribas juntaram recursos para a construção de uma casa (Ribas 1975, pp. 177-181).[3] Em algum momento entre 1937 e cerca de 1940, Óscar, já cego, passou a receber pensão «por invalidez», «concedida por um organismo metropolitano» (Ribas 1975, pp. 193). Nessa altura, embora já se dedicasse à produção literária, tendo publicado duas novelas na década de 1920, dava aulas em casa, para alunos da instrução primária e do primeiro ciclo liceal (Ribas 1975, p. 193).

que sua segunda novela, *Resgate de uma falta*, foi originalmente publicada pela tipografia do Jornal de Benguela em 1929.

[3] Provavelmente em algum momento da década de 1940 conseguiram construir outra casa. A renda auferida através da locação das duas casas foi importante para o sustento da família (Ribas 1975, p. 226).

No início dos anos 1950, época que coincide com a publicação de *Uanga*, Ribas casou-se «à africana»[4], mas sem alembamento[5], com Maria Cândida, uma mestiça da vizinhança onde morava, no bairro da Maianga. Dominando bem o português e o quimbundo (Ribas 1975, p. 228), Maria Cândida se tornaria uma de suas informantes, colaborando em quase toda a sua carreira de folclorista (Ribas 1989, p. 7). Viviam então em uma casa de adobe, coberta de chapas de zinco, pela qual não pagavam aluguel, uma vez que o proprietário nunca apareceu para cobrá-lo (Ribas 1975, p. 228).

### 3. *Uanga*: visão geral

Na introdução da primeira edição de *Uanga*, reproduzida na segunda edição, Ribas afirma que a escrita do livro durou dezessete anos, o que significa que ocorreu entre 1934 e 1951 (Ribas 1969, p. 13). Nos primeiros três a quatro anos, em Silva Porto. Nos últimos treze a quatorze anos, em Luanda. Grande parte do livro foi ditada a seus irmãos Mário e Joaquim, que datilografavam seus textos (Laban 1991, p. 15). Em algum momento, provavelmente na década de 1940, Ribas passou a escrever suas ideias em papel, guiando-se pelas dobras retangulares feitas por seu irmão Mário, que depois lia tudo em voz alta, registrava as correções e datilografava os textos (Ribas 1975, p. 225).[6]

*Uanga* é definido, no subtítulo, como um «romance folclórico angolano». Ribas entrelaça as funções de romancista e folclorista, pretendendo que sua obra possa servir tanto para o «recreio espiritual» quanto para a satisfação da curiosidade etnográfica (Ribas 1969, p. 15). Como folclorista, Ribas situa os costumes retratados como resquícios do passado, como «práticas que a civilização conseguiu banir, particularmente nos centros mais desenvolvidos» (Ribas 1969, p. 13), o que, no caso em questão, se confunde com os resultados da

[4] Ou seja, amasiou-se.

[5] O significado de alembamento é explicado no *Elucidário* inserido na segunda edição de *Uanga*, de 1969, retirado do *Dicionário de Regionalismos Angolanos* que já estava, então, em fase de redação. Seria um «tributo de honra prestado pelo noivo à família da noiva» (Ribas 1969, p. 267) através da oferta de presentes.

[6] No final dos anos 1950, e portanto após a primeira edição de *Uanga*, Ribas dispunha de gravador, no qual provavelmente registrava seus textos. Além disso, escrevia em braile, ensinado por uma jornalista que também era deficiente visual (Ribas 1975, pp. 242-243).

colonização. Por essa razão, embora a primeira edição do livro seja datada de 1951, o enredo se situa em 1882.[7]

O romance tem um enredo simples. Catarina e o pedreiro Joaquim se apaixonam e passam a morar juntos em Luanda. Joaquim vai trabalhar em Cabíri, na atual província do Icolo e Bengo, onde pretende ganhar dinheiro para a construção de uma casa. Passados cinco meses, Joaquim envia, através do ambaquista [8] António, uma carta para Catarina. Quando a jovem solicita ao portador a leitura da missiva, António, envergonhado por não saber ler, sugere enigmaticamente que ela chore. Catarina, já grávida, interpreta que Joaquim estava morto. Tempos depois o mal-entendido é desfeito, e todos ficam sabendo que o ambaquista, como os demais, é analfabeto. António decide vingar-se, contando para Joaquim que vira Catarina com outro homem. Joaquim parte para Luanda e espanca Catarina, que fica gravemente doente. Depois pede perdão, Catarina tem filhos gêmeos e morre.

Essa história é permeada por detalhadas descrições de cerimônias ditas tradicionais.[9] Senhoras mais velhas formalizam o namoro, entregam presentes do

[7] A definição de certos costumes populares como resquícios do passado, em vias de desaparecimento, era característica do campo de estudos do folclore. Influenciados pelos estudos folclóricos, jornalistas de Luanda, em 1949, afirmaram que manifestações populares carnavalescas, então comumente nomeadas como «danças indígenas», estavam desaparecidas. No entanto, a simples análise dos mesmos jornais demonstra não só a sua permanência, como também a sua atualidade (Marzano 2024, p. 12).

[8] A expressão *ambaquista* designava, até as primeiras décadas do século XIX, proprietários e comerciantes africanos de Ambaca. Embora localizada a cerca de 260 km de Luanda, a região foi palco de contato precoce entre europeus e africanos, em função da instalação, a partir do século XVII, de missões católicas. Recorrendo a relatos de viajantes e exploradores do século XIX, Laban analisa a construção da imagem do ambaquista como agente intermediário entre europeus e africanos, caracterizado pelo uso de trajes europeus, muitas vezes sujos e surrados, pelo domínio da escrita e da língua portuguesa, pelo esforço sistemático em se distanciar culturalmente dos demais africanos e pela dedicação aos conhecimentos jurídicos (Laban 2013). Os ambaquistas aparecem, assim, como indivíduos que escrevem, leem e entregam cartas, e se oferecem aos demais africanos para fazer requerimentos e queixas às autoridades coloniais. Óscar Ribas, em *Uanga*, foi o primeiro a explorar a imagem do ambaquista na literatura, sendo seguido por outros, como Uanhenga Xitu, no conto *Mestre Tamoda* (1977). Salvo exceções, os textos literários reforçariam a imagem negativa do ambaquista como presunçoso, individualista, que usa a língua portuguesa para ludibriar seus semelhantes. Esta estratégia é ridicularizada através de um recurso linguístico, pelo qual os literatos sugerem a precariedade do conhecimento da língua portuguesa pelos ambaquistas.

[9] A noção de tradição é parte integrante do quadro conceitual do folclore, remetendo a expressões culturais que se repetem desde tempos imemoriais, como cristalizações do passado

alembamento, preparam ritualmente a noiva para o casamento, atestam e divulgam o defloramento, e ocupam posições importantes nos ritos fúnebres. Contos populares e adivinhas aparecem em conversas dos personagens.

Ribas constrói um olhar exterior sobre o que nomeia como «mundo negro» (Ribas 1969, p. 14), definindo-o como «um mundo de costumes estranhos» (Ribas 1969, p. 13). Entretanto, como filho de pai português e mãe angolana, reconhece «a preciosa coadjuvação de familiares», que lhe teria permitido distanciar-se dos «escritores coloniais», superando a sua própria falta de «verdadeira intimidade» com o meio retratado, a despeito de ter «nascido em África» (Ribas 1969, p. 14).

Esse olhar exterior é evidenciado na heterogeneidade da escrita. O narrador utiliza linguagem culta e gramaticalmente correta, contrastando com os personagens. Quanto a estes últimos, o registro dos diálogos é variável, sendo os mesmos personagens retratados ora com pronúncia claudicante, repleta de erros gramaticais, ora com linguagem gramaticalmente correta. Essa variação pode ser entendida como um recurso para indicar os momentos em que os personagens falam em quimbundo — traduzido pelo narrador em português «correto» —, de outros em que, sempre na presença do ambaquista, são levados a falar português.[10] Nesse caso, o registro da oralidade[11] contribui para a caracterização de uma «sociedade negra inculta», «ambiente dos indígenas de Luanda», definidos como «gentes ignaras» (Ribas 1969, p. 13). Tal caracteriza-

que sobrevivem, apesar dos avanços da modernidade. Defendi recentemente que os costumes tidos como tradicionais também se transformaram, à medida que, em função da complexa relação colonial, os africanos se apropriaram de elementos representativos do que era então definido como modernidade (Marzano 2024). Apesar disso, usamos a expressão tradicional, no presente artigo, por entendermos que ela expressa a concepção de Óscar Ribas sobre o universo cultural retratado em *Uanga*.

[10] Rita Chaves também reflete sobre a variação do registro escrito das falas, «levando as mesmas personagens a transitarem de uma pronúncia estropiada, onde figuram notórios desvios no plano morfológico e sintático, sobretudo, até uma expressão integralmente correta do ponto de vista gramatical». No entanto, não entende essa variação como estratégia de delimitação dos momentos em que os diálogos transcorrem em quimbundo ou português. Para ela, trata-se apenas de «uma insuficiência difícil de ser explicada como fator estético» (Chaves 1999, p. 142).

[11] O registro da oralidade se tornaria uma importante característica de produção de literatos comprometidos com o projeto nacionalista e com a afirmação de uma identidade angolana, a exemplo de Luandino Vieira. No caso de *Uanga*, tal registro assume, evidentemente, outro sentido.

ção é tributária de uma perspectiva evolucionista, expressa em diferentes passagens do romance.[12]

Em entrevista a Laban, concedida em 1984, Ribas comenta sua antiga aversão às variações fonéticas da língua portuguesa, e sua posterior mudança de opinião a respeito:

> *Para mim foi importante essa experiência, ouvir aqueles diferentes sotaques… Onde mais me impressionou foi em Salvador. Sabe que a Bahia sofreu uma forte influência do negro e então aqueles falares diferentes. E eu, que ria ou ridicularizava criaturas lá em Angola! E por quê? Foi influência também do português — quer dizer, das autoridades, nós sofremos um certo complexo porque havia a censura: porque «fala assim», porque «se veste assim», porque «come isto…». Então, nós, que todo aquele que não falasse mais ou menos à portuguesa — não era só eu, eram criaturas assim como eu, que escarnecíamos, ríamos, da maneira… «Falar mal à maneira dos musseques»*[13] *[…] Mas naquela altura, gente já menos evoluída, têm assim aquele falar típico… e riame! Então no Brasil é que eu tomei, vá lá, é o termo, consciência… Afinal de contas eu estava em erro, pensava mal… E aceitei, passei a achar belo tudo isso: o que a princípio criticava, não gostava, então passei a gostar e a achar belo… Belezas portanto, de uma região, de uma terra, de um povo…* (Laban, 1991, pp. 31-32).

A primeira viagem de Óscar Ribas para o Brasil ocorreu em 1963, doze anos após a publicação da primeira edição de *Uanga*. Nela visitou o Rio de Janeiro, Salvador, São Paulo, Recife e Natal (Ribas 1975, pp. 289-310). Sobre Salvador, onde conheceu o Mercado Modelo, um terreiro de Candomblé e até mesmo um prostíbulo, comentou:

> *Mais do que no Rio, imensa gente de cor. Notou Osvaldo* [nome fictício que Ribas atribui a si mesmo na autobiografia], *ou melhor, certificou-se, que a língua, os costumes, muita, muita coisa, se assemelhava à vivência de sua terra.*

[12] Vejamos um exemplo. Referindo-se às duas senhoras que, na manhã seguinte à noite de núpcias de Catarina, recebem e exibem o pano ensanguentado, o autor comenta, em alusão ao Himeneu dos antigos gregos: «[…] o que atualmente se observa nas gentes ignaras, já foi usado pelos povos considerados estrelas de primeira grandeza. De extraordinário, afinal, nada existe. Os homens semelham-se estruturalmente, portanto procederam da mesma infância. A diferença cifra-se apenas nisto: uns pelo mais rápido desenvolvimento, libertaram-se mais cedo da hediondez inicial; outros, pela morosidade do crescimento, ainda se servem das ridículas heranças» (Ribas 1969, p. 79).

[13] Musseques são bairros pobres, com construções e saneamento precários, onde vivem os segmentos sociais menos favorecidos.

> *Pelas diferentes maneiras de entonação, passou a admitir, a apreciar, a variada modulação do português falado pelas diversas camadas populacionais da sua terra. Se até aí detestava esse falar adulterado, quer na prosódia quer no termo em si, como fenômeno natural do meio decidiu aprovar as manifestações que antes lhe desagradavam* (Ribas 1975, p. 291).

O reconhecimento de uma mudança de atitude em relação às variações fonéticas da língua portuguesa permite discutir importantes questões acerca da memória e do uso de fontes memorialísticas por historiadores e outros especialistas. A incomum franqueza de Ribas desafia, em parte, o que Pierre Bourdieu definiu como «ilusão biográfica», ou seja, a construção de uma narrativa linear, em que a história de vida aparece como um «sentido», percurso coerente, isento de contradições, cujas etapas aproximariam o biografado do seu destino (Bourdieu 1996, p. 184). Por outro lado, permite discutir a influência do contexto sobre o que é lembrado ou esquecido, dito ou silenciado. Na autobiografia, publicada no mesmo ano em que os angolanos conquistaram a independência, Ribas faz questão de reforçar que abandonara antigas convicções que, como sabemos, fizeram parte de um referencial discursivo legitimador da presença colonial.

A ênfase a essa experiência de amadurecimento intelectual talvez fosse um reflexo da mudança, então ainda em curso, nas formas de incorporação dos diferentes segmentos sociais na caracterização e na transformação da sociedade angolana. O evolucionismo expresso em *Uanga*, na altura condizente com a rejeição ao português falado nos musseques, demonstra que Ribas dava continuidade a uma tradição de militância intelectual, presente em círculos luandenses desde o final do século XIX, que criticava a discriminação racial sem discordar dos argumentos legitimadores da presença colonial, que giravam em torno das ideias de superioridade da civilização europeia e de «fardo do homem branco». Nesta tradição, intelectuais negros ou mestiços defendiam para si mesmos uma posição social equivalente à desfrutada pelos europeus, pelo fato de terem se apropriado da cultura europeia. Entretanto, assim como autoridades e colonos, tendiam a justificar a subalternidade reservada aos demais africanos pelo seu suposto atraso no caminho da civilização (Marzano e Bittencourt, 2017, pp. 12-26).[14]

[14] A utilização da expressão «africanos» é bastante problemática. A edificação das categorias e das representações genéricas de «africano», «nativo» e «indígena», agrupando popu-

Tal tradição de militância seria confrontada pelos projetos independentistas, especialmente quando se tornou necessário o recrutamento para a luta armada anticolonial. Se os intelectuais do século XIX tinham uma concepção restrita de «angolense» — natural de Angola que, embora negro ou mestiço, dominava plenamente os códigos culturais europeus —, caberia aos dirigentes nacionalistas do pós-Guerra a construção de um novo conceito de «angolano», suficientemente abrangente para englobar os segmentos que, até 1961, foram juridicamente definidos como indígenas. Esta mudança parece explicar a razão pela qual Óscar Ribas, mesmo sem ter ingressado nas fileiras nacionalistas[15], fez questão de esclarecer, em 1975, que se no passado rejeitara o falar «dos musseques», agora valorizava o português das «diversas camadas populacionais da sua terra».

De todo modo, a perspectiva evolucionista estava fortemente enraizada, sendo difícil abandoná-la por completo. Em sua autobiografia, Ribas transcreve um diálogo travado com Saraiva de Carvalho, professor do Liceu Salvador Correia, a respeito das ideias expressas no segundo volume de *Missosso*, quando este acabara de ser publicado (1962):

> *[S.C.]: Se não fossem os europeus, o que seria dos africanos?*
> *[O.R.]: Não sei… Mas simplesmente lhe quero dizer que o senhor doutor não vê o que está para além daquela parede, ao passo que Deus vê o que está para lá do horizonte. Portanto, se não fossem os europeus, Deus disporia as coisas de maneira diferente. Mas não se esqueça de que os europeus receberam*

lações distintas, foi parte do processo colonial de atribuição de um lugar de especificidade à realidade africana, em oposição à europeia. A criação da alteridade africana, associada à definição dos «africanos» como incivilizados, em contraponto aos europeus, buscava conferir consistência e legitimidade à dominação colonial, através da ideia de que cabia aos últimos a missão histórica de civilizar a África. A construção discursiva das diferenças envolveu, ainda, a imaginação europeia da natureza e dos povos tropicais como exóticos. Os «nativos» e a natureza das colônias eram qualificados como exóticos não por suas características intrínsecas, mas pelas projeções racistas e hierarquizantes do imaginário europeu que eram lançadas sobre eles (Meneses, 2010, p. 78). Os intelectuais a que me refiro foram fortemente influenciados por esta construção discursiva, o que foi expresso, por vezes, através da diferenciação entre os conceitos de «filho da terra» ou «angolense» e «africano». No presente artigo, à exceção das transcrições ou referências diretas a discursos da época colonial, a expressão «africano» designa os negros e mestiços naturais da colônia, sem o juízo de valor que lhe foi historicamente atribuído.

[15] Rita Chaves, por exemplo, destaca o fato de Ribas não ter ingressado no movimento dos Novos Intelectuais de Angola, que no final dos anos 1940 agrupou futuros líderes do nacionalismo angolano (Chaves 1999, p. 135).

> *farta contribuição dos homens de cor. Tal como os pretos, também foram selvagens, também foram antropófagos, também foram o que eles foram. O que aconteceu foi simplesmente isto. Enquanto os europeus avançaram, ficaram os pretos no caminho.*
>
> *[S.C.]: Realmente é através da colaboração dos povos que se processa o progresso* (Ribas, 1975, p. 265).

O fato de transcrever o diálogo com Saraiva de Carvalho, ocorrido em 1962, em uma autobiografia publicada em 1975[16], sugere que a mudança de opinião a respeito das variações fonéticas da língua portuguesa não significou o abandono da convicção evolucionista, estreitamente relacionada a uma perspectiva que, embora muito crítica da discriminação racial, justificava a dominação colonial como uma empreitada civilizacional.

Voltemos à análise do romance. Em *Uanga*, especialistas qualificados como quimbandas, por vezes acompanhados de auxiliares ou cabandas, protagonizam cerimônias dedicadas à cura de enfermidades, à garantia da saúde sexual e reprodutiva, à felicidade conjugal. A expressão feiticeiro, em contraste, aparece quase sempre em acusações ou suspeitas, referindo-se a agentes que provocam temor por realizarem cerimônias para provocar malefícios a terceiros, mas cujos efeitos podem ser revertidos por quimbandas (Ribas 1969, p. 97, p. 111-112, p. 180, p. 181, p. 188, p. 191, p. 208, p. 236, p. 253). A distinção entre quimbandas e feiticeiros, sugerida em *Uanga*, é confirmada em entrevista a Michel Laban:

> *Na reedição [de Ilundo, de 1975], ainda foi muito vantajoso o conhecimento que eu tive com outro quimbanda — um velho de 90 anos que até tinha fama de feiticeiro! O feiticeiro é um indivíduo que só faz mal, toda a gente tinha medo dele…* (Laban 1991, p. 40).[17]

Segundo a historiadora Elisa Azevedo, embora as ações rituais — e seus respectivos especialistas — tivessem finalidades muito diferentes, tenderam a

[16] Contexto de grandes transformações em Portugal, decorrentes do fim da ditadura, e nas colônias, com a conquista das independências. É digno de nota, ainda, que o diálogo com Saraiva de Carvalho tenha ocorrido após o início da luta armada pela libertação de Angola (1961).

[17] De todo modo, tal distinção não aparece na introdução à primeira edição de *Uanga*, reproduzida na segunda edição, de 1969: «Destarte, 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» (Ribas 1969, p. 13).

ser amalgamadas, no imaginário europeu e católico, nas categorias genéricas de feitiço e feiticeiro (Azevedo 2015, pp. 107-108). O fato de ser filho de pai europeu, católico (Ribas 1975, p. 244), e de ter estudado no Seminário, explica, em parte, o evidente distanciamento de Ribas em relação às crenças e cerimônias retratadas. Apesar disso, pelo menos na segunda edição de *Uanga* o escritor parece tentar evitar, inclusive através das diferentes designações que atribui a esses especialistas, uma posição abertamente contrária a suas práticas.[18] Tal perspectiva foi reforçada na entrevista que concedeu a Michel Laban: «limitei-me a ser um fiel intérprete das tradições do povo […] a reproduzir o que eles dizem, não acreditando, nem negando» (Laban 1991, p. 21).

Apesar disso, um olhar crítico e mesmo pejorativo transparece na caracterização dos quimbandas como ávidos por vinho, comida e dinheiro (Ribas 1969, pp. 58-68, pp. 242-244). A rejeição ao referido universo de crenças encontra expressão privilegiada no personagem tio João, para quem «o feitiço é uma coisa de mentira…» (Ribas 1969, p. 110), especialmente em um diálogo com Carlota, mãe da protagonista Catarina:

> *[Tio João]: Vocês, os pretos, nunca vão para a 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 afastar o canzumbi. 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, quimbanda, só quimbandas! […]* (Ribas 1969, p. 55)

> *[Carlota]: […] Ih! Se você é branco, vá para junto deles. Eu cá faço o que fizeram os nossos avós! […]* (Ribas 1969, p. 56)

> *[Tio João]: […] É mentira o que estou a dizer? Então os quimbandas, além do dinheiro que vos chupam, não levam as panelas, os pratos e a comida?*
> *[Carlota]: Sim, levam sempre qualquer coisa… Mas é para evitar o azar…*
> *[Tio João]: Pois é com essa cantiga que eles vos enganam… Cuidado! […]* (Ribas 1969, p. 57)

O diálogo é interessante por apresentar um personagem negro referindo-se aos «pretos» como «outros». E também por sugerir que, no ambiente social

[18] Não tive acesso à 1.ª edição do romance. Usei a 2.ª, que «incorpora valiosos elementos, tornando o assunto mais completo», transfere explicações para o *Elucidário*, ausente na 1.ª edição, e possui atualizações na «forma literária» (Ribas 1969, p. 15).

retratado por Ribas, quem agia assim podia ser qualificado, pelos demais africanos, como branco.

Ribas descreve cuidadosamente trajes, objetos, gestos e ingredientes usados nos rituais (Ribas 1969, pp. 100-109, pp. 181-185, pp. 192-201, pp. 212--213, pp. 225-229, pp. 238-245, pp. 245-253). Enumera alimentos e bebidas cotidianas, assim como o seu preparo (Ribas 1969, pp. 37-38, pp. 81-82, p. 85, p. 168, p. 172, p. 175, pp. 205-206, p. 242), com especial minúcia no Elucidário de «regionalismos angolanos», incluído na segunda edição do livro, de 1969. São relativamente frequentes as passagens em que os demais personagens, para além dos quimbandas, ingerem bebidas alcoólicas, nas mais diferentes horas do dia (Ribas, 1969, pp. 32-33, p. 37, p. 75, pp. 92-93, pp. 134--135, p. 168). Com isso, o romance reforça o estereótipo negativo associado aos africanos por colonos e autoridades coloniais.

É digno de referência que brancos sejam referidos pouquíssimas vezes no romance, quase sempre indiretamente. Apenas em uma passagem há a presença direta de um personagem europeu que, no entanto, não tem nome próprio nem importância no enredo (Ribas 1969, pp. 133-134). Ribas constrói, assim, um «mundo negro» paralelo, em que a presença colonial é sugerida, mas não abordada diretamente. O livro não investe em uma perspectiva crítica da realidade colonial.

Por outro lado, ao retratar a apropriação da língua portuguesa pelos africanos, o romance fornece elementos para o debate sobre a questão do hibridismo cultural, definido por Mário António, um ano antes da segunda edição de *Uanga*, como característica central da sociedade luandense (Oliveira, 1968).[19]

[19] A passagem mais significativa do romance para a abordagem do hibridismo cultural não diz respeito à língua, mas à religião. É a que retrata a mãe de Catarina na igreja do Carmo, dirigindo-se à imagem de Santo Antônio em busca de punição para o ambaquista, e oferecendo-lhe, em troca, «um litro de azeite, doze velas, dois abanos e duas vassouras» (Ribas 1969, p. 216).

Ainda sobre a problemática do hibridismo cultural, é digno de nota que Mário António tenha definido, em texto publicado originalmente em 1977, a autobiografia de Ribas como uma obra que «oferece mais para análise da sociedade crioula luandense que qualquer outra fonte». Isso porque o próprio Ribas tende a ser apontado, por Mário António, como um personagem-síntese da crioulidade luandense (Oliveira,1990, pp. 509-510).

**4. Óscar Ribas na literatura angolana**

Óscar Ribas tem sido qualificado, de diferentes maneiras, pela crítica literária. Carlos Ervedosa, em 1974, definiu-o como um «misto de ficcionista e etnógrafo», situando-o ao lado de Saturnino de Sousa Oliveira, Manuel Alves de Castro Francina, Héli Chatelain e Carlos Estermann, intelectuais dedicados à recolha e ao registro da literatura oral (*apud* Neves 2008, p. 64). Russel Hamilton, em 1975, situou-o na perspectiva da literatura colonial, junto com Castro Soromenho, cuja primeira fase seria caracterizada pelo exotismo, Tomaz Vieira da Cruz, lembrado pela exaltação da figura do colono, e Geraldo Bessa Victor, que reforçaria as representações exóticas e primitivas dos africanos. Por outro lado, como Ervedosa, Hamilton valoriza seu trabalho de «documentador de tradições minguantes» (*apud* Neves 2008, p. 65).

Manuel Ferreira, em livro cuja primeira edição data de 1977, discorda de Hamilton ao posicionar Óscar Ribas no quadro da «ficção angolana», distinta da «narrativa colonial», esta última caracterizada pela perspectiva do exotismo, por situar o europeu no centro do universo narrativo, e por retratar o homem negro ora de forma paternalista, ora através da animalização ou coisificação (Ferreira 1986, v. 1, p. 14).

A exposição de Ferreira é dividida entre a poesia e a narrativa angolana de expressão portuguesa. Nos dois casos, são apontados precursores no século XIX, assim definidos por não exaltarem o homem branco e, acima de tudo, por manifestarem «um sentimento africano ou uma sensibilidade voltada para os dados do mundo africano» (Ferreira 1986, v. 1, p. 17).

No terreno da poesia, um grande impulso viria, no final da década de 1940, com o Movimento dos Novos Intelectuais de Angola, do qual participaram alguns futuros líderes do nacionalismo angolano. No início da década seguinte, colaboradores da revista *Mensagem* (1951-1952), publicada em Luanda e porta-voz daquele movimento, representariam «a viragem definitiva no caminho da literatura e cultura angolanas» (Ferreira 1986, v. 2, p. 19).

No âmbito da narrativa, a grande mudança se daria nos anos 1950 e, sobretudo, na década de 1960, através de escritores envolvidos em um claro projeto de criação da ficção angolana, expresso sobretudo na publicação de contos e crônicas em antologias, suplementos literários de jornais e revistas (Ferreira 1986, v. 2, pp. 54-56).

No que diz respeito a Óscar Ribas, aparece referenciado ao lado de Assis Júnior e Castro Soromenho, após a menção aos «precursores da narrativa angolana» do século XIX. De sua obra Ferreira destaca, corroborando, em parte, opiniões expressas por Ervedosa e Hamilton, «a investigação etnográfica ou etnológica, que é das mais fecundas de Angola», mas lamenta que o persistente desejo de explicar comportamentos comprometa o cumprimento das «exigências da estrutura literária», prejudicando sua produção ficcional (Ferreira 1986, v. 2, pp. 52-53). O mais importante, aqui, é destacar que Ferreira sugere, sem que isso seja abertamente declarado, uma posição intermediária para Óscar Ribas — e também para Assis Júnior e Soromenho —, situados entre os supostos precursores oitocentistas e aqueles que, dedicando-se à prosa e/ou à poesia, promoveram a plena viragem na literatura angolana de expressão portuguesa.

O posicionamento de Ribas em um lugar intermediário, anterior — estética, mas não cronologicamente — à verdadeira (re)fundação de literatura angolana, influenciou as análises de outros autores. Pires Laranjeira, em livro publicado em 1995, não cita nominalmente Óscar Ribas na periodização que introduz sua análise da literatura angolana, e que se divide nas fases da «Incipiência» (até 1848), «Primórdios» (1849-1902), «Prelúdio» (1903-1947), «Formação» (1948-1960), «Nacionalismo» (1961-1971), «Independência» (1972-1980) e «Renovação» (1981-1993) (Pires Laranjeira, 1995, pp. 36-43). Entretanto, no capítulo dedicado à narrativa, entre 1882 e 1949, o estudioso afirma que «durante um século (1849-1949), a narrativa angolana baseia-se em quatro autores: Alfredo Troni, António de Assis Júnior, Óscar Ribas e Castro Soromenho» (Pires Laranjeira 1995, p. 28).

Pires Laranjeira destaca a atuação de Óscar Ribas, mas também de Cordeiro da Matta, Geraldo Bessa Victor e Castro Soromenho, no estudo e recolha do «saber africano» (Pires Laranjeira 1995, p. 51). Entre eles, ainda segundo Pires Laranjeira,

> *Castro Soromenho foi o único que optou por uma estética de compromisso social com a desalienação e o independentismo dos negros. Óscar Ribas permaneceu como um «documentador de tradições minguantes», optando por um estilo popular, bastante oralizado, como que tocado pela imperfeição, na linha de António de Assis Júnior e, depois da independência, de Uanhenga Xitu, que se opõe, de certo modo, ao conceito de literatura de tradição escrita ocidental. O narrador é sempre um documentalista que conhece bem o que relata, mas*

> *que se sente algo distanciado das tradições residuais ou dos atavismos que observa e transmite* (Pires Laranjeira 1995, p. 51).

Considerando os autores acima relacionados à luz da periodização proposta por Pires Laranjeira, depreende-se que Óscar Ribas se aproximaria, temática e esteticamente, da produção dos «primórdios» — na qual é enquadrado Alfredo Troni — e do «prelúdio» da literatura angolana — na qual se destacam Assis Júnior e Geraldo Bessa Victor —, mantendo, ainda, alguma semelhança com a literatura colonial, exemplificada pela primeira fase da obra de Castro Soromenho. Sugere-se, assim, que Ribas, isolado em seu tempo[20], não acompanhou a agitação literária do pós-Guerra nem renovou sua escrita como Soromenho. Essa ideia será retomada adiante, através de um mergulho no contexto da escrita de *Uanga*.

Rita Chaves, em 1999, posicionou Óscar Ribas após Assis Júnior e Castro Soromenho, e antes de Luandino Vieira, na linha de formação do romance angolano. Chaves descreve Ribas — e também o romance *Uanga* — a partir de representações de mal-estar, contradição, ambiguidade, desenraizamento, hesitação, isolamento, dilaceramento, vergonha e culpa (Chaves 1999, pp. 131--155). Tais características psicológicas, espelhadas em sua obra, seriam derivadas do lugar ocupado por Ribas na sociedade angolana: «negro, — numa terra cujas diretrizes eram dadas por brancos racistas —, e letrado — numa sociedade em que os negros eram majoritariamente analfabetos» (Chaves 1999, pp. 133-134). Sua inserção, como negro, na cultura europeia, teria gerado um complexo de inferioridade que o «desejo de promover o conhecimento e o reconhecimento da cultura angolana» (Chaves 1999, p. 135) não seria capaz de disfarçar.

Como Manuel Ferreira e Pires Laranjeira, Rita Chaves menciona o dinamismo da poesia no final da década de 1940, esclarecendo que Ribas não participou do Movimento dos Novos Intelectuais de Angola. De acordo com a autora, se a poesia avançava, assumindo feição política, «no domínio da prosa de ficção, o período espelhava uma certa retração, só efetivamente vencida nos anos 60» (Chaves 1999, p. 135).

[20] Sobretudo se considerarmos que Alfredo Troni faleceu em 1904, e que Assis Júnior, Geraldo Bessa Victor e Castro Soromenho não viviam em Angola na década de 1950.

Chaves aponta a perspectiva evolucionista e o distanciamento de Ribas do universo social retratado em *Uanga* (Chaves 1999, pp. 139-142). Por outro lado, ressalta «o desejo de promover o conhecimento e o reconhecimento da cultura angolana», o «empenho na busca do referente nacional», expresso, nos anos 1960, na publicação dos três volumes de *Missosso* (Chaves 1999, p. 135).

Embora reconheça em Ribas «alguma dose de sentimento nacional», Chaves afirma que

> *[…] em parte, possivelmente, graças às graves circunstâncias do contexto angolano à época, em parte, provavelmente, em função do grave isolamento que conforma o seu lugar no panorama da literatura em Angola, é preciso ponderar a especificidade de seu trabalho. De modo diverso do que vulgarmente ocorre quando sopram os ventos do nacionalismo, sua obra não apresenta sequer a veleidade de constituir um elemento de comunhão com e/ou entre aqueles sobre os quais centra seu olhar* (Chaves 1999, p. 145).

Pelos motivos apontados acima, Ribas é definido como um «escritor encabulado», embora cheio de «boas intenções». Apesar disso, ainda segundo Rita Chaves, «ao optar pelo risco de falar de Angola num momento em que a ordem era silenciar, ele assume riscos e manifesta coragem de militante e apreço a uma identidade nacional em formação» (Chaves 1999, p. 154).

Em artigo publicado em 2016, Rita Chaves continua atribuindo à obra de Óscar Ribas a expressão de dilaceramento, contradição, ambiguidade, ambivalência, mal-estar, solidão, isolamento. Situado entre os poetas do Movimento Vamos Descobrir Angola e a literatura colonial, Ribas seria um mediador, posição manifesta em sua expressão particular de um certo «sentimento nativista» — ressalte-se, aqui, a diferença em relação a «uma certa dose de sentimento nacional» que lhe foi imputada pela autora em 1999 —, através da perspectiva do folclore (Chaves 2016, pp. 192-194).[21] Na condição de mediador, Ribas teria estabelecido um «diálogo em dissonância com a literatura colonial» (Chaves, 2016, p. 192), buscando superar a perspectiva exótica desta última e posicionar os angolanos no centro da narrativa.

[21] Carmen Tindó Secco também define Óscar Ribas como mediador, mas em outro sentido. Para a autora, «sua ação de documentarista das manifestações populares orais de sua terra […] o colocam como mediador entre a rica diversidade cultural de Angola e a possibilidade de esta acompanhar modelos de progresso e desenvolvimento advindos de potências estrangeiras» (Secco 2010, p. 194).

Atribuindo a Óscar Ribas a posição de mediador, Chaves reforça a caracterização de sua obra pela ideia de incompletude, que já fora sugerida por Manuel Ferreira, Pires Laranjeira e por ela própria, na comparação com a atividade literária declaradamente comprometida com o projeto nacionalista.

Como historiadora, gostaria de contribuir com outra possibilidade de enquadramento para a análise de *Uanga*, considerando o contexto e o *modus operandi* da sua escrita, e situando-o em um terreno mais amplo que o da produção literária e da etnografia, englobando o jornalismo, a radiodifusão, as artes plásticas, a propaganda, etc.[22] Para tanto, sugiro uma problematização da ideia de que, quando escreveu *Uanga*, Ribas rompeu um silêncio, imposto pelas autoridades, em torno de temas angolanos.

## 5. *Uanga*: um romance em seu tempo

Na introdução à primeira edição, Ribas afirma que o livro permaneceu por dezessete anos em sua banca de trabalho. A dedicação a cada obra por longo período, concomitante à produção ou preparação de outras, foi um *modus operandi* característico da sua trajetória intelectual. Tal característica era, em parte, consequência da cegueira, que o obrigava a contar com ajudantes para a leitura, escrita e deslocamentos, estes últimos ao encontro de «informantes».[23]

[22] Tal perspectiva torna-se mais relevante se considerarmos as palavras de Francisco Soares, referindo-se a uma coletânea de Rosalind Krauss cujos textos ensaiam o «confronto entre artes»: «Também na literatura angolana saímos pouco das obras escritas para levarmos em conta as produções artísticas contemporâneas dela» (Soares 2014, p. 2).

[23] Pires Laranjeira afirma que Ribas ficou cego por volta dos trinta e seis anos, discordando de Russel Hamilton, que aponta a idade de vinte e um anos (Pires Laranjeira,1995, p. 51). O próprio Ribas lembra, em sua autobiografia, que em sua primeira viagem à metrópole, em 1923, quando tinha quatorze anos, procurou tratar sua doença oftálmica, usando óculos e tomando injeções de mercúrio (Ribas 1975, p. 100). O escritor relata que, aos dezenove anos, quando comentou com o pai que pretendia estudar na Universidade de Coimbra, este último lembrou-o do seu problema de visão, levando-o a pensar em suicídio (Ribas 1975, pp. 112-114). Ribas também informa que, em 1931, e portanto aos vinte e dois anos, dedicou-se novamente a tratamento médico, em outra temporada na metrópole, pelo período de nove meses (Ribas 1975, pp. 125-128). Segundo o escritor, embora a doença tenha se manifestado bem antes, começou a perder a visão aos vinte e sete anos, em 1936, a princípio muito lentamente, depois de forma acelerada (Ribas 1975, p. 244). Considerando que Ribas passou a receber pensão por invalidez em algum momento entre 1937 e 1940, é possível sugerir que, entre os vinte oito e os trinta e um anos, ele já estivesse, no mínimo, com a visão muito limitada. Isso significa que, durante a escrita de *Uanga*, Ribas sofreu o agravamento da doença e, por cerca de uma década, a ausência ou quase ausência da visão. Em

Por outro lado, parece ter sido motivada pela sua personalidade, marcada pela busca constante de aperfeiçoamento, uma obra se desdobrando em outra, ou provocando enxertos e correções. A título de exemplo, mencione-se que o Elucidário inserido na segunda edição de *Uanga*, de 1969, foi «extraído do *Dicionário de Regionalismos Angolanos* em preparação» (Ribas 1969, p. 265), cuja primeira edição se daria em Portugal em 1994 (Calivala 2015, p. 8).

A referência a esse *modus operandi* é fundamental para uma melhor compreensão das condições — sociais, culturais e até psicológicas — que interferiram no resultado de *Uanga*. Demonstra, também, a importância do que Roger Chartier denomina «genealogia do texto» (Chartier 1990, p. 168), a atenção às suas transformações ao longo do tempo. Por fim, remete à necessidade de compreensão de *Uanga* considerando-se a «rede de textos» publicados por Ribas, «que por vezes remetem explicitamente uns para os outros» (Chartier 1990, p. 174).

Embora publicado em 1951, *Uanga* começou a ser escrito em 1934. Assim, a contextualização da sua escrita exige um mergulho nas décadas de 1930 e 1940, marcadas pela consolidação do regime do Estado Novo. Desde o Ato Colonial (1930), a Carta Orgânica do Império Colonial Português (1933) e a Reforma Administrativa Ultramarina (1933), radicalizou-se o princípio de unidade, com acentuada centralização do poder político na metrópole (Wheeler e Pélissier 2009, p. 196). Em tal enquadramento, autoridades metropolitanas buscaram tornar autossustentável a economia de Angola, ao mesmo tempo em que transformavam a colônia em um grande mercado para os produtos portugueses (Wheeler e Pélissier 2009, p. 203). A política do indigenato, edificada a partir do final do século XIX e vigente até 1961, garantia a inserção compulsória dos africanos, quando necessário, na economia colonial, como mão de obra barata ou mesmo gratuita. A divisão da população da colônia nas categorias jurídicas de europeu, assimilado e indígena, restringia as possibilidades de assimilação e negava à esmagadora maioria dos africanos os direitos teoricamente garantidos aos europeus e assimilados. O racismo, crescente em função do crescimento da população de origem europeia, incidia mais violentamente

parte desse período, na segunda metade da década de 1930, enfrentou forte depressão e pensamentos suicidas, afastando-se do convívio de outros jovens (Ribas 1975, p. 154). Talvez tenha sido esse o motivo da suspensão temporária da escrita de *Uanga*, mencionada no prefácio à primeira edição (transcrito em Ribas 1969, p. 13).

sobre os chamados indígenas, mas também afetava os que, como Ribas, orgulhavam-se da parcial ascendência portuguesa e da própria participação no universo cultural europeu (Marzano 2024, pp. 4-7).

No início da década de 1930, aparentemente contrariando o aumento da repressão sobre todas as formas de dissidência política, mas evidenciando o espírito corporativo do Estado Novo, registrou-se a revitalização de associações de assimilados, a exemplo da Liga Nacional Africana, fundada em 1930, que se apresentava como sucessora da Liga Angolana, dissolvida pelo Alto Comissário Norton de Mattos em 1922[24], e do Grêmio Africano, que em 1937 seria rebatizado como Centro Africano e, em 1947, como Associação dos Naturais de Angola (Rodrigues 2003, p. 39 e p. 57). Entretanto, estas associações foram mantidas sob estreita vigilância. Enquanto o Grêmio ou Centro Africano destacou-se por atividades de recreio e ajuda mútua, a Liga Nacional Africana elaborou petições ao governo colonial, reivindicando direitos e melhorias nos limites da ordem vigente (Wheeler e Pélissier 2009, pp. 217-221) e fazendo reiteradas manifestações de apoio ao regime.

Sufocada pelo controle governamental, essa expressão de militância de segmentos assimilados tendia à denúncia de arbitrariedades e manifestações mais evidentes de racismo, mas, mantendo a tradição de jornalistas e intelectuais do século XIX, não confrontava os princípios legitimadores da situação colonial. A compreensão do pensamento de Óscar Ribas à época da escrita de *Uanga* exige uma aproximação a esse formato de ação política, que, sem o caráter independentista de projetos posteriores — que, diga-se de passagem, conviveram com propostas mais moderadas e reformistas —, influenciava até mesmo os assimilados, de fato ou de direito, que não faziam parte das referidas associações.

Os anos 1930 e 1940 foram marcados, na metrópole, pela afirmação da «política do espírito», capitaneada pelo Secretariado de Propaganda Nacional. A Exposição Colonial do Porto (1934) foi sua primeira grande manifestação, expressando, através da ligação simbólica entre o tempo das «descobertas» e o tempo de Salazar, a ideia de renascimento imperial português. Expondo exemplares vivos das populações e da natureza das colônias, o evento simulava um passeio pelas diferentes partes do império, apresentado como realiza-

[24] A inclusão do epíteto de nacional, por exigência do governo, inscrevia a associação nos quadros da nação portuguesa.

ção plena e última da nação, reforçando a ideia de que Portugal não era um país pequeno.

Tais elementos também estiveram presentes na Exposição do Mundo Português, organizada em Lisboa em 1940. Celebrando a ação lusitana no mundo e valorizando elementos apresentados como representativos das tradições regionais / nacionais, o evento articulava noções de pátria, império, espírito e mistérios da nacionalidade portuguesa (Oliveira 2021, pp. 33-83; Thomaz 2002, pp. 193-21; Léonard 1999, pp. 24-30).

A celebração do passado português, enfatizando-se as «descobertas», e a afirmação de uma nacionalidade expressa na ação colonial e nas supostas tradições rurais de um povo simples, talhado para a harmonia e o trabalho, fizeram parte da «política do espírito». Criou-se então, em alinhamento com os princípios do Estado Novo, «uma imagem tipificada do povo das aldeias, […] uma estilização do folclore […], um processo de apropriação e de recriação das tradições populares, […] transformadas em performances estetizadas como parte da criação de rituais […] [que passaram] a constituir as peças chave de um quadro tradicional fixo» (Santos 2008, pp. 69-70).

Já sugeri, em artigos, que ecos da «política do espírito» alimentaram o interesse, de jornalistas estabelecidos em Luanda, por expressões carnavalescas designadas, pela imprensa, como «danças indígenas». No final dos anos 1930, e ao longo da década de 1940, tais expressões tenderam a ser enquadradas como tradições regionais, representativas do folclore angolano, parte integrante do «mundo português» (Marzano 2024; Marzano 2023).

Minha pesquisa em jornais luandenses demonstra que, especialmente na década de 1940, o interesse por expressões culturais enquadradas como folclóricas ou, de forma mais restrita, pela etnografia, foi intenso em Angola. As páginas do *Diário de Luanda*, mencionavam as contribuições de engenheiros, fotógrafos, religiosos, militares, artistas plásticos e literatos, a maior parte deles pertencente ao universo colono, para o avanço da etnografia (DL, 13 mar. 1938, p. 1; DL, 17 mar. 1942, p. 3; DL, 06 jan. 1943, p. 1; DL, 04 fev. 1947, p. 5). Reivindicavam espaço para a literatura e a arte de «motivos coloniais» (DL, 27 fev. 1940, p. 3; DL, 22 fev. 1948, p. 1 e p. 3). Noticiavam o esforço do Rádio Clube de Angola na valorização dos costumes regionais, com a emissão de «números de folclore angolano» (DL, 12 fev. 1942, p. 4; DL, 18 fev. 1942, p. 5), a organização de concurso incluindo as categorias de prosa, poesia

e música folclórica (DL, 17 mar. 1942, p. 4), a busca de uma «marcha caracteristicamente angolana» para a abertura das emissões (DL, 16 fev. 1945, p. 3)[25], e o projeto de compra de uma «carrinha de som» para a gravação de «cantares indígenas», fora de Luanda (DL, 07 jan. 1948, p. 1; DL, 25 jan. 1948, p. 1 e p. 3; DL, 11 mar. 1948, p. 1 e p. 6).

O *Diário de Luanda* registrava elogios à Missão Cinegráfica de António de Sousa (DL, 11 fev. 1945, p. 3), e a defesa do avanço das filmagens em Angola, não apenas com registros etnográficos, mas também com outros que revelassem o esforço de colonos e missionários em prol da civilização (DL, 23 fev. 1948, p. 3).

Colaboradores defendiam a criação de um Museu Colonial (DL, 22 fev. 1942, p. 1), enquanto outros, a exemplo do médico Alexandre Sarmento, eram especialistas em estudos etnográficos (DL, 08 mar. 1941, p. 1-2; DL, 25 jan. 1948, p. 1 e p. 3). Alguns textos elogiavam a atuação da Junta de Investigações Coloniais (DL, 09 jan. 1947, p. 1), outros faziam menções à Exposição do Mundo Português (DL, 02 mar. 1940, p. 3) ou ao filme «O feitiço do Império» (1940), considerado exemplar da «política do espírito» (DL, 23 fev. 1948, p. 3). Fotografias de «tipos angolanos» apareciam, por vezes na primeira página (DL, 11 mar. 1945, p. 4; DL, 26 mar. 1945, p. 1; DL, 06 fev. 197, p. 1), e defendia-se a organização de um Álbum Etnográfico de Angola (DL, 03 jan. 1941). Publicava-se textos de Assis Júnior sobre o quimbundo (DL, 10 jan. 1943, p. 4), e noticiava-se a publicação do segundo fascículo do seu *Dicionário de Kimbundu-Português* (DL, 13 mar. 1942, p. 4).

O *Diário de Luanda* foi definido como um jornal «de feição pró-governamental» (Borges de Melo 1985, p. 94). Era voltado fundamentalmente para o público europeu e, como os demais, sujeito à censura. Apesar disso, como talvez indique o fato de Castro Soromenho ter sido um de seus redatores na década de 1930[26], suas páginas tinham espaço para divergências, evidenciando, inclusive, a heterogeneidade do universo colono. Divergências à parte, não restam dúvidas de que, nos anos 1930 e 1940, ecoando a «política do espírito» emanada da metrópole, o jornal promovia e manifestava o interesse do seu

[25] Críticas a tal iniciativa também tiveram espaço nas páginas do jornal (DL, 25 fev. 1945, p. 2; DL, 11 mar. 1945, p. 4).

[26] A partir dos anos 1940, Soromenho figuraria entre escritores e jornalistas críticos do regime salazarista.

público leitor por usos e costumes da colônia, enquadradas como manifestações folclóricas ou expressões regionais do mosaico de tradições que compunham o império português.

O fato de não sabermos se Ribas, à época da escrita de *Uanga*, era assinante, leitor assíduo ou eventual do *Diário de Luanda*, não invalida a hipótese de que sua obra também sofresse influência da «política do espírito» do regime de Salazar. Afinal, parece muito pouco provável que apenas esse jornal, entre os que circulavam na colônia, promovesse e expressasse o interesse pelas «coisas da terra» em meio à afirmação do patchwork imperial.

## 6. Conclusão

Embora tenha enfrentado a perda progressiva da visão, a depressão, o isolamento do convívio com outros jovens e finalmente a cegueira, Ribas não estava tão sozinho quanto talvez imaginasse durante a escrita de *Uanga*. Além de manter uma relação amistosa com a literatura colonial, chegando a ser agraciado com uma menção honrosa no concurso dedicado ao gênero em 1951 (Chaves 2016, p. 196), o escritor possivelmente dialogava com um heterogêneo universo de produções associadas ao interesse pelas «coisas de Angola», englobando estudos etnográficos, exposições, emissões radiofônicas, matérias jornalísticas, fotografia e artes plásticas. Que envolvia simpatizantes do regime salazarista e outros nem tanto. Naturais da metrópole e das colônias. Todos eles mais ou menos influenciados por uma «política do espírito» que valorizava expressões regionais do que era então definido como «mundo português».

Ribas foi um homem do seu tempo. De diferentes tempos, considerando-se que viveu 95 anos. E cada um de seus livros pode ser mais bem entendido considerando-se seu contexto de produção. *Uanga* foi escrito em um período de grande interesse pelas «coisas de Angola». Para alguns contemporâneos, esse interesse reforçava o enquadramento da então colônia no «mundo português». Para outros, sobretudo mais jovens, alimentava um sentimento que levaria à ideia de independência.

**Referências bibliográficas**

AZEVEDO, Elisa Dias Ferreira de, 2015. *O complexo cultural luandense oitocentista: reflexões sobre o papel da religião católica na conformação dos «filhos da terra»*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

BORGES de MELO, A., 1985. *A influência do Brasil no jornalismo de Angola*. Rio de Janeiro: Mundinter.

BOURDIEU, Pierre, 1996. A ilusão biográfica. In FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína (org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, pp. 183-191.

CALIVALA, David, 2015. *Óscar Ribas: uma viagem etnográfica em torno do romance Uanga (feitiço)*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

CHARTIER, Roger, 1990. *A história cultural entre práticas e representações*. Lisboa: DIFEL.

CHAVES, Rita, 2016. Óscar Ribas. Escrita e mediação. *Journal of Lusophone Studies*. Providence: American Portuguese Studies Association, v. 1, n. 2.

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

FERREIRA, Manuel, 1986. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. 2.ª ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

LABAN, Michel. *Ambaquista e literatura*. [Em linha] [consult. 2013-10-02]. Disponível em: http://www.ueangola.com/criticas-e-ensaios/item/146-ambaquista-e-literatura.

LABAN, Michel, 199l. Entrevista com Óscar Ribas. *Angola. Encontro com escritores*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, pp. 11-43.

LÉONARD, Yves, 1999. O império colonial salazarista. In BETHENCOURT, Francisco e CHAUDHURI, Kirti (org.) *História da expansão portuguesa*. Navarra: Círculo de Leitores e Autores, v. 5, pp. 10-30.

MARZANO, Andrea, 2024. Entre tradições e modernidades. Agrupamentos carnavalescos de Luanda na primeira metade do século XX. *Topoi. Revista de História*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, n. 25.

MARZANO, Andrea, 2023. O *Diário de Luanda* e o Festival Carnavalesco de 1937. Propaganda e corporativismo em ambiente colonial. *Estudos Ibero-Americanos.* Porto Alegre: PUCRS, v. 49, n. 1.

MARZANO, Andrea e BITTENCOURT, Marcelo, 2017. Contestação e nacionalismo em Angola. In LIMONCIC, Flávio e MARTINHO, Francisco Carlos Palomanes (org.). *A experiência nacional. Identidades e conceitos de nação na África, Ásia, Europa e nas Américas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, pp. 11-50.

MENESES, Maria Paula, 2010. O 'indígena' africano e o colono 'europeu': a construção da diferença por processos legais. *E-Cadernos CES*. Coimbra: Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, n. 7.

NEVES, Alexandre Gomes, 2008. *Câmara Cascudo e Óscar Ribas: diálogos no Atlântico*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

OLIVEIRA, Marcus Vinicius, 2021. *À sombra do colonialismo. Fotografia, circulação e o projeto colonial português (1930-1951)*. São Paulo: Letra e Voz.

OLIVEIRA, Mário António Fernandes de, 1990. *Reler África*. Lousã: Tipografia Lousanense.

OLIVEIRA, Mário António Fernandes de, 1968. *Luanda, «ilha» crioula*. Lisboa: Agência Geral do Ultramar.

PIRES LARANJEIRA, 1995. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta.

RIBAS, Óscar, 1969. *Uanga*. 2.ª ed. Luanda: Tipografia Angolana.

RIBAS, Óscar, 1975. *Tudo isto aconteceu*. Luanda: edição do autor.

RODRIGUES, Eugénia, 2003. *A geração silenciada. A Liga Nacional Africana e a representação do branco na década de 30*. Porto: Afrontamento.

SANTOS, Graça, 2008. Política do espírito: O bom gosto obrigatório para embelezar a realidade. *Media & Jornalismo*. Lisboa: Centro de Investigação Media & Jornalismo, n.12, pp. 59-72.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro, 2010. Óscar Ribas e as literaturas da noite: a exímia arte de *sunguilar*. *Navegações*. *Revista* de Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa. Porto Alegre: PUCRS, v. 3, n. 2, pp. 193-199.

SILVA, Maria Augusta. Entrevista com Óscar Ribas. *Diário de Notícias*, Lisboa, 02 out. 1999.

SOARES, Francisco, 2014. *Sobre a história da formação da literatura angolana*. [Em linha] [consult. 2025-03-22]. Disponível em: https://www.academia.edu/48997166/Sobre_a_hist%C3%B3ria_da_forma%C3%A7%C3%A3o_da_literatura_angolana?auto=download&email_work_card=download-paper.

THOMAZ, Omar Ribeiro, 2002. *Ecos do Atlântico Sul*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

WHEELER, Douglas e PÉLISSIER, René, 2009. *História de Angola*. Lisboa: Tinta da China.

**8. Jornais citados (listados em ordem cronológica)**

SANTOS, Ruy dos. Arte indígena. *Diário de Luanda*, Luanda, 13 mar. 1938, p. 1.

Rumo ao Império. *Diário de Luanda*, Luanda, 27 fev. 1940, p. 3.

A caça e o turismo colonial na Exposição do Mundo Português. *Diário de Luanda*, Luanda, 02 mar. 1940, p. 3.

História e Etnografia de Angola. Por que não se organiza um Álbum Etnográfico de Angola? *Diário de Luanda*, Luanda, 03 jan. 1941, p. 1.

Rádio Clube de Angola. Emissões com números do folclore angolano. *Diário de Luanda*, Luanda, 12 fev. 1942, p. 4.

Rádio Clube de Angola. Vai ser repetido o programa com números do folclore angolano. *Diário de Luanda*, Luanda, 18 fev. 1942, p. 5.

ARAÚJO RODRIGUES. Angola e seus valores etnográficos. *Diário de Luanda*, Luanda, 22 fev. 1942, p. 1.

SARMENTO, Alexandre. Em terras de Angola, 1941. *Diário de Luanda*, Luanda, 08 mar. 1942, pp. 1-2 (reprodução de crônica publicada no *Mundo Português*).

Dicionário de Kimbundu-Português. *Diário de Luanda*, Luanda, 13 mar. 1942, p. 4.

Missão de Estudos Artísticos e Etnográficos de Angola. *Diário de Luanda*, Luanda, 17 mar. 1942, p. 3.

Regulamento dos Jogos Florais do Rádio Clube de Angola. *Diário de Luanda*, Luanda, 17 mar. 1942, p. 4.

A exposição de aquarelas de Mário Araújo foi inaugurada hoje. *Diário de Luanda*, Luanda, 06 jan.1943, p. 1.

ASSIS JÚNIOR. Línguas extraordinárias. O kimbundu. *Diário de Luanda*, Luanda, 10 jan. 1943, p. 4.

António de Sousa persiste na sua de filmar Angola! *Diário de Luanda*, Luanda, 11 fev. 1945, p. 3.

No Rádio Clube de Angola. Concurso para locutores. *Diário de Luanda*, Luanda, 16 fev. 1945, p. 3.

ALBUQUERQUE CARDOSO, J. *Diário de Luanda*, Luanda, 25 fev. 1945, seção Notas, respingos e comentários, p. 2.

Angola, beleza muíla. *Diário de Luanda*, Luanda, 11 mar. 1945, p. 1.

SAMPAIO, Armando. *Diário de Luanda*, Luanda, 11 mar. 1945, seção Interferências, p. 4.

Postais de Angola. *Diário de Luanda*, Luanda, 26 mar. 1945, p. 1.

SARMENTO, Alexandre. *Diário de Luanda*, Luanda, 09 jan. 1947, seção Temas angolanos, p. 1.

Aqui, Lisboa… Exposição de etnografia angolana. *Diário de Luanda*, Luanda, 04 fev. 1947, p. 5.

*Diário de Luanda*, Luanda, 06 fev. 1947, seção Documentário angolano, p. 1.

ALVES, Carlos. Cantares indígenas. *Diário de Luanda*, Luanda, 07 jan. 1948, p. 1.

SARMENTO, Alexandre. Cantares indígenas. *Diário de Luanda*, Luanda, 25 jan.1948, p. 1 e p. 3.

MOREIRA, Isabel Archer. Um alvitre. *Diário de Luanda*, Luanda, 22 fev. 1948, p. 1 e p. 3.

Atenção, senhores realizadores! Aqui é Portugal! *Diário de Luanda*, Luanda, 23 fev. 1948, p. 3.

ALVES, Carlos. Cantares indígenas. *Diário de Luanda*, Luanda, 11 mar. 1948, p. 1 e p. 6.

# A FRONTEIRA DESCONTÍNUA ENTRE O LITERÁRIO E O ETNOLÓGICO EM *UANGA*

## The Discontinuous Boundary Between the Literary and the Ethnological in *Uanga*

Bendinho Freitas
Poeta e Ensaísta
benfrei1@gmail.com

**Resumo**: O artigo analisa o romance *Uanga* (1951), de Óscar Ribas, destacando a sua natureza híbrida entre a literatura e a etnologia. O autor demonstra que a obra ultrapassa a função ficcional ao constituir também um importante documento etnográfico sobre a sociedade luandense do século XIX, especialmente sobre os musseques, as crenças, os costumes e a cosmovisão africana.
O estudo contextualiza historicamente a narrativa e evidencia as diversas fronteiras presentes na obra — culturais, sociais, linguísticas, políticas e geográficas — mostrando como essas divisões coexistem com processos de intercâmbio cultural. Do ponto de vista literário, *Uanga* apresenta uma estrutura narrativa consistente, rica em descrições e diálogos marcados pela convivência entre o quimbundo e o português. Sob a perspetiva etnológica, o romance revela um rigor de investigação, reforçado pelas notas explicativas e pela observação participante realizada por Óscar Ribas.
Conclui-se que *Uanga* representa uma obra singular da literatura angolana, na qual a criação artística e o conhecimento etnográfico se complementam, contribuindo para a preservação da identidade cultural angolana e para o reconhecimento de Óscar Ribas como um dos seus maiores estudiosos.
**Palavras-chave**: *Uanga*; literatura angolana; etnologia; Óscar Ribas; identidade cultural

**Abstract**: The article examines Óscar Ribas's novel *Uanga* (1951), highlighting its hybrid character as both a literary work and an ethnological document. The author argues that the novel goes beyond fiction by preserving valuable knowledge about the beliefs, customs, and worldview of Luanda's African communities during the nineteenth century.
The study provides the historical background of the narrative and explores the multiple boundaries portrayed in the novel, including cultural, social, linguistic, political, and geographical divisions. At the same time, it shows how these boundaries are challenged through cultural interaction and hybridity. From a literary perspective, *Uanga* is characterized by a well-structured narrative, vivid descriptions, and dialogues reflecting the coexistence of Kimbundu and Portuguese. From an ethnological perspective, the novel demonstrates rigorous field research, explanatory notes, and careful documentation of local traditions.
The article concludes that *Uanga* is a landmark of Angolan literature because it successfully combines artistic creativity with ethnographic knowledge, making a significant contribution

to the preservation of Angola's cultural heritage and confirming Óscar Ribas as one of its foremost scholars.
*Keywords*: *Uanga*; Angolan literature; Ethnology; Óscar Ribas; cultural identity

O romance *Uanga* (feitiço), de Óscar Ribas é um marco importante na história da literatura angolana, representando um ponto alto da produção ficcional em Angola. Foi, sem dúvida, após sua publicação, em 1951, que a crítica guindou seu autor a pai da moderna ficção literária angolana.

Segundo afirmou Martins dos Santos, na sua obra *Primeiras Letras em Angola*, edição da Câmara Municipal de Luanda, publicada em 1973, *Uanga* de Óscar Ribas formava parte, no período colonial, juntamente com *Cenas de África, romance íntimo* do também escritor luandense Pedro Félix Machado (1860-1906), publicado em 1892, e o *Segredo da Morta* de António de Assis Júnior (1887-1960), publicado em 1934, dos mais expressivos contributos ficcionais de alma e ambiente angolense.

**Contextualização**

A trama de *Uanga* centra-se no feitiço e na relação que este fenómeno estabelece, no âmbito da cosmovisão da sociedade indígena de Luanda, na segunda metade do século XIX.

Na sua introdução, Óscar Ribas revela-nos, que «tal trabalho exigiu dele uma penetrante investigação», e acrescenta que, se não fosse a preciosa coadjuvação de familiares, o mesmo esbarraria no indecifrável, «por lhe faltar verdadeira intimidade com o meio» que explorou.

A seguir alerta-nos, que «se a obra não satisfizer o recreio espiritual do leitor, que servisse, ao menos, de repositório etnográfico dos curiosos». Em nosso entender esta afirmação é reveladora do duplo projecto — literário e etnológico — do autor aquando da produção da referida obra. Esta é, pois, o cerne da nossa abordagem, que incide em dissecar o diálogo entre o literário e o etnológico no romance *Uanga*, e percorrer a intermitente fronteira que os separa de forma ora abstrata, ora concreta; uma fronteira que se entrelaça e desenlaça, sem prejudicar a essência literária, resultando numa narrativa especial e sedutora, quer na forma, como no conteúdo.

Na entrevista que Óscar Ribas concedeu a Michel Laban, no I volume do livro *Angola: Encontro com Escritores*, quando lhe foi questionado se se con-

sidera mais escritor ou etnólogo, Ribas remete a resposta à análise do leitor, sugerindo, entretanto, que talvez se considere mais como etnógrafo. Evidentemente, a resposta do autor encerra o conjunto da sua obra, não olhando somente para *Uanga*.

Com efeito, tal abordagem coloca-nos ante a clássica consideração sobre o campo literário e as fronteiras que delimitam o fenómeno literário, convidando-nos a olhar para a perspectiva do ensaísta e professor português Carlos Reis, na sua obra *O Conhecimento da Literatura: Introdução aos Estudos Literários*, quando reflecte sobre o que cabe no campo literário, afirmando que «a inclusão de certos textos dentro do campo literário e a exclusão de outros, não anula a possibilidade de haver situações híbridas [como é, em nosso entender, o caso de *Uanga*], que desvanecem a fixidez com que eventualmente se poderia postular a existência de um campo literário com margens rigidamente determinadas».

Na verdade, mantendo-nos na linha do pensamento do citado académico, *Uanga* se enquadra na condição institucional da literatura, repartida em três âmbitos autónomos, nomeadamente a dimensão sociocultural, como prática ilustrativa de uma certa consciência colectiva, no caso vertente, da sociedade africana luandense da época; a dimensão histórica e a dimensão estética.

Outrossim, propomo-nos buscar analisar a componente fundamental da estrutura da narrativa em *Uanga* e alguns dos seus elementos no processo de tessitura literária e, noutra vertente, fazer uma análise desprovida do prisma literário, para compreendermos a outra face da mesma realidade, onde o romance é visto como produto etnológico.

Entretanto, antes de nos debruçarmos sobre as questões acima enunciadas, julgamos pertinente que, para uma melhor compreensão do assunto, objecto da nossa análise, façamos um enquadramento histórico do cenário da obra e, por outro lado, exploremos as múltiplas perspectivas do conceito de fronteira, tendo o referido romance, como pano de fundo.

**Enquadramento histórico da narrativa em *Uanga***

A Planta de Luanda, levantada por Francisco Pereira Dutra em 1862, por ordem do Governador-Geral de Angola, Sebastião L. de Calheiros e Meneses, associada às imagens fotográficas, desenhos da cidade e relatos escritos datados de 1882, período em que decorre o trama narrado na obra *Uanga*, consti-

tuem fontes que nos permitem testificar, que Luanda na época em que se desenrolam os acontecimentos do citado romance, já possuía uma face dupla, resumida na cidade alta, onde residiam o Governador, o Bispo e os principais funcionários públicos, e a cidade baixa, o centro das actividades comerciais. No entanto, a cidade não era incólume às cubatas, pois, como descreveu o Professor Ilídio do Amaral, no seu livro *Luanda, Estudo de Geografia Urbana*, citando J.J. Lopes de Lima, no seu *Ensaios Sobre a Estatística das Possessões Portuguesas*:

> *por detrás da cortina de edifícios de pedra — sobrados e casas térreas — da baixa, aglomeravam-se as numerosas cubatas dos «nativos» e gente pobre da terra. As ligações com a Cidade Alta eram efectuadas através de alguns caminhos de pé posto e de poucas rampas ou calçadas.*

Entretanto, as cenas de *Uanga* ocorrem no musseque Casuno, um conglomerado suburbano, que naquela época estava situado não muito distante do centro do poder colonial em Angola, a Cidade Alta, no local hoje correspondente à área onde está situada a actual rua do Casuno e o Parque Heróis de Chaves. Ora, olhando para o enredo de *Uanga*, que narra e descreve uma realidade tipicamente africana, permite-nos aferir, que não obstante a proximidade territorial entre o centro do poder político, administrativo e religioso colonial (Cidade Alta), e o local dos acontecimentos da trama, o musseque Casuno, estávamos diante de realidades, convivências e mundividências completamente opostas.

**As múltiplas dimensões do conceito de fronteira em *Uanga***

As fronteiras em *Uanga* não se resumem à dicotomia literário e etnológico. O poeta e ensaísta angolano Mário António Fernandes de Oliveira, um insigne cultor de estudos da cronologia da composição, evolução e configuração dos núcleos humanos em Luanda, no período colonial, e autor do livro *Luanda «Ilha» Crioula*, publicado em 1968, defende que a cidade de Luanda foi palco de um processo de cruzamentos cultural, desde o século XVII, entre brancos e negros, o que resultou num grupo intermédio entre europeus da metrópole e a maioria da população negra rural.

Sem querer entrar no mérito dos estudos de Mário António, ainda assim, não podemos perder de vista que no período correspondente à ocorrência da

trama de *Uanga* de Óscar Ribas e não só, múltiplas fronteiras objectivas e subjectivas, delimitavam o espaço luandense, separando as comunidades humanas. A fronteira cultural, entre os habitantes de raça branca, juntamente com uma quota-parte de mestiços e negros assimilados, e os negros indígenas maioritários nos musseques, era evidenciada por diferenças de natureza linguística, histórica, de crenças e ritos religiosos, códigos morais, éticos, que se constituíam como verdadeiros divisores de águas, resultando no chamado choque cultural ou civilizacional europeu / cristão e africana / animista.

Este contexto remete-nos à identificação de outras fronteiras, tais como a fronteira dos direitos políticos, que já naquele período separava o cidadão europeu dos indígenas, os protagonistas do romance em análise; a fronteira geográfica-demográfica, que demarcava a cidade e o musseque, à semelhança de hoje, os bairros periféricos informais ou assentamentos, que albergavam a reserva de mão-de-obra para os serviços de natureza doméstica ou comerciais praticados na cidade; a fronteira entre a pobreza (sobretudo do africano) e a riqueza (sobretudo do europeu), onde a cidade simbolizava a prosperidade económica e os musseques a pobreza.

Segundo a acima citada Planta de Francisco Dutra, os musseques consolidados e, que se destacavam naquela época em Luanda eram o Magalhães Lima, dos Flores, do Torres e do Van-Dúnem e também os musseques dos Cabindas, povos do grupo étnico Bacongo, referência demonstrativa de que, não obstante a predominância da etnia Ambundu, já se registava o fenómeno da transetnicidade nos subúrbios de Luanda.

Vale sempre sublinhar que, apesar desta multiplicidade de fronteiras, era inevitável que, de forma mais ou menos intensa, ocorresse o fenómeno do hibridismo e o diálogo intercultural entre os habitantes da cidade e dos musseques, factores que, em muitos casos, acabavam por desconstruir algumas destas citadas fronteiras, sustentando a tese defendida por M. António.

### *Uanga*: caracterização literária versus etnológica

A literatura como arte exploradora das emoções e da subjectividade e a ciência, que incide sobre o rigor e a objectividade, partilham entre si a imaginação e a criatividade como motores fundamentais. Neste contexto, a literatura e a etnologia, como actividades humanas, evidenciam traços de confluências

quando, dentre outros aspectos se debruçam sobre contextos sociais e formatos culturais, num dado espaço e época.

Quanto à caracterização literária, o romance *Uanga* contém os aspectos universalmente indispensáveis à organização de uma narrativa, quer ao nível dos acontecimentos; quer ao nível da relação que se estabelece entre as personagens e o narrador ou entre a acção e as personagens, bem como nos modos de expressão do texto, nomeadamente, o poder descritivo e narrativo que reconstitui de modo flagrante a realidade dos musseques luandenses daquela época, pois, ao viajarmos na prosa em causa, compreenderemos que o autor não se ampara muito na imaginação ou fantasia, típicas das ficções; os diálogos peculiares dos personagens e comentários que se estabelecem ao longo da narrativa.

Mário António, no seu *Luanda «Ilha» Crioula*, ao se pronunciar sobre *Uanga*, diz que «a observação, a anotação — estádios primeiros da criação literária — têm o lugar maior», e critica a intriga e a tessitura romanesca, bem como o português um tanto «livresco» adoptado no romance.

Em nosso entender, quando analisamos a faculdade estética do texto, podemos observar que a aguçada sensibilidade investigativa do autor não esvaiu a sua têmpera artística e criativa, porquanto é possível notar um entrosamento entre a arte literária e a exposição do universo folclórico da região de Luanda.

A qualidade da linguagem é um aspecto importante a ter-se em consideração em *Uanga*, quer quando analisamos a perspectiva do discurso erudito do narrador, como quando olhamos num pólo oposto e nos deparamos com um contrastante diálogo corrompido das personagens, um factor que emana da condição bilingue das personagens, que dominam uma língua materna, no caso, o quimbundo, que actua como o primeiro instrumento de comunicação das personagens. Porém, estão sujeitas a adoptar uma língua segunda, o português, que beneficia oficialmente de um estatuto privilegiado, em virtude de ser a língua veicular, pois a política colonial portuguesa assim o impunha.

Por conseguinte, no caso em apreço, verificamos que estamos perante um fenómeno de diglossia, onde uma das línguas, no caso o quimbundo, tinha oficialmente um estatuto sociopolítico inferior ao português.

Entretanto, pelo discurso das personagens, podemos aferir que as línguas faladas não estão isentas do choque cultural que se manifesta no espaço onde

decorre a acção, pois a diglossia não impede a interacção e diálogo entre as línguas concorrentes.

### 4.1. Perspectiva etnológica de *Uanga*

Uma das características que notamos em *Uanga*, não muito comum nos romances ou os demais géneros narrativos, são as várias notas de rodapé com as quais coabitámos ao longo da nossa leitura, expediente de que o autor lança mão para elucidar os leitores sobre determinadas realidades e comportamentos típicos do povo em análise. As notas de rodapé nos remetem à função didáctica da obra. De resto, conforme já nos havíamos debruçado no início da nossa comunicação, Óscar Ribas adverte os leitores sobre o duplo compromisso literário e etnológico do autor.

Como não poderia deixar de ser, ao contrário dos estereótipos dos discursos dominantes, na época em que a obra foi produzida, onde os valores da cultura ocidental eram elevados a valores universais, numa perspectiva de etnocentrismo, hoje a análise etnográfica da obra de Óscar Ribas deve ser efectuada na base do princípio da relativismo cultural, onde subjaz a perspectiva antropológica, que se opõe à categorização de cultura «superior» ou «inferior», olhando para cada grupo social como possuidor de uma cultura específica, que só pode ser analisada a partir dos seus próprios códigos.

Tal princípio analítico contraria a anacrónica teoria do evolucionismo unilinear da cultura que classificava a cultura ocidental como superior e defendia que cada sociedade seguiria uma única trajectória — a partir do estado «primitivo» —, até alcançar o modelo clássico da civilização ocidental. Obviamente, no período em que o romance foi escrito, a conjuntura sociopolítica pendia para este quadro. Não é por acaso que o próprio autor descreve o romance em análise como sendo um «documentário da sociedade negra inculta».

Reforçando a tese, de que *Uanga*, é efectivamente um documento etnológico, fazemos um paralelismo com a metodologia de pesquisa etnográfica adoptada por Angel Baztán e concluiremos, *mutatis mutandis*, que Óscar Ribas segue os mesmos passos, a saber:

A delimitação do objecto de estudo: a eleição de uma comunidade, no caso a comunidade negra dos musseques de Luanda no século XIX (lugar e tempo);

Preparação física e mental para a pesquisa e as fontes pesquisadas, neste caso orais;

Investigação: registo de dados; observação participante.

A produção da obra.

Para finalizar, citamos a Professora Irene Guerra Marques, prefaciadora de uma das edições de *Uanga*, quando diz que «a intuição e genialidade raras confirmadas pelo conjunto da sua obra [de Óscar Ribas], garantem o prolongamento dos valores identitários, tornando-o num dos depositários mais fiéis do estudo, da preservação e da divulgação de parte fundamental do património cultural angolano».

E como afirmámos numa das nossas comunicações sobre o autor de *Uanga*, Óscar Ribas é um orgulho de Angola e dos angolanos e um exemplo de dedicação, resiliência, que deve ser seguido não só pelos pesquisadores e/ou estudantes, mas por toda a população, para que, com a entrega de todos, possamos vencer a batalha do subdesenvolvimento e seguir rumo à felicidade que tanto almejamos.

## Referências bibliográficas

AGUIRRE BATZAN, Angel e CORRÊA, Luiz Nilton, 2021. *A Pesquisa Etnográfica: Teoria Etnográfica e a Festa do Divino Espírito Santo*. [s.l.]: [s.n.].

AMARAL, Ilídio do, 196. Luanda (Estudo de Geografia Urbana. *Memórias da Junta de Investigação do Ultramar*. N.º 53.

FOREST, Philippe 199. *Termos Fundamentais da Cultura Geral*. Mem Martins: Publicações Europa-América.

LABAN, Michel, 1991. *Angola: Encontro com Escritores*. Vol. I. Porto: Fundação Eng.º António de Almeida.

LIMA, José Joaquim Lopes de e BORDALO, Francisco Maria, 1846. *Ensaio Sobre A Estatística das Possessões Portuguesas na África Ocidental e Oriental*. Lisboa: Imprensa Nacional Portuguesa.

MARCHUETA, Maria Regiana, 2002. *Conceito de Fronteira, na Época da Mundialização.* Lisboa: Edições Cosmos.

MOURÃO, Fernando Augusto de Albuquerque, 1995. «Configurações dos Núcleos Humanos de Luanda, do Século XIV ao Século XX». In *Actas do Seminário Encontro dos Povos e Cultura em Angola*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

REIS, Carlos 1999. *O Conhecimento da Literatura: Introdução aos Estudos Literários*. 2.ª ed. Coimbra: Almedina.

SANTOS, José Almeida, 1972. *Crónica da Velha Cidade, Página Esquecida da Loanda de Há Cem Anos*. Edição da Câmara Municipal de Luanda integrada nas Comemorações do IV Centenário da Cidade.

SANTOS, Martins dos, 1973. *Primeiras Letras em Angola*. Edição da Câmara Municipal de Luanda, Comemorativa do IV Centenário da Fundação da Cidade.

# *TUDO ISTO ACONTECEU*: Óscar Ribas e o Brasil

## *Tudo isto aconteceu*: Óscar Ribas and Brasil

Ana Ribeiro
U. do Minho / CEHUM
anar@elach.uminho.pt

**Resumo**: Servindo-se de um ente ficcional, Óscar Ribas dedica uma parte substancial do seu romance autobiográfico *Tudo isto aconteceu* (1975) às suas duas viagens ao Brasil. Contaminado pelo relato de viagens, o romance representa um país cosmopolita e desenvolvido onde a herança angolana é notória. Adivinha-se que ele servirá de modelo à Angola independente. Implicitamente, é Portugal e o colonialismo que são postos em causa. As deslocações ao Brasil reforçam o orgulho do protagonista nas suas origens, bem expresso no seu labor etnográfico. A sua identidade, no entanto, não é de fácil definição.
**Palavras-chave**: Angola; romance autobiográfico; relato de viagens

**Abstract**: Using a fictional character, Óscar Ribas devotes a substantial portion of his autobiographical novel *Tudo isto aconteceu* (1975) to his two journeys to Brazil. Drawing on the conventions of travel writing, the novel portrays a cosmopolitan and developed country where the Angolan legacy is clearly visible. We can guess that Brazil offers a model for the future independent nation of Angola. Implicitly, both Portugal and colonialism are called into question. The journeys to Brazil strengthen the protagonist's pride in his origins, a sentiment clearly reflected in his ethnographic work. His identity, however, resists straightforward definition.
**Keywords**: Angola; autobiographic novel; travel writing

### 1. Introdução

Foi como ficcionista que Óscar Ribas surgiu no panorama cultural colonial em 1927, com a publicação de *Nuvens que passam*. No entanto, seria como etnógrafo que, a partir dos anos 50, se destacaria. Antes de *Ilundo* (1958) ou *Missosso* (1961, 1962, 1964), a própria ficção serviria de arquivo das tradições locais. Manuel Ferreira (1986, p. 54), para quem «toda a sua obra romanesca [de Óscar Ribas] é repassada pela intervenção de etnógrafo», ou Pires Laranjeira (1995, p. 51), ao considerá-lo um «documentalista dos dramas angolanos

da gente negra», assinalam precisamente esta confluência na produção literária do escritor. O romance *Uanga* (1951), talvez o seu título mais conhecido, ou os contos reunidos em *Ecos da minha terra* (1952), confirmam a instrumentalização da literatura pela etnografia na obra de Ribas. *Tudo isto aconteceu* (1975)[1], no entanto, parece-nos interromper este trajeto. Classificado na folha de rosto e na «Introdução» como «romance autobiográfico» (p. 21), ao colocar a tónica na vida do autor, desvia-se desta orientação etnográfica e de alguma maneira reata, segundo o romancista, com *Flores e espinhos* (1948) (Laban 1991, p. 11). As etiquetas de «memórias» (p. 21) e «documentário» (p. 22), igualmente saídas da pena do escritor, remetem para o caráter testemunhal de um texto que «não retrata apenas vidas de famílias, mas também aspectos sociais de Angola, Portugal e Brasil.» (p. 22)[2]. A viagem é uma aliada indispensável na representação de qualquer uma destas realidades. Como diz Carmen Lúcia Tindó Secco (2010, p. 4), na sua atividade de etnógrafo, «Ribas é representante de uma rica literatura de recolha. Esse tipo de literatura se encontra, em geral, intimamente relacionada a viagens». Para além das viagens na sua terra, deslocou-se várias vezes a Portugal e visitou também o Brasil[3]. As suas estadas neste último país foram particularmente significativas, pois, ao constituírem o primeiro desvio do movimento pendular entre as então metrópole e colónia, com tudo o que estas designações implicavam, permitiram-lhe, como veremos ao longo deste trabalho, conhecer uma realidade diferente, o que, como não podia deixar de ser, lançou uma nova luz sobre o mundo em que cresceu.

## 2. Viagens que aconteceram

Conforme já foi dito, *Tudo isto aconteceu* apresenta-se ao leitor, desde a folha de rosto, rotulado de «romance autobiográfico». Como se o título não bastasse para garantir a fidelidade ao acontecido, o autor reforça na «Introdução»: «Efectivamente, tudo isto aconteceu. E porque aconteceu, nada foi

[1] Nas diversas referências a este romance ao longo deste estudo, indicaremos apenas a numeração das páginas constante na edição de autor publicada em 1975.

[2] Para Clara Rocha (1992, p. 39), «A narrativa memorialística tem um fundo histórico-cultural, sujeito embora à filtragem subjectiva de quem a produz». O mesmo se poderá dizer a respeito do romance em análise.

[3] Depois de publicado o romance, foi à então URSS em 1977 e em 1980. Esta última viagem incluiu também a Alemanha Democrática (Laban 1991, pp. 21-22).

inventado: tudo é obra do tempo, do ambiente, dos homens. Consequentemente, os responsáveis da acção. Pelo que toca ao autor, não fez mais que a reproduzir.» (p. 21). Nem mesmo a Censura existente durante o período da redação da obra[4] fez perigar este propósito: «Em face do temor da censura então vigente, não nos foi possível, em determinados factos de natureza política, expender abertamente a realidade. No entanto, conseguimos exprimir o pensamento, ou seja, a ideia essencial. Portanto, não afectámos a verdade histórica.» (p. 22). É notória a preocupação do autor em afiançar a autenticidade do narrado, de forma a convencer o leitor da natureza autobiográfica da obra. Mesmo assim, não dispensa a cumplicidade do leitor, a quem compete completar o texto com aquilo que «o temor da censura» calou, o que equivale a reconhecer o leitor como coautor dessa «verdade histórica», sobre a qual a letra do texto é seletiva.

De acordo com a natureza híbrida do romance autobiográfico, a «verdade histórica» tem como centro um protagonista que, pelo nome e pelo uso da terceira pessoa, se procura dissociar do autor. Chama-se Osvaldo Relvas, batismo que repete as iniciais e a primeira sílaba do nome do escritor[5]. Por outro lado, Relvas é apresentado como autor de obras que, no mundo extraliterário, são assinadas por Ribas[6], recebe as mesmas distinções que este (Ordem do Infante, Medalha Gonçalves Dias) e convive com personalidades cujo nome não foi alterado e com as quais sabemos que o escritor angolano privou (Câmara Cascudo, Antenor Nascentes, Jorge Amado, entre outros). Através destas máscaras translúcidas procurou o autor evitar a identificação imediata entre ele e a sua criatura, de forma a preservar, até certo ponto, a sua privacidade: «Bem, embora o leitor depois compreenda, mas achei preferível envolver certas personagens — as principais, eu, o meu pai, os meus irmãos —, sob um pseudónimo. Sobretudo, eu não quis, logo assim à primeira, desvendar-me…» (Laban 1991, p. 12). Apesar da intenção autoral e da classificação genológica oficial, estas opções tornam patente a fluidez das fronteiras entre romance autobio-

[4] Segundo informação fornecida na «Introdução», *Tudo isto Aconteceu* foi redigido entre 1962 e 1974 (p. 22).

[5] Segundo a entrevista concedida a Michel Laban (1991, p. 15), foi este último o procedimento utilizado por Óscar Ribas para reinventar os nomes dos irmãos, os quais sofrem o mesmo processo de ficcionalização que ele.

[6] A listagem fornecida na entrevista que antecedeu a conferência na Casa de Trás-os-Montes não podia ser mais esclarecedora (p. 529).

gráfico e autobiografia apontada por Clara Rocha (1992, p. 37). Assim, usaremos o nome do protagonista, sabendo, no entanto, a proximidade existente entre ele e o seu criador.

Clara Rocha inclui o relato de viagem entre os «géneros literários [que] podem abrigar conteúdos autobiográficos, podendo assim ser considerados tangenciais» aos que integram a literatura autobiográfica. Isto sucede porque «Real ou sonhada, literal ou alegórica, a viagem é, em alguns autores, o prato forte da narrativa de vida» (Rocha 1992, p. 43). Em *Tudo isto aconteceu*, embora a viagem não seja «o prato forte», ela marca presença em vários momentos da narrativa. Para além de viagens no interior de Angola, resultantes das transferências do pai do protagonista, Osvaldo Relvas visita Portugal quatro vezes (ora por razões pessoais, ora por questões oficiais) e duas vezes o Brasil, transitando entre os três pontos separados pelo Atlântico onde se fala português.

Curiosamente, enquanto as viagens à então metrópole são relatadas em capítulos breves, que oscilam entre as quatro e as onze páginas, os capítulos dedicados às viagens ao Brasil são os mais extensos da obra: a primeira viagem ocupa vinte e cinco páginas, enquanto a segunda tem por sua conta cento e quarenta e seis páginas. Só por si, excluindo os dedicados às viagens a Portugal, estes dois capítulos correspondem a quase trinta por cento da obra, o que comprova o relevo que a viagem detém no universo do romance. Neste caso, podemos dizer que a tangente de que fala Clara Rocha tem no género autobiográfico o protagonista, sendo o romance que submete aos seus fins o relato de viagens. «Por terras do Brasil» é um título bastante significativo quanto à parceria entre a narrativa autobiográfica e o relato de viagem. Como tal, dará conta das vivências do protagonista naquele país, enquanto «Retornando ao Brasil» anuncia um regresso àquelas paragens.

### 3. Convites e roteiros

O relato das duas viagens à antiga Terra de Vera Cruz integra a segunda parte da obra, na qual os capítulos ganham mais fôlego, pelo que, como o autor explica na «Introdução», recebem títulos em vez da simples numeração, como sucedia na primeira parte (p. 21). Tal não será estranho ao facto de esta segunda parte decorrer já de um projeto consciente de criar uma obra autónoma baseada na vida do escritor.

Ambas as viagens tiveram lugar nos anos 60 do século XX, tendo a primeira ocorrido em 1963 e a segunda em 1968. Talvez o facto de a escrita do livro já estar em marcha quando elas se realizaram tenha facilitado o seu registo[7], uma vez que são contemporâneas da redação.

Tanto uma como outra derivam de convites, embora de natureza diferente. Na primeira, Maria Helena de Figueiredo Lima, uma moçambicana radicada no Brasil, numa visita a Angola, «No louvável intuito de uma melhor divulgação dos valores ultramarinos, sugeriu ao Ministro do Ultramar sua [de Osvaldo] deslocação até lá.» (p. 288). Porém, o convite oficial veio do «embaixador Assis Chateaubriand, proprietário de uma poderosa cadeia de órgãos de informação — Diários associados» (p. 288). O início da guerra colonial em Angola em 1961 talvez não tenha sido alheio a este convite. O interesse do Brasil, então de tendência política oposta à portuguesa, como depois se percebe, na «divulgação dos valores ultramarinos» poderia ser uma forma de mostrar uma Angola diferente da do colonizador e de discretamente apoiar as pretensões desta colónia. A guerra em Angola é por duas vezes evocada por interlocutores de Relvas (p. 295 e p. 458), o que mostra que o assunto não era estranho aos brasileiros.

Por outro lado, a viagem de Relvas também favorecia a imagem lusotropicalista de Portugal, colonizador benévolo que não se opunha nem à investigação sobre temas angolanos, nem à sua divulgação.

A segunda viagem resulta de um convite a Osvaldo Relvas para participar no Simpósio Internacional de Psiquiatria Transcultural. São ambas viagens de trabalho que atestam a projeção da obra de Relvas do outro lado do Atlântico. Recorde-se que em 1954 o etnógrafo angolano se tinha tornado Membro Titular da Sociedade Brasileira de Folk-Lore, distinção à qual outras se seguiram em 1955 e 1957. Apesar disso, inicialmente, alguma imprensa brasileira não viu com bons olhos a ida do estudioso angolano, pois associava-o ao regime que então vigorava em Portugal: «— No Brasil, não querem a tua presença… Chamam-te "agente salazarista"!» (p. 287). No entanto, a visita foi um sucesso: «E a despeito do inicial ambiente de hostilidade pela sua pessoa,

[7] A primeira deu origem a «Como observei o Brasil», incluído em *Temas da vida angolana e suas incidências* (pp.151-163), relato escrito pouco depois da viagem, uma vez que se encontra datado de 6/6/1964.

nenhuma objecção, nenhuma crítica, contra Osvaldo se levantou. Todos apreciando sua acção, sua dignidade individual.» (p. 297).

Os convites a Relvas refletem ainda a abertura do Brasil a outros saberes e outras culturas. Por isso ele, na primeira visita, fez-se acompanhar de «máscaras de madeira, farta colecção de fotografias típicas, música regional, bonecas de pano em trajes variados» (p. 288) para expor, enquanto na segunda viagem ofereceu «a alguns membros da comissão uma boa quantidade de fotografias e cartazes de Angola, representando os mais variados aspectos de sua vida, quer humana, quer económica, quer paisagística.» (p. 414).

As duas viagens seguem roteiros parcialmente coincidentes: na primeira, Osvaldo e Marcos, o irmão, visitaram o Rio de Janeiro, Salvador, São Paulo, Natal e Recife, enquanto na segunda se ficaram pelo Rio de Janeiro e Salvador. A primeira jornada, não só pela sua natureza inaugural, mas também pelo número de cidades visitadas, permitiu ao protagonista o contacto com diferentes realidades do Brasil: «Ao contrário do Rio ou de Salvador, São Paulo não apresentava muitos pretos. Em contrapartida, dispunha de um razoável número de japoneses. Outras características davam à cidade uma feição diferente, sobressaindo a imponência e a altivez das construções.» (p. 298). A diversidade existente no país conduz ao sincretismo e à tolerância: «Até padres se purificam na cachoeira… Aqui, a nossa Igreja é muito condescendente» (p. 500). Como veremos, são aspetos que, pelo contraste com o que se passa em Angola, não passam despercebidos a Osvaldo e ao seu acompanhante. Passa-se com eles o que acontece a qualquer viajante: as suas apreciações têm sempre no seu avesso a realidade que lhes é familiar.

### 4. O «maravilhoso Brasil»

Sendo Osvaldo Relvas o autor de uma vasta obra sobre «a vida dos naturais de Angola» (p. 529), as suas viagens ao Brasil possuem inevitavelmente um caráter cultural. No entanto, ele não atua apenas como embaixador da cultura angolana, pois procura também conhecer a cultura brasileira. «Vim ao Brasil em missão de estudo» diz ele a uma paulista (p. 301) com quem mantém um diálogo que comprova que o etnógrafo acompanhava o homem:

> *Ela sorriu. Sempre andando, movimentando os pés no ritmo da batucada, ela satisfez-lhe a curiosidade:*
> *— É um ensaio…*
> *— E andam por todas as ruas?*
> *— Não. Só nalgumas, já mais afastadas da cidade.*
> *— A que horas e em que dias costumam sair?*
> *— Depois das nove da noite dos domingos.*
> *— Desculpe-me: como em Angola se fazia a mesma coisa, gostava que me dissesse qual o mês em que começam os ensaios.*
> *— Em Dezembro. Neste mês.*
> *Pretendia Osvaldo alongar-se na inquirição. Mas impôs-se não perturbar por mais tempo o entusiasmo da brincante.* (pp. 301-302)

Deste modo, desde os contactos resultantes do programa oficial das visitas aos episódios informais e por vezes imprevistos, tudo vai contribuir para esta «missão de estudo». Podemos dizer que ela se inicia logo no avião, pouco depois da saída de Lisboa:

> *— Ponha aqui a sua cabecinha! — Pediu a hospedeira a Osvaldo, ajeitando-lhe a manta.*
> *Osvaldo gostou daquela ternura. Com escasso tempo de viagem apenas, quis-lhe parecer que a empregada brasileira, em tais serviços, excedia a portuguesa em afabilidade.* (p. 289)

Através da comparação, procedimento frequente em quem viaja, começa aqui a desenhar-se uma tendência que se manifestará ao longo dos capítulos em análise: uma dissociação, pela crítica, do modo de ser português e uma identificação com a maneira de ser brasileira. A natureza da viagem, nas palavras de Osvaldo, propicia este exercício: «Para elucidação e confronto de costumes, não há nada melhor do que as viagens!» (p. 309). A viagem tem ainda a seu favor o facto de proporcionar a experiência direta de uma realidade, não dando aso, em princípio, a falsidades: «Se uma viagem representa um livro aberto, escrito a letras sonoras, um contacto testemunha a autenticidade do real.» (p. 424).

A afabilidade da hospedeira brasileira prenuncia uma característica repetidamente elogiada pelos viajantes angolanos: «Ora um, ora outro, os dois irmãos prestaram homenagem ao povo brasileiro, falando de seu afecto, de sua simplicidade, de sua cativante maneira de ser.» (p. 512). Parece manter-se atual o que Pero Vaz de Caminha registou na famosa «Carta do achamento do

Brasil», também ela um relato de viagens. A Bahia, que a dupla angolana visitou de ambas as vezes, neste domínio, é exemplar:

> *Marcos explodiu:*
> *— A Bahia é simplesmente bela! […]*
> *— Sua população é, na verdade, extraordinariamente encantadora! Toda a gente é simpática, afável, nunca se aborrecendo com um gracejo! — Prolongou Osvaldo.* (pp. 437-438)

No interior do Brasil, destaca-se a hospitalidade do seu povo, o que Osvaldo identifica como uma herança africana:

> *— Pode uma criatura viajar por esse interior fora, alojando-se em casa de um sertanejo, que não lhe cobram dinheiro pela sua pousada. Não importando o número de dias ou de pessoas de que se acompanha.*
> *— Em Angola, acontece o mesmo. A solidariedade representa uma das grandes qualidades do negro.* (p. 416)

As atividades proporcionadas pelos confrades de Osvaldo (talvez pela imagem que querem transmitir do Brasil, talvez pelo facto de os convidados virem de África) propiciam aos irmãos a participação em cerimónias características da cultura brasileira:

> *Por sugestão de Vivaldo Costa Lima, assistiu Osvaldo a uma sessão de candomblé. […]*
> *Veio uma mulher, para si o atraiu. Osvaldo hesitou por segundos. Iria? Não iria? E foi, com ela se envolvendo na multidão dos possessos. […] A desorientação, porém, foi instantânea. Depressa se apercebendo do volteio, conhecido num folguedo infantil de sua terra, pela casa girou em natural rodeio […]*
> *Em seguida, foi conduzido a um local interdito a estranhos. Talvez santuário. Portanto, o dilombe dos quimbandas de Angola, em específica designação da língua quimbunda.* (p. 293)

A identificação do «local interdito» com o «dilombe dos quimbandas» é uma operação de tradução que aproxima as duas realidades. Aliás, o cotejo entre o ritual angolano e o brasileiro não é difícil:

> *— E encontraram algumas identidades com o que se passa em Angola? — Interessou-se o prefeito.*
>
> *— Sim. — Esclareceu-o Osvaldo. — A toada dos tambores, o palmejamento, a movimentação em dança, possuem muito de comum com as sessões de lá. No Brasil, dado o forte sincretismo com outras religiões, diferentes processos se introduziram. Mas, no fundo, subsistem os princípios básicos. Da outra vez, cheguei mesmo a identificar uma identidade espiritual.* (p. 507)

Noutras ocasiões, é o acaso que permite presenciar manifestações culturais familiares a Osvaldo, como acontece com um ensaio para o Carnaval (pp. 301--302), testemunhado, curiosamente, à saída de um espetáculo teatral, sinal da diversidade de tendências existentes na cultura brasileira. O contraste entre os preparativos carnavalescos a que assiste e o que se passa na sua terra-natal, deixa o protagonista a pensar:

> *Osvaldo comparava o que presenciara com o que acontecia na sua Angola. Enquanto por lá as manifestações carnavalescas dos naturais tendiam a desaparecer, em São Paulo, uma grandiosa cidade cosmopolita com uma infinidade de arranha-céus e uma população de milhões, ainda se permitia que a gente de cor folgasse livremente pelas ruas. Num recuo de dezenas de anos, igualmente viu os animados ensaios, quer em Luanda, quer em Benguela, apenas se circunscrevendo aos bairros dos nativos. Mas só em Janeiro, a partir do primeiro domingo. E na época própria, justamente nos 3 dias de Entrudo, todas as danças, muitas danças, avançavam pela cidade, num empolgante coro de vozes, apitos e batidas de variados tambores loucamente a envolviam. Que deslumbramento nos trajes, que tontura nos acordes! Mas tudo se foi na sanha da civilização, numa rejeição de costumes e belezas locais. Como os homens divergem em suas directrizes de mando! Pobre Carnaval Angolano!* (p. 302)

O ataque ao colonialismo e à sua missão civilizadora ressurge no relato da segunda viagem, a propósito do Simpósio em que o convidado angolano participa:

> *Enquanto em Angola se combatia o tradicionalismo, ali, naquela magna assembleia, eminentes estudiosos — catedráticos, cientistas — publicamente homenageavam o saber do povo, seja nas suas práticas medicinais, seja nas religiosas. Acima da tola vaidade, reconhecia-se o que de bom, elevado, profundo, existia em suas estruturas sociais.* (pp. 417-418)

A sua obra, que justifica a sua presença em tal encontro, tem o mesmo objetivo de valorização e afirmação da cultura africana / angolana:

> *— Visa ela — expôs* [Osvaldo] *— dois factores importantes: um — ao registo da literatura oral, cada vez mais se perdendo no esquecimento, ou, antes, no desprezo ocasionado pela civilização; e o outro — para que se conheça a verdadeira capacidade do engenho negro, lamentavelmente menosprezada por largo tempo. Quer dizer: mostrar aos vindouros de Angola o que os seus antepassados produziram intelectualmente, e por outro lado, repor o negro no seu devido lugar, revelando o homem que é, e não o macaco como se pretendeu figurá-lo. Portanto, é uma obra séria, fiel, quanto possível, à autenticidade do pensar e do agir do povo.* (p. 475).

De acordo com esta passagem metatextual, a obra de Osvaldo é, pois, uma obra contracorrente, na qual ressoam os valores da Negritude e o «Vamos descobrir Angola!» dos Novos Intelectuais de Angola. Na mesma linha, o protagonista não deixa de obter a confirmação, por uma autoridade como Antenor Nascentes, do débito do Brasil para com os africanos que para lá foram deslocados:

> *— O Brasil, portanto, não pode esquecer a valiosa contribuição da gente de cor… Não apenas como elemento de força física, mas também intelectual…*
> *— De modo nenhum.* (p. 483)

As afinidades entre Angola e o Brasil e o contributo da primeira na formação do segundo são reafirmadas por brasileiros que também visitaram Angola, o que remete para o trânsito e os laços existentes entre os dois territórios:

> *— Quando estive em Luanda, verifiquei muitos pontos comuns entre brasileiros e angolanos: no tipo de homens, na modulação vocabular, noutros traços de sua vida característica. — Ponderou Fernando Sales.*
> *[…] E esse conjunto de factores vem comprovar a nossa ascendência africana. Com a sua miscigenação, o brasileiro tornou-se um povo de características heterogéneas.* (pp. 507-508)

Não admira por isso o interesse que os brasileiros manifestam, pelo menos em São Paulo, pelo que lhes pode dar a conhecer melhor a então colónia africana:

> *Toda aquela gente quer apreciar a exposição do Osvaldo Relvas.*
> *— Exposição de quê?*
> *— De fotografias típicas de Angola, senhor doutor. — Esclareceu Marcos.* (p. 306)

Apesar da reconhecida importância de Angola e dos africanos em geral na gestação do Brasil, neste país, o negro é discriminado e não tem acesso ao poder, como Relvas denuncia:

> *— Sr. António Celestino — irrompeu Osvaldo de seu mutismo — eu admiro o povo brasileiro. Mas há uma coisa que em Angola se critica bastante. Já que estamos entre portugueses, diga-me por favor: por que razão não existe na governação brasileira nenhum homem de cor? Creio haver já um escol bastante elevado de criaturas instruídas, cultas, verdadeiramente estruturadas no sector intelectual.*
>
> *— Pois há. Mas, aqui, política processa-se na base económica. […]* (p. 451)

Através da resposta, percebe-se a existência de uma sociedade estratificada com base no poder económico, onde a origem de cada um continua a determinar o seu lugar, apesar de o ponto de partida não ser o mesmo para todos. Por outro lado, menorizam-se as conquistas da população negra com a subjugação do mundo cultural e intelectual ao mundo das finanças.

É esta talvez a única crítica feita ao Brasil, país que Osvaldo admira por motivos vários. Para além do reconhecimento da herança africana e da natureza cativante dos seus habitantes, o protagonista aprecia a variedade brasileira do português: «— Que bem falam os brasileiros! Que eloquência, que encanto na entonação! Em suas palavras, que poesia! — Deleita-se [Osvaldo] em seu íntimo.» (p. 461). O episódio em que um grupo de brasileiros não entende o significado de «retrete» (pp. 300-301) serve precisamente para fazer notar as particularidades do português do Brasil e, consequentemente, a adaptação da língua aos lugares onde é falada, o que às vezes pode causar dificuldade de comunicação, como na situação descrita.

O seu encanto com o português do Brasil levou-o a uma alteração radical na sua forma de encarar o português falado em Angola[8]. Como reconhece, foi só a partir da primeira viagem ao Brasil que,

> *Pelas diferentes maneiras de entoação, passou a admitir, a apreciar mesmo, a variada modulação do português falado pelas diversas camadas populacionais de sua terra. Se até aí detestava esse falar adulterado, quer na prosódia, quer*

[8] Sensivelmente pela mesma altura, Luandino, por intermédio de um escritor também brasileiro, João Guimarães Rosa, descobre o caminho para «aproveitar literariamente o instrumento falado dos personagens, […] os verdadeiros personagens a pôr na literatura angolana.» (Laban *et al.* 1980, p. 27).

> *no termo em si, como fenómeno natural do meio decidiu aprovar as manifestações que antes lhe desagradavam.* (p. 291).

Não será alheio a esta adesão ao português do Brasil o facto de as línguas nativas angolanas terem também deixado nele a sua marca: «Outro contributo importante que Angola prestou ao Brasil, foi na língua. Através do quimbundo, um dos idiomas mais falados lá, forneceu inúmeros vocábulos, expressões, poderosamente infundindo na dicção. — Explanou Osvaldo.» (p. 421).

Assim sendo, podemos dizer que, de acordo com a natureza formativa das viagens, a ida ao Brasil contribuiu para uma certa desalienação de Osvaldo, aproximando-o mais da sua terra. Revelando a existência de pré-conceitos ou expectativas sobre o estrangeiro, Antenor Nascentes não deixa, aliás, de manifestar a sua perplexidade pelo modo de falar dos irmãos: «— São os primeiros angolanos com quem converso. Julguei que iria ouvir uma fala estranha. Afinal de contas, tenho a impressão de estar dentro da Universidade de Coimbra…» (p. 483).

O Brasil destaca-se ainda pelos prazeres que oferece ao paladar, seja na fruta (p. 472), nas bebidas (a cerveja e os refrigerantes ou os licores de caju e cajá, por exemplo), nos indispensáveis sorvetes (pp. 435-436), ou na feijoada à brasileira (p. 509). Osvaldo nota que o vinho não detém o mesmo protagonismo que em Portugal (p. 461), pormenor que concorre para a fisionomia própria da antiga colónia sul-americana. Graças à diversidade étnica do Brasil, os irmãos estreiam-se na culinária chinesa, provando «iguarias exóticas, só então fornecidas pela leitura ou relatos pessoais» (p. 300), e na culinária árabe, apreciando o «ineditismo de suas iguarias» (p. 496).

Nas suas conversas com conterrâneos emigrados no Brasil ou com brasileiros, Osvaldo e o irmão são surpreendidos por revelações que mais os fazem admirar o Brasil, designadamente, a existência de reforma para os comerciantes (p. 504), a adoção de filhos nascidos fora do casamento sem ser em segredo (p. 515), a existência de instituições dedicadas aos cegos praticamente em todas as cidades visitadas por Osvaldo e a liberdade de culto (p. 476). Aliás, para alguém proveniente da Angola colonial, a liberdade *tout court* parece ser o grande atrativo do Brasil:

> *Numa repetição de imagens, verificavam* [no Rio de Janeiro] *o que já haviam observado em Salvador: em franca zona central, mulheres cozinhando*

> *nos passeios, e em idêntica tolerância, homens preparando guloseimas. A cada passo, jorros de melodias se escapam de casas especializadas. Muita animação, o ambiente se enchendo de ruídos, os carros girando em ondas sucessivas, as vozes e os sons se misturando. E pelas paredes, publicamente testemunhando a liberdade de pensamento, gritantes frases de parlamentares descontentes.*
>
> *— Aqui, é Brasil! — contrapõe-se ao reparo dos estranhos.* (pp. 454-455)

Possui pois o Brasil uma identidade bem vincada e orgulhosamente assumida, já que, enquanto país independente, possui aquilo que falta à Angola de Relvas: liberdade de ser quem é. Implicitamente, o Brasil fornece o modelo para o futuro de Angola.

**5. Dilemas**

Apesar da aproximação entre o povo angolano e o povo brasileiro, batendo-se Osvaldo Relvas pela defesa do património cultural de origem africana, pela dignificação do homem negro e fazendo, ao mesmo tempo, direta ou indiretamente, algumas críticas ao colonizador português, Osvaldo identifica-se repetidamente como português:

> *— São os senhores os portugueses que vêm participar no simpósio?*
> *— Somos, sim. – Informou-o Osvaldo.* (p. 410)

> *— São portugueses? — Alvoroçou-se o motorista. À afirmativa de ambos, ele rejubilou.* (p. 484)

Mesmo quando aparece a referência explícita a Angola, ela destina-se apenas a precisar a procedência dos dois irmãos:

> *— São portugueses? – Inteirou-se.*
> *— Sim. Mas de Angola. – Precisou Marcos.* (p. 512).

No balanço da primeira deslocação de Osvaldo ao Brasil, Portugal é apresentado como o único beneficiário da sua atuação, excluindo Angola do mapa:

> *Por efeito de seu comportamento intelectual, Osvaldo ainda mais reforçou a fraternidade entre os dois povos: Portugal e o Brasil.* (p. 310)

No entanto, em «Retornando ao Brasil», a situação inverte-se, como se o avanço da guerra colonial / de libertação permitisse tal ousadia:

> *Que noite adorável, essa em que Brasil e Angola, num encontro de duas homenagens, em amor se fundiram!* (p. 471)

Contudo, apenas enquanto escritor é Osvaldo identificado simplesmente como angolano, livre de qualquer referência a Portugal:

> *— Sou o escritor angolano Osvaldo Relvas. — Identificou-se-lhes.* (pp. 442--443)

> *um grande nome das letras angolanas: Osvaldo Relvas.* (p. 514)

Talvez a resposta para tais indefinições se encontre neste diálogo:

> *— De onde são? – Demandou-lhes* [um cavalheiro] *a meio do colóquio.*
> *— Somos portugueses. — Informou-o Marcos.*
> *— Mas de Angola. — Acrescentou Osvaldo.*
> *— Mas Angola é uma colónia. E nós, no Brasil, não consideramos portugueses os naturais das colónias.*
> *— Dentro da Constituição Portuguesa — refutou-lhe Osvaldo — portugueses eram todos aqueles que nasciam em território português. E Angola, como parte integrante de Portugal, tinha que ser portuguesa.*
> *— Aqui, o nosso ponto de vista é diferente. Enfim, cada um será o que quiser. — Condescendeu o desconhecido.* (pp. 512-513).

Pelo que temos vindo explanando, não nos parece que esta resposta traduza o verdadeiro pensamento de Osvaldo. A expedita evocação do discurso oficial destina-se apenas a evitar males maiores.

Por outro lado, não podemos deixar de notar que este é o primeiro e único brasileiro a questionar a resposta dada, o que nos sugere que esta também não é uma questão pacífica no Brasil. De facto, alguns dos anfitriões que recebem os irmãos Relvas, pertencentes à classe alta, consideram-nos portugueses devido a alguns dos seus comportamentos:

> *Habituado ao pão, quis Osvaldo um pedaço para ajudar a empurrar a comida. Em voz baixa, pediu-o a Marcos.*

> *A senhora notou a solicitação.*
> *— Quer pão? — E a sorrir: — Os portugueses não podem passar sem o pão…* (p. 306)

Ovídio da Cunha, no final do almoço oferecido em sua casa, encarrega Osvaldo de transmitir ao «seu ministro» (p. 462) uma mensagem que, no contexto histórico em que é formulada, nos parece encerrar uma promessa de auxílio na guerra contra as colónias africanas:

> *Por fim, [Ovídio da Cunha] fê-lo portador de uma mensagem para o seu ministro.*
> *— Diga-lhe, meu caro Osvaldo Relvas, que os brasileiros estão por Portugal! Se um dia precisarem de nós, cá estaremos para os ajudar! — Declarou.* (p. 462)

Aliás, este almoço viu-se apimentado pela intervenção de um ministro sobre a nefasta influência dos escravizados na sociedade brasileira: «Foi um mal para o Brasil a vinda dos escravos. Com isso só trouxeram problemas para o país. É uma gente porca, de maus hábitos. E do seu cruzamento, resultou uma raça inferior, subdesenvolvida, cheia de complexos. — Expôs o ministro.» (p. 459). A reação que motivou comprova a existência de tendências conflituantes na classe dirigente brasileira.

Ainda na mesma linha pró-Portugal, pondo de lado as diferentes identidades que coexistiam no chamado império português, na homenagem a Afrânio Peixoto, uma participante desconhecida deixou no bolso de Osvaldo um soneto dedicado «Aos Portugueses do Ultramar / No Dia da Raça / Rio de Janeiro 10.6.68» (p. 471). O escritor, talvez pelo que acima transcrevemos, não questiona esta conceção, louvando até a composição: «— Linda poesia!» (p. 471).

Fernando Sales, da Biblioteca Nacional, quando anuncia «—Vou beber pelos seus êxitos literários, formulando votos para que sua vinda contribua para um melhor estreitamento entre o Brasil e Angola.» (p. 508), parece dissociar-se desta tendência para tudo reduzir a Portugal. No entanto, mais adiante, considera que o trabalho do investigador angolano «tem contribuído para um melhor estreitamento entre Portugal e o Brasil.» (p. 527).

Embora os intelectuais brasileiros não questionem os estreitos laços entre Angola e o Brasil, parece ser mais difícil reconhecer à então colónia uma identidade própria e o direito à autodeterminação. Talvez questões políticas se

sobreponham à realidade, tanto mais que no Brasil, a partir de 1964, vigorou também uma ditadura. No caso de Relvas, talvez tenha dificuldade em optar por uma identidade. Por via das dúvidas, e atendendo ao regime existente em Portugal, não recusa a classificação de português, o que, não sendo completamente verdade, também não seria completamente mentira.

**6. Conclusão**

*Tudo isto aconteceu* é um romance complexo, não só pelos géneros que mobiliza, mas também pelas camadas que o constituem e pelas questões que coloca. A classificação de «romance autobiográfico» não deixa antever a riqueza do seu conteúdo, tanto por aquilo que diz, como por aquilo que fica entredito nas pistas que dá ao leitor.

As viagens ao Brasil, relatadas nos dois capítulos, não foram dois simples episódios da vida de Osvaldo, o protagonista. As suas deslocações àquele país serviram para divulgar o seu trabalho sobre a cultura angolana. Chegado lá, não foi a paisagem (os seus problemas de visão, infelizmente, não lhe permitiriam admirá-la) ou o clima que mereceram a sua atenção, mas a cultura brasileira. Surge, assim, um certo retrato do país sul-americano nos anos 60 feito por um angolano, principalmente das cidades de Salvador, São Paulo e Rio de Janeiro. O protagonista é surpreendido pela evidente herança africana em geral, e angolana em particular, no Brasil da segunda metade do século XX, sobretudo no domínio religioso, linguístico, dos costumes e das celebrações carnavalescas. De certa maneira, este romance não difere assim tanto do resto da obra de Ribas, pois, pelo menos nestes capítulos, continua a defender a cultura angolana e a lutar contra a sua invisibilização. Ao mesmo tempo, demonstra que os angolanos têm motivos para estar orgulhosos, uma vez que contribuíram de vários modos para a origem de uma nação admirável. Sub-repticiamente, questiona-se a narrativa do «mundo que o português criou». Neste sentido, talvez tenha sido uma feliz coincidência Ribas ter encetado a redação do que viria a ser o romance logo no ano a seguir ao início da guerra de libertação. Assim sendo, *Tudo isto aconteceu*, discretamente, possui um alcance político.

O Brasil não é só herança do passado, mas também desbravador de novos rumos. Nele encontra o protagonista dispositivos legais e comportamentos que, à luz do mundo de onde vem, são avançados. Assim, Portugal e o colonialismo estão também representados e são postos em causa. À boleia da expe-

riência de Osvaldo, viajamos por três territórios, localizados em três continentes diferentes, mas ligados entre si. O romance não pode, pois, deixar de interessar a todos eles.

A liberdade é talvez o que Osvaldo mais admira no Brasil, denunciando assim as limitações impostas aos angolanos, impedidos de ter o seu Carnaval ou de venerar os seus deuses. Embora tal nunca seja afirmado, percebemos que o exemplo do Brasil sugere que só a independência de Angola pode alterar esta situação. No entanto, não é clara a posição da intelectualidade brasileira sobre este assunto, parecendo que, pelo menos parte dela, está subjugada pelo poder político.

Tão complexo como o Brasil é o protagonista, pois, apesar do que as duas viagens lhe revelaram, não se conhece bem o seu impacto na sua maneira de se conceber a si mesmo. É esta uma incógnita também ela reveladora do tempo ou o sinal de uma identidade múltipla que não se revê numa nacionalidade exclusiva?

Por fim, considerando o romance e o que sobre ele foi dito, não será exagerado afirmar que Óscar Ribas não se limitou a ser o «fundador da moderna ficção literária angolana, após António de Assis Júnior» (*apud* Secco 2010, p. 5). Ele concorreu para a sua renovação e desenvolvimento, abrindo novas vias no domínio do romance angolano.

**Bibliografia**

FERREIRA, Manuel, 1977. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Vol. 2. [s/l]: Instituto de Cultura Portuguesa.

LABAN, Michel, et al., 1980. *Luandino. José Luandino Vieira e a sua obra (estudos, testemunhos, entrevistas)*. Lisboa: Edições 70.

LABAN, Michel, 1991. *Angola. Encontro com escritores*. Vol. I. Porto: Fundação Eng.º António de Almeida.

PIRES LARANJEIRA, José Luís, 1995. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta.

RIBAS, Óscar, 1975. *Tudo isto aconteceu*. [s/l]: Edição de autor.

RIBAS, Óscar, 2014. *Temas da vida angolana e suas incidências*. Luanda: Fenacult.

ROCHA, Clara, 1992. *Máscaras de Narciso. Estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal*. Coimbra: Almedina.

# ÓSCAR RIBAS – cultuando musas

*Óscar Ribas* – Cultivating the Muses

Francisco Soares*
CITCEM — FLUP
fmasoares2@gmail.com

**Resumo**: Óscar Ribas, enquanto literato, para além de *Uanga* não viu reconhecido o seu talento pelos estudiosos da literatura angolana. A hipótese explorada é a de que isso se deve à sua fidelidade a uma formação inicial entre as tradições orais bantos, a tradição literária europeia e a cultura popular luso-brasileira. Não foi a única vítima do preconceito modernista e político-partidário contra algumas dessas vertentes. Iremos testar a hipótese por duas vias: 1) procurar ocorrências de quadras e quartetos, indícios da formação literária conservadora que se revela em *Cultuando as musas*, e sinais das origens do convívio com as tradições bantas. O nosso método vai ler do fim para o começo a autobiografia do autor até encontrarmos o veio mais fundo e mais antigo; 2) realizar uma leitura comparativa de poemas escritos por autores angolanos do século XX sob influência da 'literatura de seminário', ou 'clássica', ou 'portuguesa'. Focando-me no livro *Cultuando as musas*, de Óscar Ribas, passarei pelo *Livro de ritmos*, de Alexandre do Nascimento, pela poesia de Geraldo Bessa Victor e por livro inédito de Jorge Macedo, além de alguns dispersos.
**Palavras-chave**: Literatura angolana; século XX; literaturas lusófonas; educação colonial

**Abstract**: With the exception of *Uanga*, Óscar Ribas's literary talent has received little recognition from scholars of Angolan literature. This article argues that such neglect may be attributed to his enduring commitment to an early intellectual formation shaped by the convergence of Bantu oral traditions, the European literary canon, and Luso-Brazilian popular culture. Ribas was not the only writer to fall victim to modernist and partisan prejudices directed against some of these literary and cultural traditions.
The hypothesis is examined through two complementary approaches. First, the article identifies the occurrence of quatrains and other four-line stanza forms as evidence of the conservative literary education reflected in *Cultuando as Musas*, while also tracing signs of the author's early engagement with Bantu oral traditions. Methodologically, this involves reading Ribas's autobiography in reverse chronological order in order to uncover the deepest and earliest layers of his literary formation. Second, the article undertakes a comparative reading of poems by twentieth-century Angolan authors influenced by what has been termed «seminary literature,» the «classical» tradition, or the Portuguese literary canon. While focusing primarily on Ribas's *Cultuando as Musas*, the analysis also considers *Livro de Ritmos* by Alexandre do Nascimento, the poetry of Geraldo Bessa Victor, an unpublished manuscript by Jorge Macedo, and a selection of other dispersed poems.
**Keywords**: Angolan literature; twentieth-century literature; Lusophone literatures; colonial education.

* ORCID 0000-0002-6074-4904, CiênciaID 5A18-ED04-39D3.

**«A casa de meu pai»**

Arnaldo Gonçalves Ribas, o pai do nosso escritor, foi Diretor de Fazenda em Benguela, depois de se casar em Luanda com uma senhora das antigas famílias da terra, Maria da Conceição Bento Faria. Também na colónia vivia António Gonçalves Ribas, agricultor em Catabola. Nascera António a 6.2.1878, sendo mais velho do que Arnaldo. Os pais de ambos, Mariana Cândida e Joaquim Gonçalves Ribas, haviam se casado na Sé da Guarda a 8.5.1867, tendo nesta cidade nascido filhos e filha do casal. O pai Joaquim faleceu quase com 90 anos, na Guarda, estando os dois filhos colonos ainda vivos. António foi atacado por uma doença difícil de vencer. A 3.6.1929 vendiam-se duas casas, «bem situadas e muito afreguesadas, em Catabola». Interessados deviam dirigir-se «aos proprietários, Gonçalves Ribas & C.ª, na mesma localidade.» Seria sócio o pai do escritor? Era sócio, para além de irmão.

D. Maria da Conceição Bento Faria, por sua vez, pertencia a velhas famílias de elite proletarizadas com o avanço do colonialismo. Falava quimbundo (*kimbundu*) e conhecia bem a cultura quimbundo, vindo a ser uma das principais informantes do filho.

**Quadras e quartetos**

Óscar Ribas é conhecido pelas investigações etnográficas e pelas narrativas escritas. De vez em quando (a dificuldade em comprar o livro impede que seja com maior frequência) recorda-se o muito próprio *Dicionário de regionalismos angolanos* (Ribas, [1997]), de que saiu, pela Fenacult, em Luanda, há doze anos, uma segunda edição (Ribas, 2014).

É menos vezes comentada a sua autobiografia, no entanto fundamental para compreendermos o percurso e a pessoa. *Tudo isto aconteceu* teve no entanto primeira edição em 1975 (Ribas, 1975), e outra em 2009.

*Cultuando as musas*, coletânea de poemas seus, continua praticamente ignorado pela crítica (Ribas, 1992), e no entanto mereceu segunda edição, no mesmo ano de 2009.

Não é de estranhar que este último livro fosse votado ao esquecimento pela crítica. A circulação da obra não se resolveu com a 2.ª edição, mas o problema não reside aí, visto que, para especialistas, académicos, interessados verdadei-

ramente, consegue-se consultar o livro em algumas bibliotecas de Angola e Portugal (nos restantes países é, de facto, rara mesmo nas bibliotecas).

Óscar Ribas nos explicita a causa imediata para compor versos e as datas respetivas. Ele escreve, introduzindo-nos ao que vamos ler:

> *Foi a partir dos meados de Junho de 1983 que me fixei em Portugal. E após 3 anos, faleceu minha mulher, que passou a ser a única informante, pois continuei trabalhando em minha obra. Não com o horário de Luanda, mas com outro mais reduzido.*
>
> *Para tal, valendo-me de ajudantes. E quando me faltam, tomo apontamentos à máquina. Nessa circunstância, o que aconteceu? Ocorreu-me a ideia de compor poesias.*

O testemunho vem com data de 19.9.1991. As datas de composição remetem-nos para um arco temporal entre 13.2.1990 e 16.4.1992.

À representação do processo criador acrescenta Ribas o velho tópico, também romântico, do irresistível impulso:

> *Uma tentação arrastou-me ao domínio da versificação. Embora em minha prosa aparecesse, aqui e ali, pura composição poética, também quis versejar no verdadeiro sentido do termo.*

Embora o impulso para a versificação se revelasse «após oito décadas», Óscar Ribas não sentiu surpresa nem novidade. Não só porque já escrevia «prosa poética» entrelaçada com a que o não era. Ele próprio confessa que, «por outro lado, compunha esporadicamente algumas quadras.» Ou seja: versejava já antes de sentir o impulso que o levou a compor os poemas do livro, antes de 13.2.1990. Porque tenderia para as quadras? O que fazia com elas?

Algumas quadras eram autobiográficas. Exemplifico através do poema «Saudades», de 27.10.1990. Recorda Ribas o começo da relação com a mulher, quando pediu «a Jesus» uma companheira. Depois a dor pungente pela morte da que foi, de facto, a companheira de toda a sua vida. No princípio do fim, a recordação dos «entes queridos», seguida pela pergunta: «quando nos juntaremos?» e, nos dois últimos versos, a definição da própria saudade. Para não dispersar a leitura, transcrevo aqui o poema todo:

> *Na santa busca do amor,*
> *Para melhor levar a cruz,*

*E menos sentir o ardor,*
*Fiel par roguei a Jesus.*

*Belos e maus anos passaram,*
*Até que certo temporal*
*Nossas esperanças frustraram*
*Com rude golpe fatal.*

*Sozinho, transportando a cruz*
*Não mais disfrutei a ventura.*
*De novo, roguei a Jesus*
*Que findasse minha tortura.*

*Que saudades, entes queridos,*
*Em meu dorido coração!*
*Ficando sem tantos amigos,*
*A dor encheu minha mansão.*

*Adeus, ó gente do passado!*
*Onde e quando nos juntaremos?*
*Ai, que doçura ser amado!*
*Como dantes, viver queremos!*

É fácil de ver o paradigma seguido nesses versos, muito comum na segunda metade do século XIX em publicações como o *Almanach de lembranças*. Mas entre versos singelos e por vezes menos felizes, por exemplo com inversões sintáticas para facilitar a rima, ressoam certas expressões que em Angola ganham mais sentimento. Quando ele escreve «Que saudade, entes queridos», se nos lembrarmos das crenças animistas, apesar de sabermos do cristianismo de Óscar Ribas, a expressão «entes queridos» ganha uma força que já não teria em Portugal. O mesmo para «Adeus, ó gente do passado!», cuja carga semântica aumenta se repararmos na data de composição. Nessa data o poeta estava muito consciente de ter vivido um ciclo temporal, cultural e político já terminado. Isso encaminha para a definição final de saudade, que, sem deixar de ser afim à portuguesa, não perde propriedade.

O tema e os motivos organizam-se limpidamente e de acordo com a divisão estrófica: a primeira estrofe expõe a situação e o pedido, a segunda pressupõe a satisfação do pedido e menciona o fim abrupto, a terceira e a quarta alargam o sentimento do viúvo a todos os que faleceram e lhe foram queridos, rematando com a definição sentimental de saudade. Os conteúdos estruturam-se em

cinco estrofes de quatro versos. Os versos são regulares: oito sílabas. Não são versos típicos de quadras populares portuguesas ou brasileiras (esses, ou são pentassílabos, ou somam sete sílabas métricas). Assim, com oito sílabas, podemos designá-los por quartetos. A distribuição rimática é regular também: cruzada, com variações entre graves e agudas. Apresentam alguma originalidade formal, por as agudas não caírem sempre nos versos pares: ora incidem neles, ora nos ímpares, desaparecendo na última estrofe. Estas variações dentro do modelo do quarteto foram comuns na poesia angolana do século XIX. Podemos ver esse tipo de variações na distribuição das rimas em poetas tão diversos como José da Silva Maia Ferreira, Cordeiro da Mata, e os portugueses residentes Eduardo Neves, José Bernardo Ferrão. Podemos ver esse tipo de variações também nas colaborações para o *Almanach de lembranças luso-brasileiro* e na lírica portuguesa e brasileira do século XIX, principalmente nos versejadores de filiação romântica (ultrarromânticos, epígonos), independentemente do lugar de onde enviam versos (Soares, 2012). O modelo prolongou-se até quase o meio do século XX, incluindo em Angola e mesmo sem contar com poetas-colonos (Victor, 2001).

Um segundo tipo de quadras, ou de quartetos, exemplifica-se no poema «O Gorila» (p. 132), de que trago excertos:

*Na terra da macacada,*
*Quis o Gorila reinar.*
*Nenhum deles sabia nada,*
*Para poder governar.*

*[…]*

*Pela sua eloquência*
*Mostrava erudição.*
*E pela sua sapiência,*
*Conquistava a rendição.*

*Era o senhor Gorila*
*Corpulento, alentado,*
*Com zagaia na mochila,*
*Pelos adeptos gabado.*

Com alguns metros forçados, apoiando-se demasiado na licença poética, temos o verso de quadra popular mais comum em Portugal e no Brasil: heptas-

sílabo. A distribuição rimática é a mesma do poema «Saudades»: rima cruzada (ABAB), com tendência para colocar as palavras agudas no final dos versos pares (exceto na última transcrita). O poema, quanto ao conteúdo, parece uma fábula tradicional e cabia perfeitamente no fabulário banto de Angola, sem prejuízo de outros. Usa o modelo da fábula para, também de acordo com a função social dele nas tradições orais, atingir um objetivo pontual (o de satirizar o chefe da oposição armada angolana e seus seguidores). Pode ser intencional o recurso ao metro popular (o da quadra) coincidindo com o recurso ao fabulário popular.

Temos, em resumo, tendencialmente, estrofes de quatro versos regulares, embora com pequenas variações dentro dos modelos formais, e duas linhas temáticas: uma autobiográfica, emotiva, saudosa, também moral; outra inspirada no fabulário, por isso de intenção moral, evocando em nós as tradições bantas que o etnógrafo explorou para aplicá-las ao momento histórico.

**Curto historial**

Como, chegado ao período de 1990-1992, Óscar Ribas escreve assim? Como não se deixou tocar nem pelo modernismo, nem pela negritude, nem pela literatura de combate? Havia, certamente, uma formação mais antiga e mais funda agindo sobre ele. Não por acaso, quando nos introduz a *Cultuando as musas*, fecha o texto oferecendo-o «à memória de meus Pais»[1].

Retornemos à confissão autobiográfica, elaborada «no decurso de 1962[2] a 1974» (Ribas, 1975 p. 22). Óscar Ribas realizou, com tal autobiografia, exame e testemunho de uma vida inserida num ciclo histórico e político a chegar ao fim. Parece que o motivo principal e não confessado foi mesmo a perceção de que o país ia finalmente ser independente e ele precisava de se explicar perante si próprio, tanto quanto de explicar aos outros o que sucedeu na colónia antes, em que circunstância cresceram e pensaram e agiram os seus coetâneos, incompreendidos muitas vezes por nacionalistas mais jovens, impetuosos e

[1] O segundo título publicado por Óscar Ribas, *Resgate de uma falta*, foi também dedicado a seus pais.

[2] Recordo que a luta armada pela independência começou no dia 15.3.1961, depois do assalto às prisões de Luanda a 4.2.1961, assalto esse que esteve programado para 15 de março, mas terá sido antecipado, podendo essa antecipação relacionar-se também (não só) com o projeto de Humberto Delgado de se dirigir para Luanda a bordo do Santa Maria (chegaria a 5.2.1961, pelo que anteciparam o assalto às prisões em um dia).

menos informados. Ao mesmo tempo, com a sinceridade que o caraterizava, naturalmente nos foi narrando a sua própria formação, que é o que nos interessa neste momento.

Facto marcante na biografia de Óscar Ribas foram suas estadas no Brasil. Aí conheceu melhor o legado africano e angolano da cultura brasileira, confrontou-se com diversas opiniões e pôde ajudar os brasileiros a reconhecer Angola em traços da sua herança africana. Conheceu também várias outras personagens da vida cultural, sobretudo carioca, e os modos agradáveis com que no Brasil recebiam os visitantes, somados à liberdade que ali sentiu e ao apreço pela sua obra, o levaram a desejar um longo período de exílio no país irmão, para mais livremente pensar e exprimir a sua angolanidade. Nesse contexto brasileiro, especificamente no carioca, surge uma sessão de quadras em desgarrada.

Um mês antes da primeira ida ao Brasil, ele conhecera em Luanda «a notável declamadora Margarida Lopes de Almeida[3]» (Ribas, 1975 p. 463). No hotel em que se tinha instalado, visitou-a e lhe deu livros seus. Ali ficou logo convidado para, uma vez no Rio de Janeiro, a visitar.

Margarida Lopes de Almeida contava mais oito anos que Óscar Ribas (n. 7.4.1896, no Rio[4]). «Filha da romancista Júlia Lopes de Almeida e do poeta Filinto de Almeida, fundadores da Academia Brasileira de Letras», Olavo Bilac, Raimundo Correia, Alberto de Oliveira, Paulo Barreto, e Artur de Azevedo eram visitas de casa. Não só com escritores conviveu, mas com pessoas das artes em geral, o que a levou também à escultura, tendo esculpido, entre outras, uma estátua da própria mãe. A sua carreira em Portugal começou em 1927 e perdurou. No ano de 1961 aterrou de novo em Lisboa, mas agora vinda de uma *tournée* por Angola e São Tomé, na qual Óscar Ribas a conheceu, como já disse. Considerada fundadora de uma nova escola de declamação no Brasil, os seus recitais e gravações ainda hoje se reproduzem no *Youtube*, ao dispor de qualquer pessoa que pretenda ouvi-los. Além de exímia declamadora, de escultora, poeta, foi também das mais belas mulheres do seu tempo.

[3] Coincidência ou não, «Lopes de Almeida» era uma família colonial instalada e prestigiada em Benguela, destacando-se o engenheiro (e agricultor, além de piloto desportivo de automóveis) Eurico Lopes de Almeida, cujo nome até hoje se guarda na memória dos mais antigos habitantes da cidade.

[4] Bairro de Santa Teresa. Faleceu em 1979.

Paul Landowski serviu-se das suas mãos para esculpir as do Cristo Redentor, na monumental estátua que ainda hoje abençoa o Rio de Janeiro desde o Corcovado: o Redentor com mãos da mulher que Óscar Ribas terá sentido com as suas em Luanda, no hotel da diva.

Claro que, acedendo ao convite, foi visitá-la no Rio, onde esteve com o seu irmão. Como o receberam? Com um belo convívio, numa casa requintada, ajardinada. Entre os perfumes de flores e outros rechearam o momento por improvisos em forma de quadras. Interessante, sem dúvida, mimarem um africano dedicado ao estudo das culturas bantos com um desfile de quadras. «Dilatava-se a noite em serena nostalgia» quando o professor Alberto Lima, também ele estudioso das artes e a elas ligado, iniciou «o recitativo» dizendo uma quadra sua. A declamadora, que dissera gostar muito de *Flores e espinhos*, embora afirmando que «nunca» fez «quadras», foi declamando algumas suas e seu irmão também. Ribas ficou maravilhado: «as musas não se contiveram» (Ribas, 1975 p. 465).

Não foi só por delicadeza que Óscar Ribas, anos mais tarde, assim recordara a sessão de quadras ao desafio, como se diz em Portugal. As quadras transcritas não me parecem ter inspiração relevante. Eram comezinhas, pessoais, circunstanciais, quatro delas; as outras três articulavam sentimentos e ensinamentos, isso as tornaria próximas dos acervos tradicionais. As que extraí de *Cultuando as musas*, uma delas é uma autobiografia condensada, a outra tem motivação política. Ambas são de interesse geral, até mesmo a autobiográfica, pois aponta uma vida ilustrativa e faz uma definição lírica de saudade sem se resumir a isso. Formalmente, artisticamente, sem dúvida que todas elas podiam ser melhores, embora as de «O Gorila» estejam mais conseguidas, com prosódia e sintaxe mais agitadas, próximas do falar quotidiano, de comunicação mais eficaz. Entretanto Óscar Ribas («Osvaldo») considerou extasiado que assistira, em casa de Margarida Lopes de Almeida, a «uma noite de arte». As quadras lhe soaram naturais e poéticas. Indo mais atrás, encontramos as raízes desse entusiasmo, ou pelo menos da familiaridade com que escutara as declamações ao desafio.

Quanto a quadras populares, o gosto e a familiaridade lhe vinham desde antes do nascimento. O seu pai cantava uma melodia popular portuguesa que se compunha de quadras:

*Olha a barca, olha a barca,*
*Deixa a pobre navegar!*
*Vejo terra, vejo mar,*
*Vejo o meu amor em guerra!*

A quadra foi transcrita por Óscar Ribas em *Tudo isto aconteceu*, tal como outra, de outra canção, de um disco adquirido e escutado pelo pai «na casa em que se instalara em Luanda»:

*Quando eu morrer,*
*Não quero choro nem vela,*
*Quero uma fita amarela,*
*Gravada com o nome dela.*

A quadra tem cinco sílabas métricas no primeiro verso e os outros somam sete sílabas métricas. Ambas as medidas eram típicas da quadra popular portuguesa e brasileira. A canção chamava-se mesmo «Fita amarela». Ficou na história da música popular brasileira (com batida de samba) e o poema era de Noel Rosa. Ela é a «mulata»; quando ele morresse queria que «a mulata / sapateasse no meu caixão». A canção é de 1932 ou 1933, e estava «em voga» nesses tempos de «Armando Relvas» em Luanda. Em 1933 «Osvaldo Relvas» (Óscar Ribas) contaria 24 anos. Dois anos antes, em Benguela, começara a sentir os primeiros sintomas da doença que o cegaria definitivamente aos 36 (Calivala, 2015 p. 4). Deve ter escutado a música a primeira vez nesse período no qual a cegueira foi tomando conta dele. A canção, porém, vai ganhando importância na biografia do pai e do próprio filho. Quando morreu o «Armando Relvas», uma criança cantava essa quadra (Ribas, 1975 p. 168).

O seu pai também se deliciava com outras canções ligeiras da época, sentimentais (por exemplo «Besos de miel», de que Óscar Ribas transcreve o quarteto inicial). A de Noel Rosa acrescentava ao sentimentalismo o alegre sentido de humor que, pelo que lemos em *Tudo isto aconteceu*, também caraterizava o pai do etnógrafo. Gostaria ele de «chalacear» e, de qualquer episódio, logo fazia rir ao criar um ‘dito’ a propósito. Isso nos interessa porque as frases jocosas de Arnaldo Ribas formavam rimas (Ribas, 1975 p. 61): «Ó Zau, olha que o dia está mau!»; «Ó Dona, cuidado com a beladona!». Ora a rima é elemento imprescindível da quadra popular, que frequentemente inclui dísticos ou simples ditos.

Por vezes esses dísticos eram já conhecidos na oralidade portuguesa (por exemplo: «Ó Luís, tira a caca do nariz!»). O gosto passou de pai para filho, com a assinalável diferença de contribuir para que o filho aprendesse e apreendesse ditos e provérbios em quimbundo. A relação com o quimbundo, que tanto animaria o etnógrafo mais tarde nas suas recolhas, iniciara-se já na infância também, recebendo influxos do pai e da mãe, mas também das brincadeiras infantis e das conversas de rua, de escola, de farras ao entrar na adolescência. Contrariamente ao que se possa pensar, a mãe de Óscar Ribas não queria que os filhos aprendessem quimbundo, queria que falassem português apenas. O requisito era comum na época e um dos motivos era o de que, assim, a assimilação dos filhos, o seu perfil social, indiciavam um assimilado mais completo, o que facilitava a posterior progressão profissional e na sociedade. Mas a mãe conhecia bem o quimbundo, não só a língua, também a cultura, tendo sido uma das informantes do filho para as suas recolhas e um apoio precioso nessa tarefa. Por sua vez o pai defendia que os filhos aprendessem quimbundo, «a língua da sua terra», pois isso lhes traria vantagem «no comércio», tanto quanto os defenderia melhor, pois entenderiam se alguém falasse mal deles em quimbundo. Nas farras de quintal, incluindo com baile mandado que mais tarde retrataria na obra etnográfica, também seria proveitoso o conhecimento prático do quimbundo.

Entretanto a poesia de *Cultuando as musas* exibe também alguma formação 'clássica'. Ela se deveria, talvez, em parte, à passagem pelo Seminário (penso que o autor se refere ao que foi conhecido como 'Seminário-Liceu'). No Seminário, «Osvaldo» foi aluno (externo) e professor, pois os mais avançados ensinavam os mais novos. Ali terá convivido com o rigor literário canónico, muito do agrado dos padres e dos seminários. Depois esteve em Portugal, o que pouco o terá marcado quanto à formação literária. De regresso a Luanda, completou o quinto ano do Liceu, ainda no edifício da rua Álvaro Ferreira (rua do Hospital), embora (por excesso de alunos) houvesse turmas alojadas provisoriamente em outras salas (Santos, 1998 p. 463). Nesses tempos o Liceu tinha professores também de formação clássica, no que diz respeito à literatura. Fora, aliás, um dos grandes impulsionadores da criação do Liceu, em 1919, D. Manuel Alves da Cunha (Santos, 1998 p. 462), e a presença ou influência da igreja conduzia os alunos para uma formação conservadora em literatura. No entanto, como Óscar Ribas quis ser guarda-livros e estudou com afinco a

matemática em Portugal, é possível que não tivesse frequentado o curso de Letras, mas o de Ciências.

Este percurso instável, um tanto irregular, havia de marcar o gosto do etnógrafo pela poesia em verso, tanto no que diz respeito a um gosto mais popular (o das quadras e de seu pai), quanto no concernente à formação literária conservadora.

**Comparações: a poesia de Seminário**

Esta formação literária conservadora, por vezes incluindo quadras populares, embora ignorada pelos estudiosos da literatura angolana, perdurou durante quase todo o século XX, sobretudo nos Seminários. Há vários exemplos, alguns notáveis. Em testemunho pessoal, Tomás Jorge (Vieira da Cruz), amigo de Mário António, referia que o pai dele compunha poemas antiquados, em sonetos e outras formas, que por isso nunca publicou. O próprio poeta fala do pai — por quem nutria admiração e que faleceu sendo Mário António muito novo. Retrata «o mesmo ser / Prolongado pela vida / Que o Seminário marcou.» E fala dos passeios do pai com os amigos,

*Os longos passeios dados*
*Pelos domingos à tarde*
*Conversa larga e pausada*
*Repouso nos sítios ermos*
*Prolongáveis pela vida*
*Os tempos do Seminário*
*Com suas marchas ordeiras*
*Suas falas sussurradas.*

Não sei se foi por acaso que o filho compôs o poema em versos heptassilábicos, os preferidos das quadras populares, que Óscar Ribas também usou. Sei que Mário António assume, no final desse mesmo poema («Retrato»[5]),

*E, prolongada na minha,*
*A tua poesia.*

Pretendi registar esse testemunho pessoal (o de Tomás Jorge) para dar continuidade a uma informação desconhecida que me parece pertinente para o

[5] Poema publicado primeiro em *Chingufo* (p. 59) e depois nos *100 poemas* (p. 111), com data de 1959, data que se confirma nos *50 poemas* (p. 27).

caso. No entanto, a consulta de obras impressas, ou digitalizadas, é suficiente para o que pretendo mostrar.

**Alexandre do Nascimento e o *Livro de ritmos***

O caso mais próximo (no tempo) é o do Cardeal D. Alexandre do Nascimento, figura referencial da igreja angolana, que nasceu em Malanje a 1.3.1925 (Almeida, 2022). A produção poética de Alexandre do Nascimento condensou-se no *Livro de ritmos* e, não terá sido difícil musicarem-lhe os poemas que vieram a constituir um CD. O título é sintomático: em vez de um livro de versos, o que importa ali são ritmos, os do verso e os outros (da estrofe, da sintaxe, da prosódia se declamados. O volume publicou-se em 1994 (Nascimento, 1994), havendo uma 2.ª edição correta e aumentada (Nascimento, 2005), que por isso mesmo nos interessa mais. As composições da segunda edição datou-as de um período entre 1946 e 2005. Em 1946 já tinha criado um periódico (*Aurora da Vitória*) no seminário de Malanje.

O principal da sua formação literária, religiosa e pessoal foi mesmo nos seminários, nos meios eclesiásticos e toda a parte inicial em Angola. Mas também se ligou aos meios literários (frequentava, por exemplo, a Sociedade Cultural de Angola, e, em Portugal, conviveu com o romancista católico Francisco Costa, que apreciava, bem como com Nuno Bragança, escritor católico anti-salazarista, aproximando-se da revista *O Tempo e o Modo*, convivendo igualmente com Pedro Tamen, Alçada Batista e outros). Manteve-se próximo, sempre, dos nacionalistas (era, por exemplo, amigo de Joaquim Pinto de Andrade, de quem foi colega, e esteve sob vigilância da PIDE (Almeida, 2022 pp. 157-165), compareceu ao funeral do cónego Manuel das Neves, estava relacionado com vários políticos do MPLA). Ainda na política, manteve-se em contacto com vários oposicionistas portugueses ao Estado Novo e com João Cravinho, nascido em Malanje. Licenciou-se na Universidade de Lisboa (Faculdade de Direito, onde foi colega do ex-presidente português Marcelo Rebelo de Sousa). Realizou estudos superiores em Roma (onde obteve o grau de bacharel em Filosofia e a licenciatura em Teologia, na Universidade Gregoriana). De tudo resultou uma pessoa que, sem nunca esquecer a sua terra e as tradições locais, integrou também a longeva cultura europeia, principalmente a que nela se mantém com o nome, o equilíbrio e o prestígio de 'clássica'.

A síntese, porém, vinha já desde moço, como se pode ver no soneto «Tala Mu-Ngongo (*Contempla o mundo!*)», composto em 1948:

*Mil estrelas — milhões — formam pontinhos*
*Na imensidade. Mil vagas — milhões —*
*Enrugam o alto mar em contorções,*
*E mil hinos — milhões — rompem nos ninhos.*

*Pelos montes, outeiros e caminhos,*
*Como tochas por entre procissões,*
*Assomam as corolas de mil tons,*
*Irmãs da voz que soltam os passarinhos.*

*E mil lírios, mil vagas, mil estrelas*
*São pelo mundo fora sentinelas:*
*Bradam alerta, desferindo hossanas.*

*Entoam o hino triunfal a Deus,*
*Que os astros engastou no anil dos céus*
*E inunda de luar as arribanas.*

Tal como sucede em Óscar Ribas, a disposição dos conteúdos está muito bem organizada: as três primeiras estrofes descrevem a natureza circundante, caraterística da região, mas usando um léxico português rigoroso; o último verso da terceira estrofe opera a transferência para o que se faz no fim, o recado com que fecha o soneto: vejam o mundo como obra de Deus. Repare-se, no entanto, que é a tradução do título que determina o significado: «olha o mundo», que o autor muda para «contempla», pois o seu fim é levar o leitor a contemplar a obra de Deus. Ora, sendo essa paisagem angolana obra de Deus, deve-se contemplá-la para O ver, em vez de lhe atribuir conotações negativas como faziam muitos poetas coloniais, assim a associando ao inferno.

Os poemas mais recentes, respeitando ou não formas canónicas da lírica europeia (como o soneto), globalizada já fazia tempo, demonstram o seguro domínio da linguagem, o classicismo contido que bebera nos clássicos gregos e latinos, a marca soberana da visão cristã, aplicada também a personagens e cenas do quotidiano.

**Jorge Macedo e as *Canções à árvore da vida***

Outro caso a reter, para esta comparação com Óscar Ribas, é o de Jorge Mendes Macedo. Ele também nasceu em Malanje, como D. Alexandre do Nascimento, mas em 1941. Jornalista e etnomusicólogo[6], além de lírico e roman-

[6] Pela Universidade de Kinshasa.

cista, o seu primeiro livro — *É tempo* — saiu em 1957[7], mas o primeiro título conhecido publicou-se em 1966, *I Tetembu*. Essas coletâneas reuniam poemas em verso, como depois os seguintes que publicou antes da independência (*As mulheres*, *Pai Ramos*, *Irmã Humanidade*). Também como D. Alexandre ele frequentou o Seminário, mas, ao contrário do cardeal, abandonou o projeto eclesiástico. No entanto a frequência do Seminário marcou-o bastante. Ali estudou filosofia, música, poesia, retórica. Ali conheceu outros seminaristas e soube da criação do que talvez tenha sido o primeiro hino pensado como hino nacional, vários anos antes de 1975.

Estes dados biográficos resultaram de conversas que fui mantendo com Jorge Macedo em Lisboa e em Luanda. Comparei com notas biográficas sobre o escritor encontradas em diversos ensaios e conferem, quando não acrescentam. Na sequência de algumas dessas conversas, em certo momento me entregou um livro inédito. O livro se chama *Canções à árvore da vida (poesias)*. Entregou-me num envelope com as páginas datilografadas e uma carta, na qual explicava a génese dos poemas e o motivo pelo qual evitou publicá-los. Ao fazê-lo, também me pediu que visse a possibilidade de se arranjar uma editora. Concluímos depois que ainda não seria hora, pois o cânone modernista, neorrealista e negritudinista condicionava ainda, em Angola e em Portugal, a receção, a crítica literária, a maioria dos críticos especializados.

A razão por que não publicara prendia-se mesmo com isso e explica porque os poemas de Óscar Ribas ficaram no esquecimento. É uma verdade que nem todos os poemas do etnógrafo luandense têm relevância literária, alguns são mesmo fracos, pelos ritmos forçados, incluindo alguma sintaxe igualmente forçada, e pela expressão dos conteúdos, pouco apelativa. Mas os poemas mais conseguidos também caíram no esquecimento.

As *Canções à árvore da vida* iniciam-se por uma (datilografada) «Memória dos poemas». Abaixo dessa Memória coloca-se a localização («Lisboa») e a data («13 de dezembro de 1999»). Para o que nos prende aqui, vale a pena transcrevê-la por inteiro:

> *Nesses anos de 1957/1960, ainda eu menino e moço, educado em literatura clássica, compus esta poética no espírito métrico e conceitual da minha aprendizagem. Durante quase 40 anos de vida literária, os editores teimam em não*

[7] Não tive acesso ao livro.

*aceitar este tipo de poética, para não destoar — dizem — das correntes modernistas avessas ao verso medido e a este género de temática especulativa. Certa onda de ateísmo passou a marginalizar o «teísmo» em literatura, numa idade em que se pretende que Deus seja «mito» e a literatura, encarnação de materialismo anti-Cristo, embora se continue a admirar Antero de Quental, Soares de Passos, José Régio, Fernando Pessoa, em suas incursões na poesia relativizada com o «Além».*

*Esta poesia que publico é uma ténue mostra de quanto céus e terra envolvem as minhas lutas no caldeirão dos valores existenciais.*

Nesse ano de 1999 Angola já tinha mudado muito. A paz (embora forçada) aproximava-se, mantendo-se uma guerra que já não tinha motivos ideológicos. O materialismo dialético desaparecera dos manuais de ensino. O retorno das religiões, igrejas, seitas, substituía o vazio deixado pela dominante partidária marxista, que nunca fora maioritária no país e fora apenas oficial no MPLA. Havia, portanto, condições para, tanto Macedo quanto outros, afirmar o seu «teísmo» e rejeitar o «ateísmo» modernista, o «materialismo anti-Cristo». Aos poucos, a crítica literária (mesmo a crítica militante nas literaturas africanas) abrandava já o policiamento ideológico e se tornava menos preconceituosa com as poéticas e poetas que, no século XX, prolongaram práticas aliadas à tradição lírica portuguesa e euroamericana. A recuperação do prestígio de Florbela Espanca, a tímida aceitação da lírica regrada de António Manuel Couto Viana, a manutenção do interesse pelo adstrato popular, iam mudando, no que diz respeito a Portugal, uma crítica parcial, anquilosada já, que censurava as fugas ao cânone modernista. Mesmo na música chamada erudita, o paradigma-Stockhausen ia perdendo o cariz inquestionável de que o rodeavam críticos adstritos a um purismo que outros compositores livremente superavam, por exemplo Arvo Pärt (Estónia) em composições para voz como a emblemática *Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Joannem*, o *Miserere*, ou o belo e sentido *Stabat Mater* do álbum *Arbos*, ou as sínteses híbridas de Erik Friedlander e muitas composições do costa-riquenho Eddie Mora Bermúdez. Por isso também se via surgirem em Portugal, aos poucos, compositores como Rodrigo Leão, na senda já de minimalistas europeus e de correntes afins, que em parte recuperavam o sentido da melodia – de que Jorge Macedo, Óscar Ribas, e a música popular angolana nunca se afastaram.

Foi essa lenta mas substancial mudança de cânones, em Angola como no resto do mundo (sem dúvida com diferenças radicais e estruturantes entre os vários países), foi a lenta mas irreprimível mudança de paradigmas que esti-

mulou certos escritores angolanos a mostrarem textos mais próximos da poética tradicional de raiz europeia, que se ensinara em Angola até muito tarde, ou da poética clássica estudada nos Seminários. O adstrato da chamada música ligeira, popular, brasileira e cubana, ou simplesmente latino-americana, mantinha por sua vez vivas fórmulas identificáveis na lírica europeia, que tomaram tons e ritmos internos próprios na música de outros quadrantes. Até hoje tais canções ouvem-se com agrado em Angola, tendo sido as danças correspondentes muito populares nas cidades do país mesmo já depois da independência.

Do mesmo contexto angolano dá sinal diferente Jorge Macedo na carta que juntou ao livro datilografado, subscrita em «Queluz-Belas» a 22.12.1999:

> *Com votos de Feliz Natal e próspero Ano «2000», sou a entregar-te 14 poemas que criei, quando jovem. Saía eu do Seminário Maior de Luanda, onde estudara Filosofia, mas sobretudo literatura a ferro e fogo, estilística, retórica, como era mister a candidatos a futuros homens do púlpito, do verbo elaboradíssimo. Era 1961 do Mákua do Garibaldino de Andrade e Leonel Cosme, lá para hoje Lubango.*
>
> *Não admira que nossos modelos de criação fossem os clássicos portugueses, que tínhamos bebido até à medula da estrutura profunda dos textos. O rigor do ensino obrigava-nos a decorar oitavas dos Lusíadas, mais importantes e saber toda a panóplia de figuras e demais componentes, desde a História, a Geografia, a Mitologia pagã e cristã, repare.*
>
> *Em 1962, Mário António, a quem pedi parecer sobre o valor de muitos poemas, era ele o príncipe dos poetas angolanos, sucessor de Tomás Vieira da Cruz, disse-me que tinha veia, mas era preciso fazer a viragem para a poesia de feição angolana. O tipo de poesia que te apresento ficou na gaveta e hoje resolvi editar quantos reputo mais representativos, sobretudo por emergirem de estados de espírito, frente a lutas de sobrevivência, contra tentativas de erosão do que sempre pensei ser.*

Em *post-scriptum* escrevera: «Acrescentei poemas de temática atual». Ou seja, não juntara todos os poemas daquele tempo, mas aumentara, quer dizer, associara poemas recentes escritos na mesma linha.

O texto que transcrevi suscita muitos comentários, tal como a «Memória» que também transcrevi. Mas agora nos interessa reter a afirmação de autenticidade, verdade pessoal «contra tentativas de erosão do que sempre pensei ser.» Os cânones da poesia portuguesa antiga, memorizados à força, não representavam o que ele sentia mas, através dessa aprendizagem, ele exprimia o que entendia como a sua verdade, o seu «ser». Óscar Ribas também.

Um dos poemas do livro inédito, um soneto, relaciona-se diretamente com essa temática do «ser»:

*Meu ser fosse pomba ou, pelo menos, manso dia,*
*Rio solidário, alma de águas límpidas, além,*
*Onde todo o ser viesse beber o meu bem*
*Disponível aos seus anseios de harmonia.*

*Riso, lua cheia de enormes gargalhadas, eu fosse.*
*Isso, ou talvez alma de Camões em «Inês de Castro»,*
*Oceano de poesia humana, cantada em verso de alabastro,*
*Suave aos ouvidos sedentos de amor sublime, terno, doce.*

*Eu não sei se, ao querer ser outro «ser»,*
*Mato em mim a criatura que faça falta ao universo,*
*À última nuance à sua variedade que em vão disperso.*

*Porém, sinto que esta sede de não querer ser o que sou*
*Talvez Deus a tenha semeado em minha alma chamada*
*A ser mais, melhor e mais além do que penso «ser».*

Não parece que este «eu» seja menos autêntico em Jorge de Macedo que os outros de outros livros, nos quais ele tentava harmonizar a sua motivação lírica e os cânones dominantes na cultura urbana de Angola ao tempo. Pelo contrário, representa-nos uma luta interior dramática, vívida, que o restante da sua lírica não revelava nem sequer velava.

**Concluindo**

Também não me parece que Óscar Ribas fosse menos autêntico na expressão de emoções e valores em *Cultuando as musas* do que em *Uanga*, ou nas recolhas e versões etnográficas, ou nas *Flores e espinhos*, nos *Ecos da minha terra*…

O que me parece é que se formou, no decorrer do século XX, uma conceção do que devia ser a identidade literária angolana que exclui partes dessa mesma angolanidade. Fundiu-se, num só modelo, cânones agregando modernismo, negritude e poesia de motivação negra, pan-africanismo, neorrealismo. Juntou-se ao modelo a obrigatoriedade da concentração temática e dos motivos exclusivamente angolana, quer pela referência, quer pela maneira de a colocar na sintaxe das conotações, sempre de forma a reafirmar o mesmo tipo e modelo de angolanidade. Os poucos poetas divergentes — além destes, Alda Lara,

Mário António — eram jogados para o 'limbo', a fronteira ou as sobras da angolanidade. E os que, tal como Óscar Ribas, assumiram que podiam manifestar a sua identidade mesmo com moldes e referências europeus, ou portugueses, misturados com as angolanas, esses destinavam-se ao esquecimento.

**Bibliografia**

ALMEIDA, João Miguel. 2022. D. Alexandre Nascimento: Um sacerdote católico angolano na transição do colonialismo português para a independência de Angola. *Lusitania sacra.* jul-dez, pp. 149-174.

CALIVALA, David. 2015. *Óscar Ribas: uma viagem etnográfica em torno do romance* Uanga *(feitiço).* Mestrado. Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa.

NASCIMENTO, Alexandre do. 1994. *Livro de ritmos.* Coimbra: Coimbra ed.

NASCIMENTO, Alexandre do, 2005. *Livro de ritmos.* 2.ª Luanda: [autor?].

RIBAS, Óscar, 1975. *Tudo isto aconteceu: romance autobiográfico.* Luanda: [autor].

RIBAS, Óscar, 1992. *Cultuando as musas: poesias.* Lisboa: [autor].

RIBAS, Óscar, [1997]. *Dicionário de regionalismos angolanos.* Porto: Contemporânea.

RIBAS, Óscar, 2014. *Dicionário de regionalismos angolanos.* 2.ª Luanda: Fenacult.

SANTOS, Martins dos. 1998. *Cultura, Educação e Ensino em Angola*. Braga: [autor].

SOARES, Francisco. 2012. *Kicola : Estudos sobre a literatura angolana no século XIX*. Luanda: Mayamba. Vol. I.

VICTOR, Geraldo Bessa. 2001. *Obra poética.* Pref. Francisco Soares. Lisboa: IN-CM.

# POESIA DE ÓSCAR RIBAS:
# a sereia da nascente e o choro do embondeiro

Óscar Ribas's poetry: the mermaid of the spring
and the baobab's lament

Manuel Muanza[1]
ISCED — Luanda
immanuelmuanza25@gmail.com

**Resumo**: Pretende-se realizar, com este estudo, uma tentativa de leitura que busca a significação de alguns poemas de Óscar Ribas, em *Cultuando as Musas*, a partir da compreensão do pensamento simbólico que se manifesta pelos costumes e ritos das comunidades da região de Luanda. As narrações míticas e o relato das práticas mágicas recolhidas por Óscar Ribas e reunidas em *Ilundo* e *Sunguilando* fornecem a chave para a construção de nexos entre os textos poéticos do autor e a natureza das crenças ancestrais em presença.
**Palavras-chave**: ritos; sobrenatural; costumes; sereia; embondeiro

**Abstract**: The aim of this study is to attempt a reading that seeks the meaning of some poems by Óscar Ribas, in *Cultuando as Musas*, based on the understanding of the symbolic thought that is manifested by the customs and rites of communities in the Luanda region. The mythical narrations and the account of magical practices collected by Óscar Ribas and brought together in *Ilundo* and *Sunguilando* provide the key to building links between the author's poetic texts and the nature of the ancestral beliefs present.
**Keywords**: rites; supernatural; customs; mermaid; baobab

## Introdução

A leitura dos poemas de Óscar Ribas em *Cultuando as Musas* (2009) instala no leitor a sensação de percorrer as mesmas temáticas que cobrem as narrativas curtas na vasta obra produzida pelo escritor. Delimitamos o estudo deste fenómeno escolhendo *Sunguilando* (2009a) e *Ilundo* (2009). Ambos os volumes oferecem-nos os resultados de um trabalho de recolha realizado por

[1] https://orcid.org/0000-0002-8270-0996

Óscar Ribas, o qual consistiu em contacto directo com contadores de histórias, com praticantes da arte de curar, da adivinhação ou do feitiço.

O primeiro, *Sunguilando*, reúne fábulas e histórias. *Singuilar*, provindo do *kusunguila* (verbo intransitivo), querendo transmitir a ideia de fazer serão, procedimento recorrente nas comunidades a título de passatempos carregados de dimensão pedagógica (quando destinada a incutir valores socialmente aceites) ou mítica (quando projectada para impor limites nas atitudes, honrar antepassados, etc.). O segundo, *Ilundu*, termo kimbundu que remete para o conjunto de manifestações do espírito, conforme refere Ribas (2009b, p. 19), grafa o teor de ritos, de aparições ou expressões dos espíritos.

Diz-nos o homenageado que os elementos da tradição oral por ele recolhidos e compilados se circunscrevem à área geográfica de Luanda (Ribas 2009b, p. 18). Pode dizer-se, por consequência, que se trata de ilustração e conservação de uma parte do património cultural imaterial do grupo cultural e linguístico kimbundu. Uma parte porque a língua kimbundu, por consequência a cultura que ela veicula, se estende a outras regiões, fora dos limites territoriais da actual província de Luanda.

As entidades míticas, os actores dos ritos e as vítimas das práticas de feitiço ou os beneficiários das práticas de cura que vemos circular nas narrativas sugerem similaridade às que encontramos no poemário *Cultuando as Musas*. Lido o livro, isolamos alguns poemas, elegendo os que nos propõem uma conexão tão evidente com a prosa em *Ilundo* e *Sunguilando*.

Para estabelecer o diálogo entre a poesia e a prosa de Óscar Ribas parece-nos pertinente formular questões às quais algumas respostas poderão ajudar a propor uma significação dos poemas: terá a poesia de Óscar Ribas tido como fontes as narrativas curtas do autor? Ou ainda: terão as narrativas de Óscar Ribas tido como fontes os poemas? A busca de respostas cingir-se-á à transacção com os textos por via da aproximação entre os elementos da cultura (ritos, crenças, práticas) presentes nas narrativas e nos poemas. A nossa leitura dispensa a indagação da idade dos poemas e das narrativas, a qual visaria a comparação destinada a determinar a hipótese de os textos em modo narrativo terem sido anteriores ou posteriores aos textos líricos e vice-versa. Tal investigação genética dos escritos de Óscar Ribas não constitui, pois, objectivo deste trabalho.

**A sereia da nascente**

No poema «Maternidade» (Ribas 2009, pp. 11-12), glorifica-se o ventre da mulher por este gerar o povoamento, considerando-se o alcance da maternidade como a «maior riqueza» que concorre para agigantar o erário. Elevando a procriação à escala de «fonte de alegria», o predicador equipara a esterilidade a uma «mácula» que barra à mulher o caminho para usufruir de uma «vida em real beleza».

O poeta recria a culpabilização da mulher, tese avançada regularmente pelas famílias africanas quando o primeiro filho tarda a chegar ao lar. Jane Labous demonstrou, em 2019, em *Les Anges*, documentário baseado em factos ocorridos no Senegal, as crenças na maldição da mulher e que alimentam o dia-a-dia em África (Aissatou 2019). Bastante curta (cerca de oito minutos), concebida para ilustrar a realidade por via da comunicação social, a peça da cineasta britânica integra um projecto que desenhou um segundo documentário sobre a mesma temática: *Tu n'est pas seule*. Esta também expõe vozes femininas depondo sobre a condição da mulher. A escolha da cidade de Dakar, a capital, como campo de realização sugere uma reflexão a propósito dos progressos registados na escolarização, na produção científica e dos recuos ainda visíveis no Senegal em termos de visão do mundo sobre a mulher e a esterilidade.

«A Senhora "pergunta sempre"», conto inserido em *Sunguilando* (Ribas 2009a, pp. 79-92), relata a tristeza de um casal por viver «sem ter filho». Ao intervalo, em tempo da lavoura, a esposa recolhe-se repetidas vezes à nascente, proferindo lamentos. Deste local emerge a sereia que propõe, em sonho, à Maria um presente: uma filha. A oferta fez-se acompanhar de uma chamada de atenção deste ente sobrenatural que procura manter em segredo as circunstâncias do contacto com a lavradora estéril e o tipo de acordo com ela:

> *«Querias um filho, agora to dei. Estás grávida. Mas não contes nada ao teu marido. Ele, com os seus olhos é que vai ver o teu estado. Estás a ouvir? Se te perguntar alguma coisa, a tua boca, pi! Não lhe contes só nada!»* (Ribas 2009a, pp. 84-85)

Entidade mítica, a sereia toma a designação de «Kianda» (ou «Quianda») na região de Luanda, inscrevendo-se como símbolo da chamada Cidade da «Kianda» projectado pela arte plástica local. Informantes citados por Ribas

descrevem uma figura distinta da sereia conhecida no imaginário ocidental. Os traços excluem o corpo com cauda escamosa de peixe, pois a «Kianda» emerge das águas revelando-se «em toda a plenitude humana, apenas com farta cabeleira e pelugem, sob as quais, por vezes, se fecha». (Ribas 2009b, p. 30).

Segundo a crença popular gravada por Óscar Ribas (2009a, pp. 200-2001), a sereia revela os respectivos desejos a qualquer pessoa visada em sonho, sob a roupagem masculina ou feminina, em função dos casos. A aparição idílica está associada ao que a tradição oral e a língua kimbundu perpetuam recorrendo ao verbo «kuanda», isto é, «sonhar», para sublinhar a natureza do fenómeno, derivando daí «Kianda». O ritual em homenagem a esta entidade executa-se na Ilha de Luanda, morada de pescadores que a ela prestam o seu tributo para, em compensação, obterem a boa pescaria e a suavidade das ondas do mar. De acordo com a tradição oral, a morada da «Kianda» situava-se «num local denominado Padrão» (Ribas 2009, p. 31), onde se ergue actualmente a ponte que liga a capital angolana à Ilha de Luanda. A criatura ter-se-á mudado para a profundeza do mar devido às obras da construção civil que modificaram a área. A deslocação da morada provocou uma onda de fúria da sereia, resultando na erosão contínua da Ilha.

Presente em várias culturas no mundo, a sereia aloja-se «em qualquer sítio onde haja pequena porção de água permanente», no dizer de Ribas (2009a, p. 200), uma visão partilhada igualmente por Pierre Campredon (2010) que identificou a lenda de «Mami Wata» (sereia) veiculada por comunidades da África ocidental. O investigador estabeleceu a relação da sereia com os mitos dos pescadores que habitam quer o litoral, partindo da Mauritânia, quer os territórios abrangendo vastas florestas da África Ocidental, incluindo países como Serra Leoa e Senegal, onde os povos praticam a pesca marítima, lacustre ou ribeirinha. Nesta região do continente africano floresceu uma narrativa de ficção que representa «Mami Wata» («mamy water» ou «mamiwater», na versão anglófona) como modelo de virtudes e mulher ideal, a exemplo de Flora Nwapa (Nigéria). Nwapa textualiza a deusa das águas, Igbo Uhamiri, em *Efuru* (1966), como sendo a promotora da ascensão financeira e económica de mulheres. A personagem que dá título ao romance, Efuru, uma mulher de negócios, prospera rapidamente graças à devoção à sua deusa. «Mami Wata» exerce também poderes de cura cuja figuração bem conseguida está no romance *This Earth My Brother* (1971) de Kofi Awoonor (Gana). Em ambos «Mami Wata»

está investida de poderes sobrenaturais que conferem à mulher na África do Oeste uma função social-chave, elevando-a também a um pólo de atracção da fortuna que esbanja beleza e cultiva a bondade e o amor.

Em *Ilundu*, Ribas (2009, p. 31) enumera as duas funções sociais desta entidade que lemos em *This Earth My Brother* de Kofi Awoonor: construtora do bem e do mal. Outros prosadores africanos recriam «Mami Wata» na perspectiva de uma criatura responsável pela morte, tal o caso de Wole Soyinka que, em *Os Intérpretes* (1980), nos oferece o lado macabro.

A alusão a seres mitológicos em quem os humanos vêm a origem do sofrimento e, ao mesmo tempo, a fonte para o alívio de doenças e outras adversidades resulta duma percepção que elabora um discurso segregacionista em relação aos indivíduos acometidos por deformidades congénitas dos membros do corpo. Ribas organiza a figuração deste fenómeno no poemário pela voz que atribui a um cavaleiro. Ao contrário do infortúnio em que se viu mergulhada a mulher estéril, cujo retrato Ribas nos oferece no poema «Maternidade», um homem exprime o duplo sentimento de felicidade e infelicidade no poema «Não ser Pai», em *Cultuando as Musas* (Ribas 2009, pp. 18-19*)*:

> *Assim, embora triste, estou satisfeito,*
> *pois, não molestando a recta consciência,*
> *impondo-me um procedimento perfeito,*
> *observei as rigorosas leis da Ciência.*
>
> *Para quê lançar, num mundo escuro,*
> *algo de nós, mais outro ser vivente*
> *que enfrentaria tristonho futuro,*
> *tendo ele nascido inocente?* (Ribas 2009, p. 19)

Por curioso que pareça, o homem, reconhecendo-se «deficiente», recusa-se a gerar filhos. Para justificar a decisão, afirma escusar-se a «ter um igual», comparando tal acto ao crime de dar ao mundo «outros padecentes». A interrogação (retórica) que a voz lírica formula, confrontando o mundo a propósito da razão por que haveria ele de produzir um ser vivo que viria a enfrentar um «tristonho futuro», está alinhada às crenças vigentes na humanidade.

Ao abster-se de procriar, a voz lírica que ouvimos em «Não ser Pai» convoca-nos para o debate actual acerca dos «obstáculos comportamentais, nomeadamente preconceitos e medo» em todas as regiões do mundo em relação às

pessoas com deficiência, conforme reconhece a Organização das Nações Unidas (ONU 2016, p. 3). Embora admita não haver uniformidade no olhar, a ONU aponta como implicações, entre outras, as limitações para acesso à educação, ao emprego justo, incluindo outros domínios como a livre escolha do(a) parceiro(a) e a liberdade de circulação na comunidade a que pertencem. A percepção negativa em torno dos visados resulta de «ideias falsas» e de «construções sociais» que os condenam à estigmatização, discriminação, exclusão e violência. A título de exemplo, um estudo citado pela ONU (2016, p. 5) indica que em cinco países da África (Camarões, Etiópia, Senegal, Uganda e Zâmbia) aponta-se a maldição dos ancestrais, a possessão demoníaca ou a libertinagem da mulher e faltas decorrentes da conduta desta como sendo a fonte de deformações físicas ou psicomotoras. Outro estudo referido pela ONU traça uma longa lista de causas construídas pelas crenças na Nigéria: «a maldição de Deus; violações de normas sociais pelos ancestrais; ofensas aos deuses da comunidade; infracções às leis e erros das famílias; a feitiçaria e a magia; e ainda o adultério, entre outras» (ONU 2016, p. 5). Algumas tendências introduzem olhares contraditórios acerca do fenómeno, tendo implicações psico-sociais. A maneira como a deformação do organismo humano foi adquirida forja uma tipologia de crenças: sendo congénita, a pessoa estará sujeita à hostilidade no meio social em relação à que a adquiriu por acidente, por exemplo. Entretanto, beneficiam de honras da comunidade aqueles que adquirem deformação corporal pela dedicação ao serviço militar (ONU 2016, p. 5).

Face aos prejuízos infligidos às vítimas, a Convenção relativa aos direitos de pessoas com deficiência (CDPH), adotada pela Assembleia geral da ONU em 2006 (ONU 2016, p. 18), perspectiva para os estados a garantia de direito à não discriminação e medidas apropriadas visando erradicar o estigma por parte de pessoas, empresas privadas ou organizações (ONU 2022, p. 13). Quanto à África, Suazilândia aplicou às escolas e comunidades um programa de inclusão, guiando crianças a compor canções e a participar em jogos educativos para exaltar a sensibilidade pelas pessoas com deformações, além de construir rampas e adaptar instalações sanitárias e desportivas (ONU 2016, p. 11). Na Zâmbia, segundo a ONU, a organização «Mental Health Users Network», em parceria com instituições governamentais, civis e os órgãos de comunicação social, propôs-se a apoiar, discutir e trocar ideias e informações por intermédio de uma rede de entreajuda destinada a combater a rejeição interiorizada e o medo que se apossou das pessoas com perturbações mentais. O

mesmo acontece na África do Sul, onde, em Gauteng, a ONG «Consumer Advocacy Movement» provou a eficácia da luta contra procedimentos culturais de desprezo às pessoas com perturbações mentais. Pôs em acção um programa de apoio aos pacientes e seus familiares (ONU 2016, p. 11).

As estatísticas da ONU que alistam as iniciativas havidas na África do Sul, Suazilândia e Zâmbia demonstram serem ainda mínimas as respostas aos objectivos fixados para a dignificação das pessoas com deficiência. Contudo, são relevantes por infundir alguma esperança. O escritor Kofi Awoonor (Gana) projecta na narrativa de ficção este optimismo que encoraja um homem infeliz a aceitar a morte para em seguida renascer das profundezas das águas, para onde a sereia o terá levado depois de o ter arrancado do sonho. Em *This Earth My Brother* (1971), Awoonor retoma a crença nas propriedades de cura miraculosa oferecida por «Mami Wata» aos homens que escolhe para partilhar o seu amor. Tendo-se apossado de Amamu e levando-o à morte, infunde nele poderes de cura. Ao ressuscitar, Amamu, o protagonista de *This Earth My Brother*, tendo restabelecida a saúde, expandirá a cura a toda a sociedade a que veio a pertencer ao renascer e pertenceu na vida anterior. Só, lá na profundeza das águas, depois de expedir o parceiro (Amamu) para a terra, a sereia regozija-se: salvou almas em terra por intermédio de Amamu. Esta celebração do celibato da sereia, triste por estar só, mas também alegre por praticar a benevolência, é a que encontramos em Ribas quando ouvimos a voz do homem que nos informa: a amargura em que vive por «Não ser Pai», ao mesmo tempo que nos procura, paradoxalmente, convencer dizendo-se feliz.

**O choro do Embondeiro**

A temática da solidão é retomada no outro poema em *Cultuando as Musas*, «Embondeiro», título devido à árvore a que Ribas (2009, p. 126) atribui um lugar «Na indústria, na culinária e medicina», glorificando-a por gerar «pratos para fins lustrais e de refeições». O embondeiro («baobab» ou «baobá») vegeta em «triste celibatário», exercendo, porém, um papel social notável:

> *Em contos, serve de mágica moradia*
> *a almas metamorfoseadas em gente.*
> *E por qualquer segurança de cobardia*
> *a um ser terrestres de vida repelente.*
>
> *E quem nocivamente vai ao embondeiro?*

*O povo angolano sabe perfeitamente:*
*é o medonho, o nocivo feiticeiro,*
*para malefício de pretendido ente.* (Ribas 2009, p. 127)

Em Luanda e nas regiões adjacentes, onde prolifera, o embondeiro proporciona, actualmente, pequenos proventos para a sobrevivência das famílias de baixa renda, bem como favorece a emergência de empreendimentos de médio porte na indústria química. Neste domínio, algumas marcas de cosméticos e suplementos alimentares com o selo «feito em Angola» conquistam o mercado interno, disputando também a exportação.

No conto «Sepultamentos diversos», Ribas (2009b, pp. 150-155) esmiúça a envolvente mágica do embondeiro. O necromante, designado «quimbanda», prepara num recipiente feito de cápsula da fruta do embondeiro (isto é, a «múcua») as águas lustrais destinadas ao rito de sepultamento de um indivíduo estéril (que é alcunhado por «baco» ou «mbaku», em kimbundu: deriva de «kubaku», alusão à segregação do sémen, [segundo Ribas 1997, p. 60]). No caso de o defunto ser líder da comunidade (o «soba») providenciar-se-ão dezoito tipos de águas lustrais e serão nove caso se trate de um caçador falecido. A quantidade exprime o grau do finado na escala social.

Numa história curta em *Ilundu*, «Encarceramento de alma» (Ribas 2009b, pp. 148-149), expõe-se outro valor ritualístico do embondeiro, concebendo-se esta árvore como lugar para o repouso dos mortos. Sucede também que a alma lança avisos às vítimas antes de actuar, servindo-se da árvore como poiso de onde emite sinais, embora prefira, às vezes, outros lugares tais como a cobertura da casa. Quando a alma de um defunto se vinga causando mortes, mesmo depois de rituais que visam evitar novas vítimas, recorre-se ao exorcista, o «kimbanda», que a priva da liberdade de vaguear. A captura da alma acontece depois da adivinhação da causa que a leva à matança. Finalmente, o «kimbanda encarcera a alma numa garrafa, que deposita numa fenda de árvore — geralmente embondeiro».

A dimensão sepulcral do embondeiro atravessa outras culturas. A jornalista da revista francesa «Nouvel Obs», Sabine Cessou, reportou a crença de um senegalês, homem de negócios, proprietário de extensos terrenos plantados, que impôs a si próprio a interdição de derrubar um embondeiro pelo facto de «alojar espíritos». Em harmonia com o pensamento simbólico wolof, o corte de um embondeiro perturba os espíritos, que verão, com tal gesto, o seu ciclo

de estivação interrompido. Na localidade costeira de Nianing, a Sul de Dakar, Senegal, a comunidade Serer conserva um antigo cemitério reservado a griôs no interior de um gigantesco embondeiro. O acesso ao cemitério efectua-se por uma abertura no tronco, semelhante à entrada de uma caverna, segundo Youssouf Chinois, num texto publicitário difundido na plataforma «au-senegal.com». Hoje tido como património nacional, no passado o cemitério de griôs tinha por finalidade isolar estes «membros da classe inferior» entregues ao choro do embondeiro, evitando que poluíssem terras se tivessem sido enterrados noutra parcela em solo aberto. Entretanto, os griôs haviam obtido o consentimento da comunidade, a de colocar na tumba os instrumentos musicais de que se serviram em vida. Com 32 metros de diâmetro, o «baobá sagrado» de Nianing, que data do século XVIII, viu o seu estatuto elevado para sítio turístico, além de acolher rituais e «banhos místicos» das populações locais que acreditam beneficiar da cura de doenças e de infertilidade. Este carácter salvífico do embondeiro confere-lhe a honra de lugar sagrado e estabelece uma relação com o papel libertador da sereia, contrariando a visão de portadora de infortúnio ou evidenciando a duplicidade dos seus propósitos em função das circunstâncias, alimentando, assim, a ambivalência das crenças.

Na ficção narrativa, a romancista Ken Bugul explora a grandeza do embondeiro para propor uma leitura simbólica da pequenez do mundo ocidental europeu. Em *Le Baobab Fou* (Bugul 2010), baobá, a árvore, e a própria Ken Bugul são ambas personagens centrais. Bugul, do Senegal, onde passa a infância e adolescência a admirar a força do embondeiro, parte para os estudos na Bélgica. Aqui, onde a protagonista se crê em busca de uma vida melhor, rapidamente se deu conta do abismo e da destruição da vida: entregue à prostituição, ao álcool. Perante as frustrações, emerge o sentimento de abandono e solidão, muito próximo do desabafo do homem que Óscar Ribas (2009, p. 18) nos apresenta em *Cultuando as Musas*; vivendo só, confessa estar abalado pelo celibato, porém, evitando a tentação de se refugiar na autodestruição pelo álcool:

> *Mesmo com desgosto da infecundidade,*
> *tenho dirigido a Deus os meus louvores,*
> *por minorar a minha infelicidade,*
> *evitando mais queixumes, mais horrores* (Ribas 2009, p. 18)

Referência da narrativa africana escrita por mulheres, o romance de Ken Bugul, ao sugerir a inutilidade da grandeza que se atribui ao Norte em desprezo do Sul subdesenvolvido, conduz-nos para uma hipotética especulação em torno da relação afectiva da diáspora africana com as terras de origem. Dividida entre a saudade, o sentimento de pertença e as evidências de uma realidade que reduz a vida do indivíduo, na maioria dos países de África, a uma existência vil, *Le Baobab Fou* levanta o debate a propósito da exploração das oportunidades e da transformação das potencialidades do continente em realidade, propondo igualmente uma reflexão sobre a identidade. A abordagem de Bugul dialoga com as pistas lançadas por Óscar Ribas, em *Cultuando as Musas,* em relação à extracção e transformação de produtos do embondeiro pela indústria para fins alimentares e medicinais.

**Conclusões**

O estudo das crenças permite desenhar projectos tendentes a mobilizar recursos para conduzir as comunidades a caminho de boas práticas em relação às vítimas das implicações negativas da percepção social construída pelos homens. Para esta direcção seguem alguns estados africanos citados pelo estudo da ONU referido neste trabalho, os quais incluem acções concretas nos respectivos programas de governação e as executam.

A recriação pelos poetas e prosadores de figuras míticas e crenças valoriza a função social destes elementos constitutivos das culturas, mormente a de preservar o património imaterial que permanece, em geral, sem registo escrito. Além desta dimensão cultural e pedagógica do texto literário, a produção da ficção preenche o espaço vazio nos países onde se nota a inexistência de projectos de recolha, publicação e conservação ou a falta de financiamento. «Alma de muitas gerações de griôs repousa aqui, arquivos invisíveis da oralidade», afirma o autor.

A poesia de Óscar Ribas, que se lê em *Cultuando as Musas*, afasta-se do subjetivismo, realimentando o leitor com temáticas inscritas noutros volumes da vasta produção que legou a Angola: crenças, ritos e práticas.

**Referências**

AISSATOU, Diallo, 2019. Sénégal: «Les Anges», un documentaire qui aborde le tabou de l'infertilité. *Jeune Afrique*. (30 jun.). [Consult. 25 fev. 2025]. Disponível em <https://www.jeuneafrique.com/728037/societe/senegal-les-anges-un-documentaire-qui-aborde-le-tabou-de-linfertilite/>.

AWOONOR, Kofi, 1971. *This Earth My Brother….* Londres: Heinemann.

BUGUL, Ken, 2010. *Le Baobab Fou*. Paris: Présence Africaine.

CESSOU, Sabine, 2014. Sénégal: chez l'homme qui aimait les baobabs. *Nouvel Obs*. (8 août). [Consult. 15 Jun 2024]. Disponível em <https://www.nouvelobs.com/rue89/rue89-rues-dafriques/20140808.RUE0541/senegal-chez-l-homme-qui-aimait-les-baobabs.html>.

CHINOIS, Youssouf, 2024. Un baobab mythique — Le baobab sacré de Nianing: ici reposent les anciens griots sérères. «au-senegal.com». [Consult. 26 Jun 2024]. Disponível em <https://www.au-senegal.com/le-baobab-sacre-de-nianing-ici-reposent-les-anciens-griots-sereres,11299.html?lang=fr.>

NATIONS UNIES. Division des politiques sociales et du développement social (DSPD), Département des affaires économiques et sociales (DAES). 2016. *Outils sur le handicap en Afrique — Culture, Croyances et Handicap*. [Consult. 14 Set. 2024]. Disponível em <https://www.un.org/development/desa/technical-cooperation/wp-content/uploads/sites/38/2016/11/module_13_FR.pdf>

NATIONS UNIES, 2022. *Présentation de la Convention des Nations Unies relative aux Droits des Personnes Handicapées* [Consult.: 14 Set. 2024]. Disponível em <https://www.un.org/development/desa/dspd/wp-content/uploads/sites/22/2022/01/Introducing-CRPD>

NWAPA, Flora, 1966. *Efuru*. Londres: Heinemann.

CAMPREDON, Pierre, 2010. *Mami Wata — mère des eaux, nature et communautés du littoral ouest-africain*. Paris. Actes Sud.

RIBAS, Óscar, 1997. *Dicionário de regionalismos Angolanos*. Matosinhos: Contemporânea Ed.

RIBAS, Óscar, 2009. *Cultuando as Musas*. Luanda: Mincult.

RIBAS, Óscar, 2009a. *Sunguilando*. Luanda: Mincult.

RIBAS, Óscar, 2009b. *Ilundu*. Luanda: Mincult.

SOYINKA, Wole, 1980. *Os Intérpretes*. Lisboa: Ed. 70

# CANÇÕES EM KIMBUNDU, A BUSCA PELO FEMININO E IDENTIDADE ANGOLANA:
## diálogos cruzados entre o Ngola Ritmos e Óscar Ribas

Songs in Kimbundu, the Search for the Feminine and Angolan Identity: Crossed Dialogues Between Ngola Ritmos and Óscar Ribas

Washington Nascimento
U. Estadual do Rio de Janeiro
washingtonprof@gmail.com

**Resumo**: O artigo analisa como as canções em kimbundu, recolhidas e divulgadas por Óscar Ribas e interpretadas pelo grupo Ngola Ritmos, contribuíram para a construção da identidade cultural angolana durante o período colonial. O autor demonstra que ambos participaram de um movimento intelectual de valorização das tradições locais, utilizando a música, a literatura e a oralidade para preservar a memória cultural e fortalecer o sentimento nacional. O estudo destaca ainda a centralidade das figuras femininas nas canções e narrativas, mostrando como as mulheres foram representadas como guardiãs da tradição, ao mesmo tempo que essa representação também refletia mecanismos de controle sobre o feminino. Conclui-se que a recuperação do património cultural kimbundu foi fundamental para a afirmação de uma identidade angolana simultaneamente ancestral, moderna e cosmopolita.
**Palavras-chave**: Ngola Ritmos; Óscar Ribas; identidade angolana; feminino

**Abstract**: This article examines how kimbundu songs, collected and documented by Óscar Ribas and performed by the musical group Ngola Ritmos, contributed to the construction of Angolan cultural identity during the colonial period. It argues that both Ribas and the group were part of a broader intellectual movement dedicated to preserving local traditions through music, literature, and oral heritage, thereby strengthening national consciousness. The study also emphasizes the central role of female figures in these songs and narratives, portraying women as guardians of tradition while revealing how such representations could also reinforce gendered forms of control. The article concludes that the recovery and reinterpretation of Kimbundu cultural heritage played a crucial role in shaping an Angolan identity that was simultaneously ancestral, modern, and cosmopolitan.
**Keywords**: Ngola Ritmos; Óscar Ribas; Angolan identity; femininity

Este texto pretende fazer uma análise sobre os trânsitos culturais existentes na elite letrada de Luanda em meados do século XX. Para tanto analiso o repertório poético e musical *kimbundu* presente tanto nas obras do escritor ango-

lano Óscar Ribas, quanto no conjunto musical Ngola Ritmos. Trata-se de um movimento mais amplo, que ainda que não articulado, se articulava, cabendo às produções literárias (escritas e orais), o teatro e a música, o papel fundamental de difundir e sedimentar essa busca de alteridade na cena simbólica angolana.

É deste período que algumas canções tradicionais angolanas em *kimbundu*, foram coletadas, traduzidas e divulgadas por Óscar Ribas, bem como passaram a fazer parte do conjunto musical Ngola Ritmos, tais como *Madía Kandimba* (Maria Candimba), uma canção datada de 1875, cantada nas rodas de *massemba*, que provavelmente fazia parte do carnaval de Luanda. *Kandimba* é uma lavadeira que seduz o patrão branco e é surpreendida pela esposa deste. A canção reproduz a indignação do homem angolano ao ter suas mulheres «seduzidas» pelo branco (Pinto 2018, pp. 38-39). Além desta, a canção *Kolonial*. Provavelmente da década de 1930 do século XX, esta canção também tem como personagem central uma mulher que vivia «amigada» com um colono, o senhor Pio, e agora teme a chegada da esposa (ou candidata a esposa) da metrópole. *Ngongo*, datada de 1917, também um coro de *massemba*, fala do rapto feito por um jovem angolano, de uma jovem angolana que vivia enamorada por um português mais velho. Neste caso foi ela quem pediu ao angolano que o «salvasse» e *Monami* (Por filho), lamento fúnebre de uma mãe pela morte de um filho (Pinto 2018, pp. 39-42).

Todas essas canções (letra e música) e muitas outras, foram recolhidas dos repertórios dos grupos de carnaval, que naquele contexto tinha uma produção cultural própria, e uma certa liberdade, ainda que influenciada pela cena e opressão colonial. A partir desses grupos carnavalescos era possível refletir sobre os diferentes processos de negociação cultural e de construção de uma identidade angolana. Além disso foram resultado de entrevistas e consultas a algumas mulheres, que naquele contexto atuavam como mediadoras culturais.

Tais canções eram originárias do universo cultural *kimbundu*, e cantadas originalmente nessa língua. No início do século XX, as elites urbanas de Angola já não falavam mais kimbundu. Assim sendo, esta língua, «[…] simbolizava, simultaneamente, a vida fora da cidade e violenta negação da cultura africana por decreto colonial» (Moorman 2023, p. 187). Cantar músicas em *kimbundu*, originais ou traduzidas para o português, era acessar tanto o universo rural-ancestral-tradicional-local-«angolano», quanto usar uma língua-

-linguagem coletiva, partilhando dessa forma uma cultura que era local (e não necessariamente rural), mas também cosmopolita.

Essa cultura local-cosmopolita emergia, sobretudo, em dois espaços coletivos situados em Luanda, a Liga Nacional Africana (LNA) e a Sociedade Cultural de Angola (SCA). É justamente nestes dois espaços que Óscar Ribas e os intelectuais e músicos ligados ao Ngola Ritmos se encontram.

**A Liga Nacional Africana e a Sociedade Cultural de Angola**

A Liga Nacional Africana foi criada em 14 de julho de 1930, com finalidades recreativas, culturais e desportivas. Era frequentada por numerosas famílias do que poderíamos chamar de elite letrada local, vinculada ao serviço público-colonial, ao comércio ou a artífices. Faziam parte deste grupo as famílias Andrade, Assis, Van-Dúnem, Vieira Dias, Burity, Boavida, Botelho, Octavio, Fançoni, Carreira, Viana, Santos, Mingas, Benge etc. Em seus primeiros 20 anos, buscou sempre uma política de conciliação, diálogo e compromisso com as autoridades coloniais, ainda que se possa pensar que por trás desse suposto «servilismo» havia sempre o pedido de contrapartidas da administração colonial.

A entrada de uma nova geração em fins dos anos 1940 tornou os conflitos internos ainda mais visíveis, havendo ao menos três grupos disputando aquele espaço, um mais conservador, ligado aos fundadores, um moderado com características nacionalistas e progressistas cristãs, cujo principal nome era Joaquim Pinto de Andrade, e um terceiro grupo, mais radical, composto por nomes como Ilídio Machado, Viriato da Cruz, André Franco de Souza, Higino Aires e Liceu Vieira Dias. (Rocha 2003, p. 79). Esta geração mais «radical» pretendia, nas palavras de Higino Aires, fazer um trabalho de «elucidação, e de preparação da nossa gente, para se tornarem capazes de compreenderem e acompanharem o futuro líder». Segundo ele, essa era uma das razões pelas quais valia a pena continuar na Liga: «É neste campo que se está encaminhando a Liga, e por isso que quero não a deixar, até entrar neste caminho».[1]

Uma mostra das diferentes visões que existiam dentro da LNA pode ser vista em seu órgão interno, a revista *Angola*. Ainda que a crítica literária

[1] Carta de Higino Aires a Agostinho Neto | Associação Tchiweka de Documentação. Disponível em: <https://www.tchiweka.org/documento-textual/0001000016>. [Acesso em: 13 jul. 2024].

identifique a revista *Mensagem* como um marco para a construção da angolanidade, a revista *Angola* cumpriu também um importante papel na denúncia da violência colonial, da necessidade da independência e da construção de uma perspectiva angolana de cultura.[2] Ao assumir a revista, Higino Aires dizia que estava assumindo-a com o objetivo de lhe dar uma nova feição; para tanto, pedia a Agostinho Neto para enviar materiais e que intercedesse junto a Mário Pinto de Andrade, Alda Lara, Alexandre Dáskalos e Geraldo Bessa Victor para que assim também o fizessem.[3] Na direção da revista, no meio de textos apologéticos a Portugal, Higino conseguiu incluir poesias extremamente críticas ao colonialismo, como esta de 1950:

*Poema da Ocupação*

*Bem quiseram*
*mas a minha esperança não morreu.*
*Tudo fizeram*
*para inutilizarem a minha dignidade*
*e me banirem a minha personalidade.*
*Mas eu consegui guardar*
*lá no fundo, bem dentro da minha vontade*
*a esperança pelo dia da reivindicação*
*de toda esta razão*
*e da grande verdade que me assiste.*

*Ah! não foi em vão*
*que me habituei a passar sob escolta*
*pelas ruas da cidade*
*pelos mais fúteis pretextos*
*nem é em vão que minha mãe*
*e minhas irmãs*
*se habituaram a seguir-me chorando*
*— até onde lhes for permitido —*
*porque nada mais podem fazer.*

*Não; não foi em vão*
*que me habituei a sorrir para a escolta*
*(esta estúpida escolta de irmãos meus)*
*(que tão bem sabe colaborar e cumprir ordens)!*
*Nem foi em vão*
*que me habituei a ver tão claro*

[2] Algumas análises sobre a revista *Mensagem* podem ser encontradas em Chaves 2005; Ramos 2017; entre outros.

[3] Carta de Higino Aires a Agostinho Neto | Associação Tchiweka de Documentação, *op. cit.*

*dentro do escuro do cárcere.*

*Não; não foi em vão*
*que me habituei a ouvir*
*o pranto desesperado das mães,*
*o choro impossante das irmãs,*
*e me habituei a sorrir.*

*— Qual o meu crime?*
*— Todos os que a imaginação concebe;*
*menos, porém, os de imperialismo*
*e os da conquista,*
*os de usurpação*
*e os de abuso de poder,*
*pois o meu poder se limita*
*em acalentar esta esperança*
*em todo o momento que passa,*
*e teimar em viver!*

*Luanda, 1950.*[4]

A revista *Angola* da LNA foi um espaço também por onde circulava a poesia do movimento da Negritude, como David Diop, que é «apresentado» por Léopold Sédar Senghor, o «pai» do movimento:

*DAVID DIOP, jovem poeta negro francês, nasceu em Bordéus, em 9 de Julho de 1927. Seus versos, sem artifícios românticos, são no parecer de Sédar Senghor, poeta negro senegalês — «a expressão violenta de uma consciência racial aguda» caracterizando-os «um vigor sóbrio e um humor que fere bruscamente, como uma chicotada»*

*Desafio à força*

*Tu que te aviltas tu que choras*
*Tu que morres de um dia para o outro sem saber por quê*
*Tu que lutas que velas pelo repouso do Outro*
*Tu que não olhas com a alegria nos olhos*
*Tu, meu irmão, em frente do temor e da angústia*
*Levanta-te e grita: NÃO.*[5]

Tal como o poema de Higino Aires, Diop exorta os africanos a levantarem-se e gritar NÃO. Dessa forma, a revista *Angola* cumpriu também um impor-

[4] ANGOLA. Revista de Doutrina e Estudo. Disponível em: <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=04354.021.009#!7>. [Acesso em: 14 jul. 2024].

[5] Publicada na revista *Angola*: Revista Bimestral de Doutrina e Propaganda Educativa, ed. esp., ano XVIII, n. 145/146, p. 41, out./dez. 1950. Disponível em: <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=04354.021.009#!7>. [Acesso em: 14 jul. 2024].

tante papel de chamar atenção dessa elite letrada de que naquele momento era hora de agir e era hora também de se aproximar das pessoas «comuns» de Angola. Segundo Jorge Macedo: «Foi na Liga que muitos aprenderam a valorizar as línguas nacionais que o Ngola Ritmos começara a cantar, para espanto de uns e admiração de outros» (Macedo 1989, pp. 18-19).

Foi também na revista da Liga Nacional Africana que Óscar Ribas publicou boa parte de seus textos, sobretudo contos populares e lendas, construindo assim um vasto repertorio de história locais, que nas palavras de Laila Brichta (2012), contribuíram para a elaboração de uma «memória angolana», oferecendo, através de suas publicações, um rico arcabouço das culturas locais, através do registro de manifestações e práticas culturais (Brichta 2012, p. 59). Por conta de seu trabalho, Óscar Ribas, foi homenageado pela LNA em 1954 (Brichta 2012, p. 139).

A contribuição de Ribas para a construção de um discurso em torno da identidade angolana não se deu por seu envolvimento com células ou grupos políticos locais, mas sim como um pesquisador responsável por contribuir para a «memória cultural» angolana e africana. É justamente esse arsenal o principal elemento da construção do sentimento nacional angolano (Brichta 2012, p. 59).

A Sociedade Cultural de Angola (SCA) foi fundada em 1942 pelo governo geral de Angola, como uma forma de promover a «educação artística e científica» local (Guerra *apud* Agostinho, 2022). Faziam parte dessa sociedade os brancos naturais de Angola, metropolitanos «angolanizados» e «mestiços» (Pimenta 2005, p. 143). Com o passar dos anos, esses integrantes se envolveram em ações contra coloniais, de forma clandestina, criando comitês e células para atuação política, sendo por essa razão objeto de incursão da PIDE e fechada pelo governo metropolitano em 5 de março de 1966.

Como maior legado, deixou o jornal *Cultura*, que publicou entre os anos de 1947 e 1949, sendo suspenso pelo governo colonial logo depois e só retornando em 1957, no período de maior flexibilização por parte da metrópole, publicando até 1960, 12 números (Guerra 2014). Nos números desse jornal, circularam denúncias de diferenças salariais entre trabalhadores angolanos e portugueses, mas também reflexões sobre literatura, arte e cultura em Angola e no mundo (Guerra 2014).

Segundo Maria Nazareth Fonseca, o jornal *Cultura* ressoou em suas páginas as ideias defendidas pelos «novos poetas de Angola» e pelos defensores do brado «Vamos descobrir Angola». Neste periódico muitos cronistas e poetas publicaram seus textos, como Agostinho Neto, António Cardoso, Costa Andrade, Ermelinda Pereira Xavier, Ernesto Lara Filho, Luandino Vieira (que ainda assinava José Graça), Mário António e Óscar Ribas. São esses intelectuais que, atentos às vanguardas literárias europeias e ao modernismo brasileiro, defendiam também o uso literário das «línguas do povo» (Fonseca 2021).

Nesse espaço também se organizou um Cine Club, que debatia filmes que tratavam temas sociais, como *Um rei em Nova York* (1957) de Charles Chaplin, no qual faz-se uma crítica satírica da política americana, abordando temas como a decadência do poder político, ou ainda *Ladrões de Bicicleta*, de Vittorio De Sica, lançado em 1948, um clássico do Neorrealismo italiano, que traz uma forte critica às desigualdades sociais e à falência do Estado, do mercado e da Igreja em acabar (ou mitigar) o sofrimento do povo (Guerra 2014).

Como já disse fizeram parte do SCA nomes como Luandino Vieira, e foi justamente este quem convidou e produziu a primeira apresentação do Ngola Ritmos no SCA. Além disso, desde praticamente seu início, Óscar Ribas contribuiu com o boletim *Cultura*, sendo aclamado como sócio honorário em junho de 1955 (Craib Díaz, Castillero Velásquez e Malaquias 2024).

Na LNA e na SCA, bem como na revista *Angola* e no boletim *Cultura*, Ribas e o Ngola Ritmos convergiram em torno de um movimento de redescoberta da cultura angolana.

**Óscar Ribas, Ngola Ritmos e a «descoberta» de Angola**

Óscar Ribas, nasceu em 17 de agosto de 1909 em Luanda, filho de um pai português e mãe angolana. Desde muito cedo se dedicou à produção literária, com a escrita de contos e romances, para depois se dedicar a pesquisas «etnográficas» no campo da literatura oral, filosofia, filologia e do sagrado («religiões tradicionais») dos povos kimbundu da atual Angola.

Depois de ter publicado os romances *Nuvens que passam* (1927) e *Resgate de uma falta* (1929) e da coletânea de contos *Flores e Espinhos* (1948), o romance *Uanga* (1952) e *Ecos da Minha Terra* (1952), após 1950 ele dá uma

«virada» significativa em sua produção. A partir da década de 1950, Óscar Ribas dedicou-se principalmente à pesquisa etnográfica e à recolha de literatura oral dos povos de língua kimbundu. Publicou: *Ilundo — Espíritos e Ritos Angolanos* (1958 e 1975), *Missosso* (3 volumes, 1961-1964), *Comida Regional Angolana* (1965), *Izomba — Associativismo e Recreação* (1965), *Sunguilando — Contos Tradicionais Angolanos* (1967 e 1989), *Kilandukilu — Contos e Instantâneos* (1973) (Ramos 2018).

Em *Izomba* (1965), Óscar Ribas, mergulhou nos festejos e canções do carnaval de Luanda, entre os anos de 1874 e 1950. Profundo conhecedor do kimbundu, ele sabia do caráter caricatural dessas canções, as ironias, e a forma pela qual elas eram usadas como uma forma, ainda que velada, de contestar a presença do colonizador. Por outro lado, o próprio Ribas mostra que algumas das canções carnavalescas também faziam apologia ao colonizador[6]. Já em *Missosso* (volume 3) ele dedica boa parte do livro a transcrever canções em kimbundu e depois a traduzir para o português, além de trazer brevíssimas reflexões sobre elas (Ribas 1964/2014).

Embora ele não participasse do Movimento dos Novos Intelectuais de Angola integrado por artistas que, na luta por uma estética calcada na valorização das marcas culturais angolanas, investiam no fortalecimento do sentimento nacional e criavam condições para a libertação do país, seu trabalho e, principalmente, o romance *Uanga* revelavam um apreço pelo patrimônio cultural e suas tradições (Chaves 1999, p. 135).

Os membros do Ngola Ritmos, ainda que mais jovens, pertenciam ao mesmo contexto do qual Ribas fazia parte, no qual havia um amplo movimento de intelectuais que buscava dar visibilidade ao patrimônio africano e particularmente ao angolano, por meio de revistas, jornais culturais, grupos de teatro e conjuntos musicais, como a Liga Nacional Africana (1930) e a Sociedade Cultural de Angola (1942), citados anteriormente.

Essa nova percepção dessa elite letrada se deu, sobretudo, pela constatação de que depois do fim Segunda Guerra Mundial a descolonização era questão de anos, ou mesmo dias. A Independência da Índia (1947), as sucessivas revoltas ocorridas no Quênia (1951), o início da guerra na Argélia (1954), entre

[6] Um exemplo é esta recolhida por ele e cantada pelo grupo carnavalesco Cidrália, na primeira metade do século XX: «Viva, viva a Cidrália, viva Carmona, viva Salazar, adeus Cidrália!… Cantemos a marcha portuguesa, viva a glória da Cidrália!» (Ribas 1965, p. 109).

outros acontecimentos mundiais, que chegavam pelas ondas dos rádios, pelos impressos e pelas notícias de estudantes angolanos na Europa, motivavam essa nova geração a pensar na independência de Angola e na construção de um novo país (Nascimento 2024, pp. 107-108). Para além disso, é preciso também ressaltar as agências desses atores sociais em articular-se para coletar, traduzir e divulgar histórias locais para evidenciar a existência de uma cultura «verdadeiramente angolana».

Pensando a partir desses agentes, a história do Ngola Ritmos está ligada a quatro nomes: Higino Aires, Ilídio Machado, Domingos Van-Dunem e Matias Miguéis. Esses angolanos, da pequena elite letrada local, ligados também à Liga Nacional Africana e a outros intelectuais, na segunda metade da década de 1940, imaginaram uma maneira de fazer chegar a mensagem de independência aos angolanos, pois ainda que escrevessem textos e manifestos, eles não eram publicados nos jornais. Além disso eles não chegavam à população majoritariamente analfabeta. Desse grupo, Miguéis já tinha, desde 1945, estimulado a criação no «sul» de Angola (Kuanza Sul e Benguela) de grupos recreativos, de «expressão tipicamente nativa», com o objetivo de se aproximar das populações locais e passar uma mensagem política (Nascimento 2024, p. 108).

Então se teve uma ideia de se fazer um conjunto musical com o objetivo de canções de intervenção e protesto, ainda que velados e escamoteados, bem como incluir no seu repertório canções populares em kimbundu e umbundu, algumas delas já disponíveis em grande parte graças aos esforços de intelectuais como Óscar Ribas. Some-se a isso o fato de se usar desse conjunto para realizar pequenos comícios, articulações políticas diversas e distribuir panfletos.

O nome escolhido para liderar esse grupo foi Liceu Vieira Dias, companheiro de muitas dessas pessoas desde a escola Salvador Correia, mas também na Liga Nacional Africana e nas noites boemias de Luanda, onde já era conhecido por ser um exímio tocador de violão e que tinha experiência na formação de conjuntos musicais. Liceu já vinha de outras experiências e, como ele mesmo disse, já tinha o desejo de dar uma feição mais política ao seu trabalho como músico. Além disso, era um pesquisador musical, que conseguiu em diálogo com as mais velhas de sua família, bem como das viagens que fazia com seu pai, conhecer as histórias e musicalidades do que hoje é Angola, sobretudo

dos povos situados mais ao norte como os Kimbundu, Ovimbundo e Bakongo (Nascimento 2024).

Como se percebe, Óscar Ribas e o Ngola Ritmos são frutos de um mesmo contexto, no qual a elite letrada local, principalmente aquela situada em Luanda, estava preocupada em conhecer de forma mais profunda a história e cultura local, ainda que eivados de certos preconceitos, frutos de suas formações nas escolas coloniais. De certa forma, ainda que não fosse o único, foi Ribas um dos principais responsáveis por coletar e traduzir canções dos povos locais (sobretudo Kimbundu) e foi o conjunto Ngola Ritmos aquele que tinha uma grande projeção cultural neste período, por colocar, tocar, encenar e cantar essas canções nos palcos de Luanda.

**Canções em kimbundu e identidade angolana**

A maioria das canções do Ngola cantadas em kimbundu eram «temas do cotidiano» e «lamentos fúnebres». Um exemplo disso pode ser percebido na apresentação desse grupo na Sociedade Cultural de Angola, em 1950. Esta apresentação foi noticiada pelo *Diário de Luanda*, que dá ao leitor o *setlist* das canções apresentadas em *kimbundu* e um pequeno resumo do tema abordado, ao qual eu sistematizo no quadro a seguir.

| Canção | Resumo |
|---|---|
| Muturi | História de uma viúva que ao comentador malicioso se afigurava pouco sincera |
| Manasinha | A da amiga que subindo no escalão social desprezava as companheiras de miséria |
| Tchakuparika | A do moço belo (perfeita ratoeira) que fazia a corte a duas moças embora não tendo dinheiro sequer para a roupa interior |
| Fatita | A da quitandeira feliz nos negócios cujo segredo seria a amabilidade comentada com que tratava o compadre de Calumbo |
| Kabulu | História da insignificante lebre |
| Ngongo Jami | Lamentações da moça dita feiticeira que desejava esclarecer o caso com Santa Ana de Caxito |

| | |
|---|---|
| Muxima | A história do moço desiludido que se viu repelido pelo objeto dos seus amores |
| Kuaba Kaié Kalumba | A do rapaz que perdeu a amizade do seu melhor amigo por a namorada deste ter-lhe aceitado namoro sem o informar a verdade |
| Palami | A do que por subir na vida desprezou os amigos |
| Mazalaia | A do indivíduo sem eira nem beira que um dia desprezou os amigos de quem se valera algumas vezes |
| Mbiribiri | A do desempregado que encontra a mesa farta e a quem a esposa não revela o segredo de tal fartura para não lhe dar um grande desgosto |
| Monami | A da mãe que mentia a seu filho dizendo-lhe filho de um pássaro |

Fonte: *Diário de Luanda*, 1950[7]

Não deixa de ser impressionante que, em 1950, em um palco de Luanda, um grupo apresente todo um *setlist* com histórias tradicionais angolanas. O mesmo jornal ressalta a importância do grupo para dar visibilidade às histórias tradicionais angolanas:

> *O grupo de Aniceto é já muito conhecido. Sem mestres, dispondo apenas de uma vontade assinalável e uma habilidade que por certo ultrapassa o comum, ele se formou e se vai afirmando. Com os fracos recursos de que dispõem e com as possibilidades limitadas que têm estes rapazes realizam-se no seu gosto pela música nativa.*[8]

Além disso, ressalta as dificuldades financeiras vivenciadas pelo grupo no início do seu processo de formação. Na fala de articulista, Liceu «Aniceto» é identificado com um dos principais nomes do grupo, como aquele que foi

[7] Acervo particular de Nelson Pestana, gentilmente cedido.

[8] *Diário de Luanda,* 1950. Recorte de jornal cedido por Nelson Pestana.

responsável por levar ao palco da sociedade angolana uma «cultura viva e vivida». A seguir, o fragmento do jornal.



2.ª REUNIÃO — Abril

# N'GOLA RITMOS

Em busca da divulgação de uma cultura viva e vivida, ofereceu a Sociedade Cultural de Angola uma das suas quintas-feiras à audição do grupo folclórico «N'GOLA RITMOS».

Na primeira parte a história de uma viúva que ao comentador malicioso se afigurava pouco sincera «MUTURI»; a da amiga que subindo no escalão social despresava as companheiras de miséria «MANASINHA»; a do moço belo (perfeita ratoeira) que fazia a corte a duas moças embora não tendo dinheiro sequer para a roupa interior «TCHAKUPARIKA»; a da quitandeira feliz nos negócios cujo segredo seria a amabilidade comentada com que tratava o compadre de Calumbo «FATITA», e finalmente a da insignificante lebre «KABULU».

Na segunda parte as lamentações da moça dita feiticeira e que desejava esclarecer o caso com Santa Ana de Caxito «N'GONGO JAMI», «MUXIMA», a história do moço desiludido que se viu repelido pelo objecto dos seus amores «KUABA KAIÉ KALUMBA», a do rapaz que perdeu a amizade do seu melhor amigo por a namorada deste ter-lhe aceitado namoro sem o informar da verdade «PALAMI», a do que por subir na vida desprezou os amigos «MAZALAIA», a do indivíduo sem eira nem beira que um dia desprezou os amigos de quem se valera algumas vezes «M'BIRIBIRI», a do desempregado que encontra a mesa farta e a quem a esposa não revela o segredo de tal fartura para não lhe dar um grande desgosto e por último a da mãe que mentia a seu filho dizendo-o filho de um pássaro «MON'AMI».

O grupo de Aniceto é já muito conhecido. Sem mestres, dispondo apenas de uma vontade assinalável e uma habilidade que por certo ultrapassa o comum, ele se formou, e se vai afirmando. Com os fracos recursos de que dispõem e com as possibilidades limitadas que têm estes rapazes realizam-se no seu gosto pela música nativa. Deste programa, em que surge a lenda da rua, a vida de Luanda, a sátira, em ritmo lento e triste ou em ritmo agitado e alegre, destacamos a canção ambunda «TCHAKUPARIKA» que nos pareceu em interpretação perfeita e de uma beleza que impressionou o público assistente.

Fonte: *Diário de Luanda*, 1950[9]

A primeira música, *Muturi*, que abriu este primeiro espetáculo do Ngola, é traduzida por Ribas como uma palavra em kimbundu que significa viúva. Trata-se, entretanto, de uma clara referência do conjunto musical à novela *Nga Muturi* do escritor português Alfredo Troni, publicada em 1882, originalmente no *Diário da Manhã* e no *Jornal das Colónias*, folhetins publicados e distribuídos a partir de Lisboa. Ele é considerado como precursor da escrita angolana em língua portuguesa (Chaves 1999, p. 36).

E porque este texto é tão simbólico para essa geração de intelectuais angolanos de meados do século XX? Porque essa novela é a primeira a lançar um

[9] Acervo de Nelson Pestana. Gentilmente cedido.

olhar menos «ingênuo» para a cena colonial, mostrando a hipocrisia e imoralidade daquela sociedade, além de propor, ainda que timidamente, uma reversão do quadro simbólico, evidenciando dessa forma a força de uma cultura «angolana» (Padilha 2002, p. 84).

*Nga Mutúri* antecipa questionamentos sobre os efeitos do colonialismo português na identidade angolana e mais do que isso, coloca o Semba, percebido na novela ainda como uma dança tradicional, como uma forma de evidenciar a presença dos antepassados em um contexto marcado pela presença colonial, mostrando assim que para além da oposição entre assimilação e resistência, havia um espaço para a negociação cultural (Santos 2025).

A segunda canção, *Manasinha* (Manazinha), também trazida do carnaval luandense, segundo o jornal, retratava a história de uma mulher, que ao ascender socialmente despreza as suas antigas companheiras. Mas a história é muito além desta, como diz o próprio Jorge António em seu filme *O Lendário Tio Liceu*. Se na primeira parte falava de uma mulher com «luxos exagerados»: «Manazinha, o luxo é exagerado / A nossa rainha vai bem vestida / E chegada à igreja / Fez a comunhão»; na segunda destacava as «aves migratórias» que eram os colonos, que tiveram um comportamento predatório em Luanda: «As aves vêm aí, vamos fugir! (2x) / Vamos fugir para onde, irmão? / Mandaram-nos ovos de crocodilo» (António 2010). Assim a canção era também uma forma de questionar a presença portuguesa em Angola.

Outra música trazida do carnaval foi *Mana Fatita*, que segundo o jornal contava a história de uma quitandeira que se dava bem em suas vendas por ser bonita e amável com seus clientes e com um em especial. Mas do que a canção em si, na música de Fatita, era possível perceber toda a força da *Kazukuta*[10]. Joaquim Manuel Bernardo do União Mundo da Ilha, em 1962, no *Jornal de Angola*; ao ser perguntado o que era a Kazukuta, ele responde: «É uma maneira de se dançar e fazer caricatura, quer de pessoas, quer de acontecimentos, mas de modo a que o povo lá fora perceba logo o que estamos a dizer»[11]. Assim na música, o colono era caracterizado, de forma imperceptível, para aqueles que não dominavam a sonoridade e universo simbólico de origem *kimbundu*. Em

[10] Nas palavras de Mallet (1997): «Les particularités rythmiques d'un morceau font partie intégrante du système d'organisation temporel: lorsqu'on interprète “Mana Fatita”, on joue le rythme “Kazkukuta”».

[11] *Jornal de Notícias*, 24 mar. 1962. Acervo de Yuri Agostino. Gentilmente cedido.

depoimento recente, Carlito Vieira Dias, filho de Liceu, disse que a *kazukuta* era a música da periferia, dos operários, com parte dos seus versos «indecorosos» para se cantar em público, ainda mais no período colonial12.

Ainda falando dessa apresentação do Ngola, temos a clássica *Muxima*, aquela que é mais identificada com o conjunto, ainda hoje considerada um «hino» da nação angolana (Alves 2016). Esta canção conta a história de uma disputa amorosa, em que os dois amantes são acusados de serem feiticeiros; um deles pede então que o levem ao santuário de Nossa Senhora da Muxima, pois segundo a crença popular os feiticeiros morrem ao entrar no recinto do santuário. Mas há muitas outras leituras que são feitas dessa música, ela tem diferentes significados: a expressão «Kwata odilaji Mujibé», que em uma tradição livre quer dizer «quatro corações», faz referência à força e resiliência do povo angolano. Sua estrutura melódica evoca um sentimento de nostalgia e saudade e junta elementos tradicionais (o feiticeiro) com novos (a igreja), constituindo-se assim uma espécie de artefato cultural que encapsula a essência da identidade angolana. Marissa Moorman (2023) traz uma outra «versão» dessa canção. Na pesquisa feita por ela, não eram dois homens, mas sim duas mulheres, em que uma acusa a outra de feitiçaria13. Em sua pesquisa ela apresenta a seguinte letra da canção e sua tradução.

| | |
|---|---|
| Muxima Aué! Aué! Muxima | Muxima Wo! Owoh! Muxima |
| Wo! Wo! Muxima | Wo! Wo! Muxima |
| Muxima Wo! Owoh! Muxima | Muxima Oh! Oh! Muxima |
| Wo! Wo! Muxima | Muxima Oh! Oh! Muxima |
| | |
| Ki wangyambê wanga wami | Se dizes que sou uma feiticeira / |
| Ka ngibeke bhwa Santa Ana | Leva-me então a Santa Ana |
| Ki wangyambê wanga wami | Se dizes que sou uma feiticeira / |
| Ka ngibeke bhwa Santa Ana | Leva-me então a Santa Ana |
| | |
| Kwata o dilaji mujibê | Pega a louca e mata-a |
| Kwata o dilaji mujibê | Pega a louca e mata-a |
| Kwata o dilaji mujibê | Pega a louca e mata-a |
| Laji ni laji k'azola wa | Duas loucas não discutem |

[12] Depoimento dado a Patricia Faria. In Faria, Patrícia. 2019. *1.º workshop de semba*. Conferência apresentado no 1.º workshop de semba, Casa da Cultura Njinga Mbande, Agosto 23. *Apud São Paulo*, v. 6, n.1: e-174219, 2021.

[13] *Os Sons da nação*, p. 198.

| | |
|---|---|
| Kwata o dilaji mujibê | Pega a louca e mata-a |
| Kwata o dilaji mujibê | Pega a louca e mata-a |
| Kwata o dilaji mujibê | Pega a louca e mata-a |
| Laji ni laji k'azola wa | Duas loucas não discutem |
| | |
| Muxima Aué! Aué ! Muxima | Muxima Wo! Owoh! Muxima |
| Wo! Wo! Muxima | Wo! Wo! Muxima |

(Moorman 2022, p. 198).

Em seu *Dicionário de regionalismos angolanos*, Ribas traz dois significados para Muxima, uma em kimbundu e outra em português. O primeiro significado é «Coração», «Íntimo», mas também se refere a um «sentimento» ligado a um feiticeiro «dotado de perversidade», além de significar a ideia de cativar ou lisonjear, ou seja, a depender do contexto na qual a palavra Muxima é empregada, ela pode assumir ao menos três significados diferentes. Uma outra tradução possível para Muxima é, segundo Ribas, «Conceição», explica ele:

> *Muxima ou Xima, s.f. Conceição. O primeiro termo, de que o segundo representa uma abreviação, significa coração. Como nome próprio, resultou da designação consagrada a N. S. da Conceição, padroeira da Igreja do Sêxi — vila distante de Luanda 135 km.*
>
> *Dada a profunda fé de muitas populações nativas pela dita Santa, a cujo tempo ocorrem em frequentes peregrinações, confiam-lhe os fiéis, mais do que qualquer outro advogado celeste (mâka ma muxima). Do emprego constante de múkua-mâka ma muxima (confidente do coração), deveria ter-se originado a denominação N. S. da Muxima, cuja epiteto, em maravilhosa adaptação, depois abrangeu a própria localidade. Desta glorificação toponímica, o inicial nome de Sêxi só persiste no linguajar quimbundu, com tendência para a extinção.*
>
> *Assim, Muxima, na mesma correspondência sentimental, passou a traduzir Conceição* (Ribas 2014, pp. 292-293).

Há muitas questões nessas reflexões sobre a palavra *Muxima* trazidas por Ribas, mas também por Moorman, citada anteriormente, e que nos ajudam a entender o porquê ela, em forma de canção, foi tão incorporada pelo Ngola Ritmos. Primeiro poderíamos pensar no feminino, como um elemento central nas duas culturas: na primeira foi disputada por dois homens, na segunda ela é uma santa. Mas não «qualquer santa» ela é Nossa Senhora da Conceição, a mãe de Jesus.

Por outro lado, como bem lembra Mia Couto (2006), a Virgem Maria, no universo genericamente designado por ele como Bantu, é sincretizada com a *Kyanda*, a «sereia» e entidade das águas. A Igreja de Nossa Senhora da Conceição, doravante chamada de Nossa Senhora da Muxima, fica exatamente na margem esquerda do rio *Kwanza*, onde no imaginário mítico-religioso *kimbundu* vive a *Kyanda*, um gênio da natureza, ligado à força das águas, à purificação, à fertilidade, mas que também pode causar uma má gestação, originando crianças com algumas deformidades (Nascimento 2017). O próprio Ribas, lembra também que:

> *[...] a influência da quianda, entretanto, também pode ser exercida após o nascimento, pelo que motiva perturbações na saúde da criança. O mal, verificado por adivinhação, sana-se com uma oblata à sereia, realizando-se o festim, não em qualquer lugar, mas no previsto divinatoriamente* (Ribas 2014, p. 328).

Como se vê, cantar Muxima é cantar a duas personas femininas extremamente poderosas, a Virgem Maria e a Kyanda. As duas ligadas à força das águas, como que unindo dois universos diferentes, porém complementares. Não se trata, a meu ver de um sincretismo, mas sim de uma evidência dos diferentes pertencimentos das pessoas que viviam naquele território que hoje é Angola. Assim sendo, o que se percebe é que ainda que falando da importância das histórias e culturas dos seus antepassados, essa elite letrada, mas também das camadas mais pauperizadas, se abria à história recente, evidenciando dessa forma que ser cristão era também ser angolano.

**A busca pelo feminino**

Os exemplos das canções relatadas acima, que retratam histórias de diferentes mulheres, a viúva (*Muturi*), a vaidosa (Manazinha), a bela quitandeira (Fatita), bem como as referências à Virgem Maria e à Kyanda em *Muxima*, evidenciam que a «descoberta» dessas canções era também uma forma de acessar o universo feminino daquela sociedade colonial, feito por parte daqueles que objetivavam «descobrir» Angola. De certa forma era também uma maneira de impor e/ou conectar essas mulheres ao «tradicional», que como bem demonstra Terence Ranger (2012), foi uma das estratégias usadas pelos homens, em diferentes territórios africanos, para controlar as mulheres (Ranger 2012, pp. 320-321).

Mas essa aproximação é ainda mais significativa quando analisamos mais atentamente a história de Ribas e dos membros do Ngola Ritmos. Os dois foram buscar nas mulheres e no feminino suas principais interlocutoras, naquilo que era então considerado ancestral e tradicional. Como diz Ribas:

> *Recorremos não somente aos nossos informantes habituais, mas ainda a diversas ocultistas. Na qualidade de familiares, principalmente, essas informantes compreenderam a tarefa que nos impusemos, isto é, arquivar para a posteridade as páginas esparsas da vida negra, por ora impelidas pelas lufadas da tradição, mas, um dia, extintas pelas labaredas da civilização.* (Ribas 1989, p. 16)

Mais do que buscar as mulheres como suas informantes, eles trouxeram suas histórias para o centro do palco. A história de Madía Kadimba (Maria Candimba), cantada pelo Ngola e por muitos outros grupos angolanos, foi recolhida e traduzida do kimbundu para o português por Óscar Ribas (Pinto 2018, p. 38).

Em suas diferentes obras, Ribas destaca a figura da mãe e de sua esposa, usando-as como inspiração para alguns de seus textos e poemas, como por exemplo «Bessangana», uma referência às lendárias mulheres da ilha. Ribas (2014), define elas da seguinte forma:

> *Mulher distinta, da esfera do traje de panos. Senhora africana da classe dessa vestimenta. Ao contrário das demais mulheres da indumentária regional de panos, as bessanganas caracterizam-se pelo seu porte airoso, não apenas se trajando com esmero, mas também andando compassadamente, pausadamente se exprimindo. Nela, ressalta a pompa do vestuário, o donaire do proceder. Portanto, constituem as damas da primeira sociedade popular.* (Ribas 2014, p. 56)

Em *Missosso I* (1961/2014), ele coloca uma imagem cercado pelas mulheres que foram suas principais deponentes e interlocutoras.

A primeira, Adelina Rodrigues era amiga de sua esposa. Maria da Conceição Bento Faria era sua mãe. Virgínia Francisco dos Santos era sogra do seu irmão Mário, Rita Manuel (ou Miguel) era sogra de seu irmão Joaquim e sua companheira Maria Cândida Camacho (depois Maria Cândida Bento Ribas). Além dessas mulheres, em *Ecos da Minha Terra*, ele destaca a presença de Carlota Joaquina Nunes de Barros, sogra de um cunhado de seu irmão (Ribas

2004, p. 7). Sua obra *Sunguilando — Contos Tradicionais Angolanos*, de 1967, foi feita a partir da narração dessas e de outras mulheres, a maioria de Luanda e entorno[14].



Óscar Ribas e suas principais Informantes
No 1.° Plano, da esquerda para a direita:
- **Adelina João Rodrigues**
e **Maria da Conceição Bento Faria** (mãe do autor).
No 2.° Plano - **Virgínia Francisco dos Santos**
e **Rita Manuel**.
E no 3.° Plano - **Maria Cândida Camacho** e o **autor**,

Fonte: Ribas 2014, p. 36

De forma muito parecida é preciso destacar o papel «tutorial» de Jaquenita Aniceto de Carvalho, mãe de Liceu Vieira Dias, o líder do Ngola Ritmos, nesse processo. Foi ela quem o levou até à escola de música e o incentivou a persistir. A iniciação musical de Zé Maria (outro membro do Ngola) em muito se deve também a sua mãe. Nazaré Araújo, mãe de Fontinhas (e de José Oliveira Fontes Pereira), é outro importante nome nesse processo. Isto porque ela era uma das mais famosas mestres-salas dos anos de 1950, nas exibições da massemba.

[14] Com edição única de 1967, alonga-se por 223 páginas onde são narrados 13 contos, colhidos em quase sua totalidade em entrevistas com mulheres. (Ribas 1967).

Foi ela uma das incentivadoras também da criação da Escola de Semba, pelo irmão de Fontinhas.

Cândido Feijó, primo de Liceu, em depoimento dado a Jorge Macedo, destaca de que forma ele coletou e divulgou as histórias e canções das mulheres mais velhas:

> *Liceu tinha por costume fechar-se em seu quarto, horas e horas na casa onde morou sua famosa irmã, tia Guinhas, mestra em curar kifunate (entorses) a meio mundo. As melodias, a rítmica (combinação do movimento dos sons, das notas, nas frases) por mergulharem na alma cultural do povo, as mais-velhas sentiam nelas o seu próprio canto, sua própria maneira de dizer música* (Macedo 1989, p. 33).

Segundo Dionisio Rocha (1998/2023), Liceu pegou as canções que se lembrava que suas avós e mães cantavam em sua casa, reelaborando-as, transferindo dessa forma para a guitarra, os ritmos que ouvia dessas mulheres, bem como de outras, que encontrava pelos caminhos, quando viajava com seu pai, um funcionário público, para diferentes partes de Angola (Rocha *apud* Moorman 2023, p. 120).

Trazer as canções dessas mulheres para o centro do palco, associando a elas instrumentos tradicionais (*dikanza* e *ngoma*) com a língua *kimbundu*, foi um dos grandes feitos de Liceu e do Ngola Ritmos. O poder dessa imagem, para quem assistia às suas apresentações, deve ter sido muito significativo, para o despertar do «nativismo» e da ideia de que havia uma cultura própria, independente daquela trazida pelos portugueses.

Mas há também um «ouvir», nessas simbologias, isto porque quase sempre o Ngola praticou o que se chama de canto responsorial (ou antifônico), ligado a uma função litúrgica, muito comum em diferentes tradições musicais africanas, em que o solista entoa a melodia e o grupo a completa (Mukuna *apud* Negro 2022, p. 211). Some-se a isso o fato de serem «lamentações», ou seja, em um contexto marcado pela violência colonial e pela exclusão social construída a partir da metrópole, lamentar-se era uma das formas de insurgir-se contra toda aquela ordem de coisas. Segundo Carlos Pimentel, que viveu o cenário musical desta época:

> *A nossa música era virada para os lamentos que nós tínhamos… para o sofrimento que nós tínhamos. Mas não tocávamos porque éramos políticos, não…*

> *porque nós vivíamos aquela realidade e nós víamos que o resto do povo que vivia nos musseques, vivia mal e porcamente. Então nós cantávamos em kimbundu estas armaguras e eles [Portugueses] não sabiam. Até falávamos mal deles, inclusive, e eles não sabiam* (Pimentel *apud* Moorman 2023, p. 185).

No grupo, as vozes femininas de Lourdes Van-Dúnem e Belita Palma atuaram como solistas, ao que o grupo masculino respondia em coro, ou seja, a energia, a dor, o poder de enunciação, a lamentação, mas também o novo saía pelas vozes das mulheres. Elas também estavam no centro do palco, com suas canções, mas também com suas performances corporais, que traziam a história e cultura local, pois como nos lembra Leda Martins, «o que no corpo e na voz se repete é também uma espisteme» (Martins 2021, p. 23).

Ao corpo e à voz se associava a performance, mas também a estética. Em suas apresentações, mas também na capa de um dos seus primeiros discos, Belita Palma, por exemplo, aparece na capa de um de seus discos vestida como uma Bessangana:



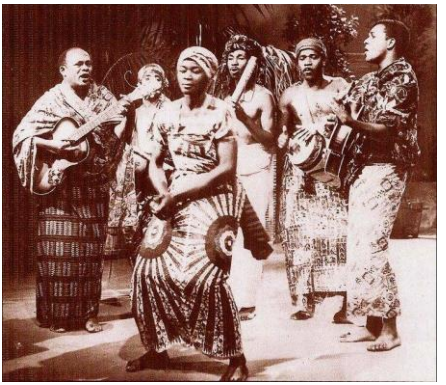

Fonte: PALMA, Belita. *O astronauta / O pássaro*[15]

Trata-se de um vestuário ligado à tradição local kimbundu e que passou a representar a indumentária «verdadeiramente» (ou de matriz) angolana desde então, vindo a se tornar em dias atuais um patrimônio da cultura imaterial angolana. Mas era também uma forma de dialogar e vender para um público português, tanto na metrópole, quanto na colônia, um tipo de produto associado ao que poderíamos chamar de «mercado do folclore». Segundo Marcos Cardão (2020), durante o período salazarista, Portugal construiu, financiou e institu-

[15] Disponível em: https://www.discogs.com/release/12609045-Belita-Palma-Astronauta-O-Passaro. Acesso em: 23 jul. 2024.

cionalizou o folclore como política de Estado, promovendo e regulando uma série de exibições públicas de dança, música e trajes, associadas à cultura rural, mas também às práticas existentes em suas colônias. Esse processo se deu com mais força entre as décadas de 1930 e 1960 e foi uma das formas encontradas pelo governo português para exaltar a sua nação e controlar as práticas culturais e as populações em seu domínio (Cardão 2020, p. 256). Para além disso criou-se um mercado que consumia esses produtos «folclóricos». Assim sendo, Óscar Ribas e o Ngola Ritmos alimentaram, quanto foram alimentados, por esse «mercado do folclore».

Nas apresentações públicas do Ngola, como a que fez em Portugal nos anos de 1960, é possível perceber com mais clareza esses diálogos feitos pelo grupo, ao usar uma estética mais «folclórica» visando atender ao público português, que esperava de certa forma ver essa estética nos grupos angolanos.



Fonte: Imagem a partir da qual a RTP de Portugal fez o *card* de divulgação do grupo[16]

As apresentações do Ngola (bem como as obras escritas por Ribas), respondiam a uma demanda da indústria cultural da época que consumia e pagava por apresentações de «grupos tradicionais africanos». Se, por um lado, isso podia ser lido com uma «folclorização» da cultura angolana para atender àquele público português, por outro, era uma forma de o grupo mostrar seus valores e culturas próprias, destoados do universo português a quem aquela

[16] Disponível em: https://www.discogs.com/artist/1213637-Ngola-Ritmos. Acesso em: 23 jul. 2024.

apresentação se destinava. Segundo Marissa Moorman (2023), «O 'folclore' angolano, representado pelo Ngola Ritmos, serviu para enclausurar e interpretar a diferença, tornando pitoresco algo que podia tornar-se uma diferença cultural explosiva» (Moorman 2023, p. 183).

Todas essas mudanças e percepções novas de estética, moda, cultura… estão associadas àquele momento histórico complexo vivenciado pelos sujeitos analisados até aqui, mas também as suas agências e interesses em construir o novo, em um processo de imaginar o que seria futuramente uma «identidade angolana».

É um momento de releituras da cultura local, do feminino, das modas e gostos para, em seguida, projetar uma especificidade, algo que fosse «genuinamente angolano», e nesse sentido Óscar Ribas e o Ngola Ritmos dialogam com dois mundos antagônicos, porém complementares, o «Vamos descobrir Angola» e o «Mercado do Folclore».

**Considerações finais**

É possível pensar Óscar Ribas e os intelectuais e músicos ligados ao Ngola Ritmos como tradutores culturais. Como todo ato de tradução é também um ato de criação, eles também inventaram / criaram produtos culturais novos, mesmo que sejam apresentados como a representação daquilo que existia de mais ancestral / tradicional em Angola. Ainda que eles falassem de lugares diferentes, Ribas é de uma geração anterior ao Ngola, foram fundamentais na positivação da cultura local e para a luta anticolonial, pois como lembra o intelectual e militante Amílcar Cabral (2011), a luta de libertação é, acima de tudo, uma luta pela sobrevivência dos valores culturais do povo (Cabral 2011, p. 366).

O trabalho realizado por eles, de recolha e preservação de todo um repertório poético do universo kimbundu, foi fundamental para a construção de uma identidade angolana, ainda que fosse pela mão de um certo «exotismo» e folclorização. Através dessa negociação complexa, que procurava conferir legitimidade aos hibridismos culturais naquele momento de transformação histórica, criaram-se outros signos de identidade, marcados tanto pela importância do retorno aos antepassados, como pela conexão com a indústria cultural existente na época.

Além disso, possibilitou uma visão do feminino em Angola, imaginando-as como guardiãs das tradições locais e «verdadeiras angolanas», com suas histórias, canções, performances e estéticas. Entretanto isso também significava uma excessiva associação das mulheres delas com o passado e a «tradição» e não necessariamente com o novo, ou seja, o controle da imagem das mulheres era também uma forma de controlá-las.

Para finalizar, ressaltamos mais uma vez que Óscar Ribas e o Ngola Ritmos fizeram parte de um mesmo movimento, que mesmo não articulado, se articulava, movimento este que pode ser resumido na expressão «Vamos descobrir Angola», trazendo para o centro do palco as histórias e memórias da Bessanganas e toda a pujança e riqueza cultural dos grupos carnavalescos. Trata-se de descobrir uma Angola, que ainda que de matriz kimbundu e construída pelas mãos dos homens, era também feminina, musical, ancestral e cosmopolita.

**Bibliografia**

AGOSTINHO, Yuri, 2022. O Contributo da SCA para o Desenvolvimento de Valores Artísticos em Luanda (1942-1966): breves considerações. *Revista Espaço Livre*, [S. l.], v. 13, n. 26.

ALVES, Amanda Palomo, 2016. Oh, Muxima! A formação da música popular urbana de Angola e o grupo «N'gola Ritmos» (1940-1950*). TEL: Tempo, Espaço, Linguagem*, Irati, v. 7, n. 2, pp. 193-218, jul./dez.

BESSANGANA, 2024. In *Dicionário Priberam da língua portuguesa* [em linha], 2008-2024. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/bessangana>. [Acesso em: 23 jul. 2024].

BRICHTA, Laila, 2012. *A bem da nação: literatura, associativismo e educação no Brasil e em Angola (1930-1961)*. Tese (doutorado em História). Universidade Estadual de Campinas. 264 pp.

CABRAL, Amílcar, 2011. Libertação nacional e cultura. In SANCHES, Manuela Ribeiro (org.). *As malhas que os impérios tecem*: textos anticoloniais, contextos pós-coloniais. Lisboa: Edições 70.

CARDÃO, Marcos, 2020. *Fado Tropical. Luso-tropicalismo na cultura de massas (1960-1974)*. 2.ª edição. Lisboa: Tigre de Papel.

CHAVES, Rita, 1999. *A formação do romance angolano*: entre intenção e gestos. São Paulo: Universidade de São Paulo: Via Atlântica.

COUTO, Mia, 2006. *O outro pé da sereia*. São Paulo: Companhia das Letras.

CRAIB DÍAZ, Elexis; CASTILLERO VELÁSQUEZ, Josefina; MALAQUIAS, Odete, 2024. Tradições e identidade. A cultura angolana nas obras literárias de Óscar Bento Ribas *Sapientiae: Revista de Ciencias Sociais, Humanas e Engenharias*, vol. 10, núm. 1, julio-diciembre.

FONSECA, Maria Nazareth, 2021. *A literatura angolana*. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/literafricas/1473-maria-nazareth-soares-fonseca-a-literatura-angolana>. [Acesso em 21 de setembro de 2025].

GUERRA, Henrique, 2014. *Cultura — Jornal Angolano de Arte e Letras.* A Sociedade Cultural de Angola e o boletim Cultura — Entrevista a Henrique Guerra-07 de junho de 2014 disponível em: <https://www.pressreder.com/angola/jornal-cultura/20140609/281556583888631?srsltid=AfmBOoqpxa7nYkfrsgF3Y4s6mM9yl4nJzfAsDUwEUvdI9Xx4VI6ko2NW>. [Acesso em 07 de Agosto de 2025].

MALLET, Julien, 1997. Musique urbaine et construction politique de l'identité en Angola. *L'Homme et la Société*, n. 126, pp. 37-48.

MARTINS, Leda Maria, 2021. *Performances do tempo espiralar*: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó.

MOORMAN, Marissa, 2023. *Os sons da nação*. História Política e Social da Música Urbana de Luanda (1945-2002). Mercado de Letras Editores / Centro de Estudos da Universidade Católica de Angola.

NASCIMENTO, Washington Santos, 2024. *O Semba vai à luta*: Liceu Vieira Dias, Ngola Ritmos e o Movimento pela Independência de Angola. Rio de Janeiro: Autografia.

NASCIMENTO, Washington Santos, 2017. Universo mítico-religioso kimbundu e trânsitos culturais em Uanhenga Xitu. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. São Paulo, v. 32, n. 95, pp. 1-14, mai.

NEGRO, Francesca, 2022. Mwangolé: a música angolana de intervenção como arquivo memorial e código poético. *Via Atlântica*. v. 23, n. 1, pp. 208-209.

PADILHA, Laura Cavalcante, 2002. *Novos pactos, outras ficções*. Porto Alegre: EDIPUCRS, v. 1.

PADILHA, Laura Cavalcanti, 2007. *Entre a voz e a letra*: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX. 2.ª ed. Niterói: EDUFF.

PIMENTA, Fernando Tavares, 2005. *Brancos de Angola: autonomismo e nacionalismo (1900-1961)*. Coimbra: Minerva.

PINTO, Alberto Oliveira, 2018. O colonialismo e a 'coisificação' da mulher no cancioneiro de Luanda, na tradição oral angolana e na literatura colonial portuguesa. In MATA, Inocência; PADILHA, Cavalcante. *A mulher em África*: Vozes de uma margem sempre presente. Lisboa: Colibri, 2018, pp. 35-49.

RANGER, Terence, 2012. A invenção da tradição na África colonial. In HOBSBAWN, Eric e RANGER, Terence (orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

RAMOS, Karina, 2018. Sentados à mesa? A representação de identidades em Alimentação Regional Angolana (1965). *Revista Ars Historica*, n.º 16.

RIBAS, Óscar, 1965. *Izomba: Associativismo e Recreio*. Luanda: Tip. Angolana.

RIBAS, Óscar, 1967. *Sunguilando. Contos Tradicionais Angolanos*. Lisboa: Agência Geral do Ultramar.

RIBAS, Óscar, 1989. *Ilundu*. Espíritos e ritos angolanos. Luanda: UEA, 1989

RIBAS, Óscar, 2004. *Ecos da minha terra*. Luanda: Edições Maianga.

RIBAS, Óscar, 2014. *Missosso*. Luanda: Fenacult; Lisboa: Mercado das Letras, (3 volumes).

ROCHA, Edmundo, 2003. *Angola: contribuição ao estudo da gênese do nacionalismo moderno angolano (período de 1950-1964)*. (Testemunho e estudo documental). Luanda: Kilombelombe.

SANTOS, Jeferson Rodrigues dos, 2025. *Entre trincheiras narrativas: as encruzilhadas de Pepetela*. Tese (Doutorado em Letras). São Cristóvão: Universidade Federal de Sergipe.

# VOZ E ESCRITA — Óscar Ribas e *Sunguilando*: o debate sobre a modernização da escrita

Voice and Writing — Óscar Ribas and *Sunguilando*:
The Debate on the Modernization of Writing

Abreu Paxe
ISCED — Luanda
abreupaxe@gmail.com

**Resumo**: Este texto analisa a carta de Óscar Ribas, um «paratexto publicado» na segunda edição de *Uanga* (1969), no qual ele reivindica a não autoria do texto, que considera espúrio, e critica as alterações feitas no manuscrito de *Sunguilando* pelo editor. A carta levanta questões sobre a modernização da escrita, a necessidade de pensar a forma, a apropriação do espírito do escritor e a relação entre ritmo, sintaxe e corpo na literatura. Este texto explora a crítica de Ribas à edição de *Sunguilando* destacando as alterações ortográficas e de pontuação que violaram o ritmo «próprio do escritor». A discussão remete ao debate na Europa sobre a modernização da escrita, que a torna mais convencional e lógico-digital; e, por outro lado, à América Latina e à África, regiões em que há a necessidade de se pensar a forma como tecnologia de pensamento em humanidades e, de modo geral, o estudo das linguagens, do signo e do ritmo, em detrimento do conteúdo e do ritmo original do autor. O artigo também questiona a separação entre oralidade e escrita, argumentando que as atividades da escrita estão intrinsecamente ligadas ao corpo, à voz e ao contexto. O exemplo do mestre escriba Lunda-Cokwe, Mukwakuta Sona, é usado para ilustrar a conexão entre fala, desenho e escrita. No texto propõe-se a revisão de conceitos isolantes como «tradição oral» e «literatura escrita», defendendo uma visão mais ampla das textualidades, a qual considere as diferentes formas de conceber a escrita, a fala e a representação.
**Palavras-chave:** Óscar Ribas; *Sunguilando*; ritmo; modernização da escrita; oralidade

**Abstract**: This text analyses Óscar Ribas' letter, a «published paratext» in the 2nd edition of *Uanga* (1969), where he claims non-authorship of the text he considers spurious and criticises the alterations made to the *Sunguilando* manuscript by the editor. The letter raises questions about the modernisation of writing, the need to consider form, the appropriation of the writer's spirit, and the relationship between rhythm, syntax, and body in literature. The text explores Ribas' critique of the *Sunguilando* edition, highlighting the orthographic and punctuation changes that violated the writer's own rhythm. The discussion refers to the debate in Europe about the modernisation of writing, which makes it more conventional and logical-digital, while in Latin America and Africa, it concerns the need to consider form as technologies of thought in the humanities and, in general, the study of languages, the sign, and rhythm, to the detriment of the author's original content and rhythm. The text proposes the revision of isolating concepts such as «oral tradition» and «written literature»,

defending a broader view of textualities that considers the different ways of conceiving writing, speech, and representation.
**Keywords:** Óscar Ribas; *Sunguilando*; rhythm; modernisation of writing; orality

**Um paratexto: considerações iniciais**

A propósito do paratexto que Óscar Ribas publica nas páginas 10 e 11 da segunda edição de *Uanga*, de 1969, é do nosso interesse promover um debate sobre o conteúdo dessa carta dirigida aos leitores, intitulada *Eu e Sunguilando*, em que manifesta o seu descontentamento por causa da atitude de alguém, que ele nomeia de «senhor anónimo», que teria feito alterações no manuscrito do livro *Sunguilando*, que ele tinha dado para impressão, «na sua forma literária». Nessa carta declara o mesmo livro espúrio e afirma não se sentir no direito de reivindicar a autoria, nem para o bem nem para o mal, resultante dessa obra. Nessa carta, ele vai levantar questões importantes que estavam na ordem do debate, no caso, na Europa, que têm a ver com a modernização da escrita e, por outro lado, na América Latina e na África, como a necessidade de se pensar a forma como tecnologia de pensamento em humanidades e, de modo geral, o estudo das linguagens, do signo e do ritmo. A respeito das questões que ele levanta sobre a forma, «alteração da forma literária, grafia da palavra *caximbo*, alteração dos sinais de pontuação» da obra em causa, pergunta se havia legitimidade de um editor apropriar-se do espírito do escritor e apossar-se, também, da subtileza de quem inventa, de quem cria. Perguntava ainda se o escritor não era um reformador, se não era um inventor. É em torno disso e de outras questões que se vai desenvolver a discussão que se segue.

*Sunguilando* é uma coletânea de contos tradicionais angolanos, na qual Óscar Ribas explora a cultura e as tradições do país. O livro retrata costumes e crenças, manifestados nas práticas e nas formas de representação dos valores das culturas em Angola, como os contos na sua generalidade, dando vida à memória cultural na prática do *sungui* como ensinamento. A obra refuncionaliza, no imaginário, os seres mágicos e as lendas, celebrando os encontros vinculativos que se dão entre as coisas, séries da cultura e línguas angolanas, valorizando a tradição oral. O autor utiliza a língua kimbundu, nas suas conexões vinculativas com o português, evidenciando seus processos barrocos e mestiços.

O *sungui* é descrito como um local de diversão e recreação, um clube social de uma aldeia, onde ocorrem diversas atividades noturnas, como contos, adivinhas e música, promovendo o entretenimento e a socialização. Entendemos, por isso, que com esta obra o autor pretendeu adaptar a instituição *sungui* e os eventos que lá ocorrem ao contexto citadino / urbano, a partir do livro.

O conceito de *kussungila* (derivação da palavra *sungui*) na cultura Bantu-kimbundu, como em outras, em África e na América Latina, é multifacetado e abrange diversas dimensões da vida social, espiritual e comunitária. No seu cerne, o *kussungila* representa solidariedade e ajuda mútua, manifestando-se no apoio comunitário, partilha de recursos, respeito aos mais velhos e ancestrais e busca pela harmonia social. Pode também envolver rituais e oferendas aos ancestrais em algumas comunidades. A prática do *kussungila* é vivenciada em diversos espaços, como famílias, comunidades, associações, grupos comunitários, instituições religiosas e rituais tradicionais, sempre com o objetivo de promover a união, a paz e o bem-estar coletivos.

Os alinhamentos apresentados aqui sobre o paratexto, o conceito e a instituição *Sungui*, que vai dar título ao livro em português *Sunguilando*, que em kimbundu significa *Kussunguila*, é que vão assegurar a discussão dos conceitos de oralidades, ritmo, signo, modernidade, escrita, memória e literatura na sua relação com o corpo e com a voz, analisados a partir dos procedimentos teóricos dos países do sol e do som, no caso Angola e Brasil, situando-se nas antípodas de uma crítica da teoria literária no Ocidente, como tem sido praticada até hoje. Como ficará demonstrado, nos nossos contextos, o conceito de literatura não serve para aquilo que entendemos como literatura.

**Oralidades e ritmo**

Óscar Ribas, ao examinar as alterações feitas em seu manuscrito, notou modificações na ortografia e na pontuação. Ele defendeu que cada escritor possui um ritmo próprio, nem sempre alinhado às convenções formais, e questionou a grafia de palavras como «cachimbo», defendendo que deveria ser grafada com «x», «caximbo» (o que nós designamos de akimbumdamento do português, conforme aparece no glossário de *Sunguilando* — porque como investigador ele entende que cachimbo se deve grafar com *x*, isto é, *caximbo*, simplesmente porque deriva do quimbundo *kuxiba* (sorver, aspirar)). A defesa que faz do ritmo e da etimologia da palavra *cachimbo* reflete a importância do estu-

do sobre as práticas e as formas de representação na escrita, influenciada pelas oralidades, nos puxando para o debate sobre a padronização da linguagem e a irradiação da voz autoral.

Analisando em profundidade o paratexto de Óscar Ribas, percebemos que o mesmo se conecta a reflexões teóricas sobre linguagem e ritmo. A linguagem, limitada, contrasta com o ritmo, que oferece um contínuo empírico. A análise do ritmo, especialmente nas poéticas, desafia o modelo binário tradicional. A pontuação, quando modernizada, pode retirar a rítmica e a oralidade originais dos textos, como a crítica feita à obra de Ribas em referência. A edição de textos clássicos deve preservar a poética e a historicidade, em vez de impor um logicismo moderno. No que se refere a Angola, Portugal e Brasil, como três países do sol e do som, entendemos que a divisão que se faz entre literatura oral e escrita pelo viés modernista não se aplica a estes, pois tais países começaram nas oralidades, literárias ou não, espalhadas por toda a parte.

A busca por definir o ritmo revela a relação corpo-linguagem. Ossip Brik (1989), ao discutir ritmo e sintaxe, aproxima-se da cosmologia Bantu-Kongo, que destaca o corpo como emissor. O ritmo, para Brik, é uma impulsão corporal, difícil de delimitar, como na valsa. A priorização da disciplinaridade e da racionalidade, como critica Edgar Morin (2001), leva à categorização e negligencia a complexidade da linguagem, como na imposição rígida da pontuação. Para nós, é uma «oralitura», uma «outra tura», que seguimos com um corpo de relações em que ritmo, corpo, ambiente e paisagem são essenciais.

A crítica de Ribas à edição de seu texto conecta-se com reflexões teóricas sobre a linguagem e o ritmo. A linguagem, como um sistema de signos, pode ser limitada em sua capacidade de capturar a complexidade da experiência humana. O ritmo, por sua vez, oferece uma forma de contínuo empírico que desafia as limitações do signo. A análise do ritmo, especialmente na poesia, revela que o modelo binário tradicional não é universal, como exemplificado por Meschonnic (2001), em *O Plano de Urgência para o Ensino da Teoria da Linguagem*, por meio de um versículo bíblico. Essa perspectiva convida-nos a examinar as fraquezas do signo e a buscar uma compreensão mais ampla das atividades da linguagem.

A questão da pontuação levantada por Ribas também se relaciona com a edição de textos clássicos. A filologia, muitas vezes, moderniza a pontuação

de acordo com um logicismo gramatical do século XIX, o que pode retirar dos textos sua rítmica e oralidade originais. A crítica de Ribas destaca a importância de preservar a rítmica e a oralidade dos textos, especialmente aqueles de valor cultural e histórico. A edição de textos clássicos deve considerar sua poética e historicidade, em vez de impor um logicismo moderno que pode distorcer sua essência.

Pensamos ainda que a busca pela conceituação de ritmo, como observado por Ossip Brik (1989), revela a complexa relação entre corpo e linguagem. Brik, ao discutir ritmo e sintaxe, aproxima-se da abordagem de Bunseki Fu-Kiau (2001) na *Cosmologia Africana dos Bantu-Kongo*, que destaca a importância do corpo como emissor na relação entre os *Musoni* e os eventos. O ritmo, para Brik, é uma impulsão que engaja o corpo, o organismo, a cadência de cada um, em função de sua natureza. Essa perspectiva destaca a dificuldade de determinar o início e o fim do ritmo, como nas danças ritualísticas entre os grupos tribais, evidenciando sua conexão intrínseca com o corpo.

A crítica de Óscar Ribas à edição de *Sunguilando* ecoa as reflexões de Jerusa Pires Ferreira (2004, 2011) sobre a vitalidade das oralidades. Ambos os autores destacam a importância de manter a rítmica e a oralidade originais dos textos, em vez de impor uma padronização moderna. Ribas, ao defender a grafia de «caximbo» e o ritmo próprio do escritor, demonstra a necessidade de valorizar as manifestações culturais populares e a memória coletiva, assim como Ferreira em suas obras sobre as oralidades no Brasil.

Nós, em *Migrações Fractais* (Paxe 2019), tentamos uma discussão sobre as oralidades em Angola, explorando a complexa interação entre tradição oral e cultura escrita. Nossa pesquisa, assim como o posicionamento de Ribas e de Ferreira, destaca a importância de valorizar as diversas formas de expressão cultural e reconhecer sua relevância para a construção de uma sociedade mais inclusiva e plural. A análise do ritmo, presente nas três obras, revela a intrínseca relação entre corpo, linguagem e ambiente, desafiando a divisão entre literatura oral e escrita e convidando a uma compreensão mais ampla das textualidades.

**Modernidade e escrita**

A modernização da escrita, como visto na crítica de Ribas e em debates europeus, busca padronização, mas pode negligenciar ritmo e originalidade. A

imposição de regras rígidas sufoca a oralidade, como na «modernização» de textos medievais para o francês, resultando em homogeneização literária. Henri Meschonnic (2022) alerta para os perigos da modernização excessiva, que prioriza a forma em detrimento do conteúdo.

A modernidade, conceito ideológico, pode ser usada para impor hegemonia, desvalorizando o «antigo». A «tradição do novo», expressão de Harold Rosenberg citada por Lê Thàn Khôi (2001), valoriza a mudança como fim, tornando-se uma nova tradição. A análise da literatura sob a perspectiva do descontínuo pode levar à perda da complexidade da linguagem, um organismo vivo. A escrita, dinâmica, não deve ser reduzida a fórmulas rígidas. A padronização excessiva pode prejudicar a diversidade e a originalidade. É preciso equilibrar padronização e respeito à individualidade.

A discussão sobre a modernização da escrita nos convida a refletir sobre o papel da linguagem na sociedade e sobre os valores que se constroem aí. A escrita é uma ferramenta poderosa de comunicação e expressão no tipo de sociedade que nos administra, mas que deve ser utilizada de forma consciente e responsável. É preciso estar atento aos perigos da padronização excessiva e da homogeneização cultural, e valorizar a diversidade e a originalidade da produção literária.

A modernidade não é um conceito científico, segundo Lê Thàn Khôi (2001), mas uma noção ideológica manipulada quer por indivíduos que se proclamam «modernos» relativamente àqueles a que chamam pejorativamente «antigos» ou «tradicionais», quer por uma cultura que tende a valorizar-se e a impor a sua hegemonia em todos os domínios: político, económico e social, científico e técnico, artístico e literário. Decidimos designá-la «tradição do novo» (Harold Rosenberg), pois ela faz da mudança um valor em si e, dessa forma, estabelece-se ela própria como tradição.

Somos três países do sol e do som e entendemos que a divisão entre literatura oral e escrita não se aplica a nós, pois começamos nas oralidades espalhadas por toda a parte. Evidentemente, esse conceito de literatura não nos serve; nós o utilizamos porque, ao querer inventar uma coisa nova, também corríamos os mesmos riscos de uma nova redução. Nesse sentido, o que temos é, conforme já referido, uma oralitura, uma outra tura. Seguimo-las com esse corpo de relações; aliás, não há dúvida, ritmo, corpo, ambiente e paisagem estruturam o que entendemos por literatura.

O paratexto de Óscar Ribas e o tipo de reivindicação que traz mostra bem como, do ponto de vista da história da literatura, da teoria da literatura, entrelaçadas estas com a teoria, a crítica e a história da cultura dos países do som, como os nossos, evidenciam a complexidade dos textos da cultura que daí emergem em visualidades, sonoridades e tactibilidades — as relações por si só complexas de força gráfica e gestuais entre natureza / corpo / cultura que não cabem em nenhuma arrumação disciplinar, por força das suas oralidades, da escrita que aí emerge, e do modo como afrontam a modernidade com suas classificações e fronteiras como lugares centrais em que o ritmo, a paisagem, as vozes, o corpo e as oralidades, entrelaçados entre sintaxes vinculativas e outros procedimentos na arte e na língua, compõem painéis complexos na paisagem da cultura.

A crítica de Óscar Ribas à modernização da escrita em *Sunguilando* ecoa as reflexões de Achille Mbembe (2001) e Anthony Appiah (1992). Ribas, ao defender o ritmo próprio do escritor e a grafia «caximbo», questiona a imposição de padrões externos que desconsideram as especificidades das tradições orais e escritas africanas. Da mesma forma, Mbembe e Appiah destacam como a visão eurocêntrica, enraizada no colonialismo, tende a universalizar experiências e desvalorizar a diversidade intrínseca ao continente africano.

A condição moderna, com sua ênfase na homogeneização e na globalização, como criticada por Ribas, também contribui para a fragmentação das identidades africanas, como apontam Mbembe (2001) e Appiah (1992). A imposição de fronteiras coloniais e a disseminação de culturas globais homogeneizadas podem reconfigurar as tradições e levar à diluição de identidades locais. Para superar esses obstáculos, é fundamental adotar uma abordagem intercultural que valorize a diversidade e promova o diálogo entre culturas, como defendem os três autores.

**Escrita e memória cultural**

Mukwakuta Sona, ao inscrever *sonas* na areia, faz uma performance holística, unindo corpo, voz e escrita. Seus desenhos efémeros, com provérbios e invocações, são manifestações da memória viva. Na cosmovisão Bantu-africana, a memória reside em cada célula, manifestando-se em gestos e dança. A memória corporal se revela na escrita, conectando passado, presente e futuro.

Ao olharmos para essa questão, se destacarmos a palavra modernidade, além de, nesse lugar, ressaltarmos as palavras literatura, voz e oralidade, perceberemos que essa ideia (e Óscar Ribas pode, precisamente, ajudar-nos a compreender isso) de se separar o escrito do oral pode ser rebatida a partir do posicionamento que estamos a ter. Porque quando Mukwakuta Sona, o mestre escriba Lunda-Cokwe, escreve na areia o provérbio, a adivinha, a invocação histórica, o que quer que seja, ele fala. Enquanto fala ele desenha e esse desenho que ele concebe é escrita. Quando acaba a *performance*, a escrita, ele apaga o desenho e então pergunto-me: «Por que é que ele apaga o desenho?» e «Por que é que aquilo é escrita?». É escrita porque é uma composição de signos que semantizam o que ele fala e o que ele performa e, ao apagar a escrita, se torna presente uma dimensão rítmica. A esse ritmo junta-se o coração, o corpo, que é o que a palavra «decorar», de origem latina, evoca: aquilo que se faz com o coração. Aquilo que circula no sangue.

Tudo isso tem uma relação reticular entre o corpo, os objetos e outros entes não humanos e, simultaneamente, intrínseca com aquilo que vai se designar, em *musoni*, ao guardar o radical *sona*, que significa registrar, gravar, ter a memória de, o que não se dá a ver no mundo físico (*Ku-Nseke*). *Musoni*, em linhas gerais, é o não físico, o intangível, e quer dizer ser corporificado, o estágio em que este ser, como ação, torna-se visível. Isso como a forma de manifestar a ideia de *sona*, que em português pode ser traduzida como escrita, inscrição. Nessa aceção, a escrita é uma forma de inscrição e, por esse motivo, a inscrição pode ser feita no corpo, com diferentes símbolos; além de poder ser feita na memória, pois quando citamos «gravar na memória» aludimos ao que decoramos, àquilo a que os latinos chamam «de cor».

«De cor», segundo a etimologia, está ligado ao coração. O que circula com o sangue participa da composição do organismo; desse modo, quando nos referimos à escrita como *dingo-dingo*, estamos aludindo ao processo sempre em movimento de cada coisa para se tornar necessariamente outra coisa, de rumar a um estado onírico. Assim, se é o sangue que vai dar atividade ao cérebro, à visão e à própria motricidade é, então, o sangue que vai ajudar a construir o lugar da memória que Mukwakuta Sona tem e conserva. Ele é o livro, ele é a biblioteca (aliás, Hambapê Bá dizia isso). As atividades da escrita estão intrinsecamente ligadas ao corpo, à voz, que é uma coisa voltada ao corpo e às oralidades, os quais são as materialidades que os ambientes da cultura e da nature-

za projetam, entrando nessa relação sinestésica entre o corpo e elas. Desse modo, para quem escreve, faça poesia, faça prosa, faça cinema ou outra coisa que seja, essas dimensões estão presentes.

Óscar Ribas, ao defender o ritmo, e Mukwakuta Sona, ao unir fala e desenho, mostram a artificialidade da dicotomia oralidade-escrita. A escrita, como o *dingo-dingo*, se conecta ao corpo, à voz e ao ambiente. A memória, no corpo e voz, manifesta-se na escrita como eco das tradições. As mãos de Mukwakuta Sona, conectadas ao cérebro, expressam a unidade corpo-pensamento na cultura Bantu-africana, se opondo à visão eurocêntrica que separa corpo e natureza.

A defesa do ritmo por Óscar Ribas, em seu paratexto, ressoa com as práticas de Mukwakuta Sona, que une corpo, voz e desenho na inscrição dos *sona*. Ambos revelam a artificialidade da separação entre oralidade e escrita, demonstrando como a memória cultural se manifesta de forma holística. Essa visão, como defendemos em tese no livro *Migrações Fractais* (Paxe 2019), explora a interconexão entre oralidades, escrita e *sona* na cultura Lunda-Cokwe, expandindo a própria noção de literatura.

A atividade de Mukwakuta Sona, ao relacionar provérbios e desenhos, ecoa a discussão de Mário de Andrade (1965) sobre a escrita-desenho na América Latina. Amálio Pinheiro (2013), em *O Meio é a Mestiçagem*, também explora essa fusão, mostrando como diferentes formas de expressão se misturam e se transformam. Essa perspetiva destaca a importância de valorizar as diversas formas de registo e transmissão da memória cultural, reconhecendo a complexidade das interações entre oralidade e escrita.

Mário António de Oliveira (2010), em *Reler África*, aprofunda a discussão sobre a relação entre oralidades, provérbios e escrita. Ele demonstra como os provérbios, expressões concisas de sabedoria popular, são incorporados à escrita, enriquecendo-a com a força da tradição oral. Essa interação é fundamental para compreender a literatura africana, que frequentemente se nutre das fontes da tradição oral, expandindo a memória cultural e transmitindo conhecimentos e valores de geração em geração.

As análises de Amálio Pinheiro (2013) e Mário António de Oliveira (2010) revelam a complexidade da expressão cultural em Angola e na África, onde oralidades, escrita, desenhos e provérbios se combinam de maneiras únicas, criando um mosaico rico e diversificado. Essa complexidade desafia as classi-

ficações tradicionais da literatura e convida a uma abordagem mais ampla e inclusiva, que valorize as diversas formas de registo e transmissão da memória cultural, reconhecendo a importância do corpo, da voz e do ambiente na construção do conhecimento.

Nas nossas pesquisas (Paxe 2019), fundamos uma discussão ao trabalhar a relação transversal entre a poesia de João Maimona (1955- ) e as esculturas de Masongi Afonso (1956- ), mostrando a extensão da escrita nas formas literárias, no ponto em que a poesia de João Maimona tem uma relação com as estruturas da tradição oral, como os provérbios e os cânticos tradicionais de diferentes rituais, assim como a poesia do poeta latino Marcial ou a japonesa *Haikai* e os *Tanka* e as esculturas do Masongi, com os testos de panela em Cabinda, estas últimas com uma relação estrutural entre escultura e desenho e as esteiras. Mukwakuta Sona, com suas mãos como extensão do cérebro e do pensamento, ao conceber os desenhos de areia, escreve, fala e estabelece uma relação intrínseca entre escrita-desenho-voz-corpo, revelando a complexidade da expressão cultural em Angola e na África. Nesse contexto, oralidade, escrita, imagens e provérbios se entrelaçam de formas singulares, desafiando as fronteiras tradicionais da literatura e sugerindo uma perspetiva mais ampla e inclusiva.

**Literatura e sintaxes vinculativas**

A literatura e as sintaxes vinculativas exploram a relação entre escrita, corpo, voz e tradições orais, desafiando a noção de literatura restrita a textos escritos. A escrita é extensão do corpo, incorporando voz e gestos, refletindo individualidade e experiências. A literatura manifesta-se em tradições orais, enriquecendo a escrita.

A sintaxe, organização das palavras, cria ritmo e musicalidade, ligados ao corpo e à voz, proporcionando experiência sinestésica. A literatura incorpora linguagem corporal, tradições orais e crenças, preservando a memória através das gerações. Atuando como um instrumento de preservação da memória, a literatura transmite experiências, sentimentos e conhecimentos através das gerações, com a sintaxe servindo como um elo que conecta histórias e tradições.

Exemplos como poesia como extensão de contos, o mito do embondeiro, a defesa do ritmo por Ribas e a etimologia de «cachimbo» ilustram a nutrição

da literatura pelas tradições orais e individualidade do autor. A conexão linguagem-cultura se manifesta na sintaxe para criar ritmo e musicalidade. Desse modo, entendemos que a literatura deve ser abordada em outras perspectivas, sem os recortes teóricos de matriz isolante habituais.

A literatura e as sintaxes vinculativas convidam a repensar a literatura como expressão dinâmica, ligada a corpo, voz, memória e cultura, desafiando a visão tradicional de textos escritos, como explorado por Jerusa Pires Ferreira (2004, 2011) e Paul Zumthor (1993). A sintaxe é instrumento de criação e expressão, permitindo moldar a linguagem para transmitir ideias e emoções; paralelamente, ao reconhecer a literatura como expressão que transcende as palavras, incorporando elementos do corpo, voz e cultura, ampliamos a compreensão da experiência humana e da diversidade cultural.

Aqui faz-se o entrelaçamento de afetos, séries da cultura e formas. Daí compreendermos que como pertencemos nós aos lugares do som, no caso de Angola, Brasil e Portugal, este último com a tradição mourisca, partilhada com os dois anteriores, devíamos ter um posicionamento diferente sobre o modo como nos devemos organizar como categoria de conhecimento em relação à maneira como o Ocidente se organizou a partir de recortes e formulações ideológicas ou culturais de cariz modernista. Como países do som e do ritmo, as nossas práticas e formas de representação se fundam na relação boca / voz / orelha / paisagem, em que as palavras e os gestos se formaram como pegadas ou rastros das coisas sobre o vento, na paisagem da cultura e da natureza.

A sintaxe, como instrumento de criação e expressão, desempenha um papel fundamental na conexão entre oralidade e escrita, como demonstrado pelo poeta peruano César Vallejo (1892-1938). Ernest Fenollosa (Fenollosa; Pound, 2001) destaca a importância da sintaxe na criação de significado e na transmissão de emoções rítmicas, enquanto Ana Hatherly (1995) investiga a relação entre poesia e outras formas de arte. A cosmologia Bantu, explorada por Bunseki Fu-Kiau (2001), oferece uma visão de mundo em que o corpo, a voz e a natureza estão intrinsecamente ligados, influenciando as formas de expressão cultural e literária. Fundantes aqui os entrelaçamentos sintáticos não lineares e oscilantes entre as linguagens e as matérias-primas.

As pesquisas de Francisco Soares, que cruzam literatura e oralidades em Angola, reforçam essa visão, mostrando como a poesia de João Maimona e as esculturas de Masongi Afonso se conectam às estruturas da tradição oral, como

provérbios e cânticos tradicionais. A obra de Kwam Anthony Appiah (1992), *A Casa do Meu Pai*, contribui para essa discussão ao explorar a interseção entre identidade cultural, tradição e modernidade, destacando a importância de valorizar as diversas formas de expressão literária e cultural. Daí a importância estética e política da incorporação meticulosa de práticas inventivas como, por exemplo, a do ar livre («*plein air*») em Mallarmé e a sílaba frutal e solar em Lezama Lima. A conexão corpo-voz-paisagem-natureza-cultura, central na obra de António Risério (1981, 1996), em livros como *Textos e Tribos* e *Oriki Orixá*, reforça essa perspectiva, demonstrando como a literatura se enraíza nas experiências sensoriais e nos contextos culturais.

A nossa análise neste artigo sobre o paratexto de Óscar Ribas assenta no debate entre a modernização da escrita, a necessidade de pensar a forma como tecnologia do pensamento em humanidades, o estudo do ritmo, do signo e das linguagens nas culturas do sol e do som, cruzando essa ideia-chave com as quatro partes desenvolvidas no artigo: Oralidades e Ritmo, Modernidade e Escrita, Escrita e Memória Cultural, Literatura e Sintaxes Vinculativas.

**Considerações finais**

Evidentemente o conceito hegemónico de literatura não nos serve, não pode valer para nós, pois começamos já nas oralidades, literárias ou não, espalhadas por todo o lado, de modo que literatura, para nós, é oralitura, outratura. Seguimo-las com esse corpo de relações. Aliás, não há dúvida que ritmo, corpo, ambiente e paisagem, acentuados na nossa discussão, mostram que nós nunca deveríamos ser compreendidos apenas pelo significado. O que sai das nossas práticas é outra forma de significado, como demonstram autores como Henri Meschonnic (2022).

Tenho percebido que o modo principal de relacionar elementos provenientes de culturas diferentes, que depois de reunidas não são mais diferentes, mas vinculadas, é uma diferença vinculada relacional. Esse é o modo mais hábil não só na palavra escrita, mas em toda a cultura, como nas oralidades e nas danças, por exemplo: trata-se justamente desse mecanismo extraordinário que a gente chama de sintaxe.

**Referências**

ANDRADE, M. de, 1965. *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil*. São Paulo: Martins.

APPIAH, K. A., 1992. *Na Casa do meu Pai: ensaios sobre a África como filosofia*. Lisboa: Contraponto.

BRIK, O., 1989. «Ritmo e Sintaxe». In T. TODOROV, *Teoria da Literatura II*. Lisboa: Edições 70.

FENOLLOSA, E. F.; POUND, E., 2001. *El Carácter de la Escritura China como Medio Poético*. Tradução de Mariano Antolín Rato. Madrid: Visor Libros.

FERREIRA, J. P., 2004. *Matrizes Impressas do Oral: a canção no Nordeste (1893-1930)*. São Paulo: Annablume.

FERREIRA, J. P., 2011. *Cultura das Bordas*. São Paulo: Annablume.

FU-KIAU, B., 2001. *Cosmologia Africana dos Bantu-Kongo: filosofia cultural e linguagem*. Petrópolis, RJ: Vozes.

HATHERLY, A., 1995. *A Casa das Musas: uma releitura crítica da tradição*. Lisboa: Editorial Estampa.

LÊ THÀNH KHÔI, 2001. *Educação e Civilizações: génese do mundo contemporâneo*. Lisboa: Piaget.

MBEMBE, A., 2001. *Da Pós-Colônia: ensaio sobre a imaginação política na África contemporânea*. São Paulo: Editora 34.

MESCHONNIC, H., 2001. «O Plano de Urgência para o Ensino da Teoria da Linguagem». In Morin, E., Org. *A Religação dos Saberes*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

MESCHONNIC, H., 2022. *Ritmo, Historicidade e a Proposta de uma Teoria Crítica da Linguagem*. Campinas: Mercado de Letras.

MORIN, E., 2001. *O Desafio do Século XXI. Religar os Conhecimentos*. Lisboa: Instituto Piaget.

OLIVEIRA, M. A., 2010. *Reler África*. Luanda: Chá de Caxinde.

PAXE, A., 2022. *Migrações Fractais: estudo sobre o provérbio na cultura em Angola*. Belo Horizonte: Inmensa Editorial.

PEREIRA, P. A. C., & PAXE, A. C. V., 2023. *Saberes Locais*. Lisboa: Lisbon International Press.

PINHEIRO, A., 2013. *O Meio é a Mestiçagem*. São Paulo: Estação das Letras e Cores.

RIBAS, Ó., 1969. *Uanga*. Luanda: Edição do autor.

RIBAS, Ó., 1989. *Ilundu*. Luanda: UEA/ASA.

RIBAS, Ó., 1989. *Sunguilando*. Luanda: UEA/ASA.

RISÉRIO, A., 1981. *Textos e Tribos*. Rio de Janeiro: José Olympio.

RISÉRIO, A., 1996. *Oriki Orixá*. Salvador: Corrupio.

ZUMTHOR, P., 1993. *A Letra e a Voz: a «literatura» medieval.* São Paulo: Companhia das Letras.

# O SIMBOLISMO DA NOITE

# NA OBRA DE ÓSCAR RIBAS

The Symbolism of the Night in the Works of Óscar Ribas

João Ngola Trindade
ngolatr@hotmail.com

**Resumo:** O artigo analisa o simbolismo da noite na obra de Óscar Ribas, com especial enfoque nos contos da coletânea *Missosso* e em *Sunguilando*. Demonstra que a noite, na tradição oral kimbundu, constitui um espaço privilegiado para a manifestação do sobrenatural, dos antepassados e das forças invisíveis, funcionando simultaneamente como tempo de transmissão do conhecimento e de formação moral. Através da análise de narrativas em que intervêm almas, feiticeiros e seres metamorfoseados, o estudo evidencia que a noite simboliza tanto o mistério e o perigo como a preservação da cosmovisão africana e dos valores culturais angolanos, ultrapassando interpretações coloniais que a associavam apenas à superstição e à obscuridade.
**Palavras-chave**: Óscar Ribas; noite; tradição oral; *Missosso*; cosmovisão africana

**Abstract:** This article examines the symbolism of the night in the works of Óscar Ribas, focusing on the short stories collected in *Missosso* and *Sunguilando*. It argues that, within the Kimbundu oral tradition, the night is a privileged space for the manifestation of supernatural beings, ancestors, and invisible forces, while also serving as a time for knowledge transmission and moral education. Through the analysis of narratives featuring spirits, sorcerers, and metamorphosed beings, the study shows that the night symbolizes both mystery and danger, as well as the preservation of African worldview and Angolan cultural values, challenging colonial interpretations that reduced it to superstition and darkness.
**Keywords**: Óscar Ribas; night; oral tradition; *Missosso*; African worldview

> *Ela só se amedrontou com a voz da noite, porque a noite fala à gente da sua raça com a voz misteriosa que o vento traz do mundo dos mortos*
> (Soromenho 1965, p. 12)

A ancoragem da cosmovisão africana nos mitos e crenças e a sua persistência na sociedade angolana materializa-se na trilogia de *Missosso*, de Óscar

Ribas, que reflecte uma sociedade que, apesar das dinâmicas que conheceu, não perdeu as suas raízes (César 1974, p. 16). Com efeito, a transfiguração, completa ou parcial, do *muloji*[1] em animais, como o cão, e o temor infligido ao homem pela aparição e atuação de seres sobrenaturais concorrem para a associação da noite ao medo e a metaforização do período pré-colonial da História de África, em geral, e de Angola, em particular, que estaria coberto de trevas, barbárie e superstição, conforme indicam as narrativas históricas e literárias produzidas no âmbito da propaganda colonial. Não sendo esta o objeto do presente ensaio, considero oportuno tecer algumas considerações sobre o conto, particularmente, o africano, para, posteriormente, analisar alguns contos, de Óscar Ribas, cuja acção se desenrola à noite.

Ora, a classificação do conto, na Europa, motivou um debate em que estudiosos como Wundt propunham a sua divisão em sete grupos, a saber, «contos-fábula mitológicos», «contos de feitiçaria puros», «contos e fábulas biológicas», «fábulas puras de animais», contos 'sobre a origem', «contos e fábulas humorísticos» e «fábulas morais» (Propp 1984, p. 16), sem que se tivesse distinguido cada uma das categorias presentes nesta proposta onde a inclusão do termo «humorístico» não tem razão de ser em virtude de o conto «ser tratado de forma heróica ou de forma cómica» (Propp 1984, p. 16). Além disso, se se tiver em conta que os contos sobre animais «contêm algo de *miraculoso*» (Propp 1984, p. 15), que os animais «desempenham papel importante nos contos maravilhosos» (Propp 1984, p. 15), que estes atribuem as mesmas ações aos homens, aos objetos e aos animais, tal como sucede nos contos de magia (Propp 1984), poder-se-á concluir que os elementos presentes em cada uma das categorias mencionadas podem ser encontrados noutras categorias, tornando-se insustentável a referida classificação.

Paralelamente a classificação proposta por Volkov, que também não apresenta diferenças entre os contos de animais, os contos maravilhosos e as anedotas, admitiu-se, de um lado, que o conto maravilhoso fosse uma categoria cujas subcategorias seriam as «anedotas, as novelas e as fábulas» (Propp 1976, p. 252) e, do outro lado, que existiam contos maravilhosos, contos de conteúdo miraculoso, contos de costumes e contos sobre animais, ficando por saber se os primeiros abrangem ou não os outros tipos de contos, incluindo os contos

[1] Feiticeiro.

de magia. A resposta a esta pergunta é dada por Vladimir Propp que, ao constatar a existência de «Um número considerável de lendas, de fábulas […] e algumas novelas […] que possuem a mesma construção» (Propp 2001, p. 56), sugere a substituição da «expressão *de magia* […] por outro termo» (Propp 2001, p. 56). No entanto, conforme refere o autor, seria difícil encontrá-lo, optando-se por conservar a referida denominação.

Uma vez que a classificação dos contos se revelou infrutífera na Europa, torna-se indispensável conhecer as reflexões desenvolvidas sobre o conto africano por alguns estudiosos das Literaturas Africana de Língua Portuguesa como Mário Pinto de Andrade e Fernando Mourão. A proposta apresentada pelo primeiro, conforme dissemos num trabalho anterior, não apresenta um quadro teórico que permita distinguir os contos éticos e etiológicos, dos contos históricos, humanísticos e das fábulas (Andrade 1951). O segundo problematiza a «fronteira» existente «entre o conto, a fábula, a adivinha e o enigma» e as relações que se estabelecem com «a arte teatral, o uso da máscara» e a «representação mímica» (Mourão 2011, p. 14). Na verdade, o género narrativo em referência relaciona-se não somente com estas modalidades, mas, também, com o provérbio, a poesia e a canção, motivo pelo qual se considera difícil dissociar todos os géneros que integram a arte oral africana.

Na perspetiva de Amadou Hampaté Bá, os contos, particularmente, iniciáticos, «possuem uma trama básica invariável, à qual, no entanto, o narrador pode acrescentar floreados, desenvolvimentos ou ensinamentos adequados à compreensão dos ouvintes. O mesmo sucede com os mitos» (Bá 2010, p. 209). Estes, segundo o tradicionalista, condensam conhecimentos de «forma sintética que o iniciado pode sempre desenvolver ou aprofundar para os seus alunos» (Bá 2010, p. 209).

Sendo «uma modalidade literária que se despe de balizas (como a sua extensão, forma e conteúdo) impostas por puritanos» (Quino 2011, p. 13), o conto é um subgénero «marcado por uma tensão e um ritmo próprios» (Quino 2011, p. 13), provavelmente devido à sua linearidade, objetividade, causalidades, discórdia, conflito e intriga (Quino 2011). A luta entre o bem o mal, a interrupção do ciclo normal, o perigo iminente e o carácter sequencial da narrativa são algumas características do conto cuja essência reside no real e na ficção (Quino 2011), mas, sobretudo, no precipício e na sublevação que marcam o início e o fim da estória (Quino 2011), respetivamente. Contudo, esta

nem sempre começa de forma negativa e, além da sugestão implícita nas «formas, ideias e coisas» (Quino 2011, p. 14), e da equidistância da reflexão, a estória aproxima-se «da realidade viva, presente e concreta» (Quino 2011, p. 15).

Se na Europa o conto precedeu o romance, absorveu a lenda (Propp 1976) e reflete práticas das antigas religiões, tal fato pode ser constatado em África através da língua kimbundu cujo termo *musôsô* designa a história, a fábula, o conto e o apólogo (Mata *apud* Coelho, 2002), ou ainda a narrativa «em que se introduzem a falar animais e até coisas inanimadas» (Júnior *apud* Coelho s.d., p. 319) que contêm «algo de *maravilhoso*, de *extraordinário* e de *sobrenatural*» (Chatelain *apud* 2002, p. 228), deduzindo-se que o referido género narrativo coabita com o mito e estabelece com este uma «relação de complementaridade» (Paulme *apud* 2008, p. 228). No entanto, a distinção entre um e outro reside no «conteúdo», isto é, o «lugar», o «tempo» e os «atores não são os mesmos», bem como «as prescrições e interditos particulares» (Paulme *apud* Coelho 2002, p. 228). O mito só pode ser recitado «por alguns sacerdotes ou deão de linhagem e no decorrer de um determinado ritual» (Paulme *apud* Coelho 2002, p. 228). Por sua vez, o conto só pode ser recitado à noite (Paulme *apud* Coelho 2002).

Se em *Noite de Angústia* há referência explícita à audição da «voz dos mortos» (Soromenho 1965, p. 48) e ao temor infundido pelos *jinzumbi* (singular: *kanzumbi*), não deixa de ser verdade que estas entidades avultam nos *Missosso* e que neste subgénero da narrativa o elemento natural e o sobrenatural não estão dissociados. As fórmulas invariáveis com que se abre e encerra o conto assinalam a suspensão da vida e a paragem da corrida do tempo e transportam os ouvintes para o mundo do imaginário, deixando, no entanto, uma inquietação verosímil que permanece na narrativa (Paulme *apud* Coelho 2002). As personagens podem ser humanos, animais, seres metamorfoseados ou *kanzumbi*. Se, de um lado, estas almas «do outro mundo» (Ribas 2002, p. 348), manifestam-se através de um remoinho, ou de um «vento brando» (Ribas 2002, p. 59), ou ainda sob a forma de humanos, permanecendo, no entanto, na penumbra ou na sombra, do outro lado, a ideia segundo a qual os seres transfigurados figuram neste género narrativo ganha corpo no conto número 61, de *Missosso I*, onde a vizinhança acusa o velho Mussulo e a velha Jia de se terem transfigurado em gatos e de, nesta condição, pretenderem lançar malefícios ao

dono da casa diante da qual se encontram os referidos «animais». Daí os esconjuros lançados aos dois felinos.

A relação estabelecida com a canção, a dança e o provérbio é uma das caraterísticas do conto, onde a audiência, seguindo o narrador, participa cantando e dançando (Ribas 2009) e o recurso constante aos provérbios sustenta os argumentos apresentados pelas personagens. Alguns provérbios, incluídos no primeiro volume de *Missosso*, como o número 86, refletem sobre o conhecimento do carácter como pressuposto da confiança depositada em alguém, enquanto outros, como o número 370, apelam ao indivíduo para que não impeça ninguém de alcançar aquilo que lhe é interdito. O pensamento refletido nestes provérbios é reafirmado nos adágios introduzidos nos contos que serão analisados neste ensaio.

Outro aspeto importante, assinalado anteriormente, é o período em que a história é contada. Sendo proibido contá-la de manhã, pois àquele que assim procede «nasce-lhe um rabo» (Ribas 2009, p. 40), a narrativa apenas deve ser contada à noite, isto é, «ao serão, ao luar ou em redor duma fogueira» (Ribas 2009, p. 40). De acordo com Óscar Ribas, é nas reuniões dos óbitos que este subgénero da narrativa ganha intensidade (Ribas 2009), no entanto, refere o autor, «Muitos lances, a par da fantasia» (Ribas 2009, p. 40), refletem «acontecimentos reais» (Ribas 2009, p. 40).

A noite, que pode ser entendida como metáfora da ignorância, do obscurantismo, do retrocesso e do tempo anterior ao da criação do Universo, configura o período de interdição de certos atos e no qual se prenuncia a ocorrência de infortúnios como, entre outros, doenças, mortes e escassez de chuvas (Carvalho 1890). Sobre este assunto, considero oportuno trazer à memória alguns fatos vivenciados durante a minha infância e adolescência. O primeiro é o hábito que eu tinha de, por vezes, assobiar à noite. Embora eu praticasse este ato inocentemente, a minha mãe considerava-o como chamamento da cobra e, por este motivo, advertia-me para que deixasse de assobiar imediatamente. O segundo fato diz respeito à reação que a minha mãe tinha sempre que eu dizia que determinada localidade ficava *longe* da nossa casa. Nesta ocasião, ela contrapunha dizendo que o referido termo só pode ser utilizado para referir *o lugar de onde não se pode regressar*. Este pensamento reflete a conceção sobre o destino do homem após a morte, conforme pudemos ver no provérbio em que se afirma que «Dikanga, ku dikoxi: uxaxa-ku, kumoné-ku», isto é, «Longe, é

no Além: quem para lá vai não volta» (Ribas 2009, p. 202). Embora este provérbio possa estar em conformidade com a conceção bíblica sobre a impossibilidade de se regressar do Além (Lc. 16: 19-31), não deixa de ser verdade que a tradição oral kimbundu se refere ao regresso do *cazumbi* que pode ser motivado, entre outros, pelo desejo de vingança, conforme indica o provérbio que segue: «Ku kanga, ku maka; ku Alunga, ku ituri». Ou seja, «É após a morte, que a alma, verdadeiramente, se vinga do seu malfeitor» [*sic*] (Ribas 2009, p. 223). Esta ideia vai de encontro ao provérbio segundo o qual «Mutu, kilundu, kilundu, mutu», isto é, «A alma, tanto na vida terrena como na sobrenatural, age igualmente» (Ribas 2009, p. 223).

O terceiro fato diz respeito a algumas histórias, contadas pelos meus amigos, a respeito de almas escravizadas e, por conseguinte, forçadas a trabalhar em benefício dos seus algozes à noite. Embora, até hoje, desconheça o motivo pelo qual eu associava tais acontecimentos à noite, admito que a contação destas histórias no referido período tenha alguma relação com o imaginário criado em torno da *mayombola* — uma prática consubstanciada no aprisionamento da alma. Esta, se for «forte ou fraca» (Ribas 2014, p. 233), resiste durante um tempo à doença cujos sintomas iniciais são a moleza e a anorexia. A origem do mal é o acorrentamento da alma, que sobe paulatinamente dos pés ao pescoço, causado pelo malfeitor. Com a morte, a alma, mantida acorrentada «para não seguir o seu destino» (Ribas 2014, p. 234), cumpre a tarefa que lhe estará reservada: a de trabalhar, durante o período noturno, numa lavoura (Ribas 2014).

Três dos quatro contos que serão analisados, extraídos do terceiro volume do *Missosso*, estão numerados e não possuem títulos. No conto número 25, as personagens principais são um senhor e uma senhora. Esta, coberta por panos escuros e com a cabeça envolta por um «pano preto» (Ribas 2009, p. 269), desce a «Calçada das Cruzes», também conhecida por «Calçada Luís de Camões», e vê aproximar-se de si um senhor que, atraído pela sua solidão, dispõe-se a acompanhá-la a casa para dormir com ela. Movido pelo desejo, via nesta mulher desconhecida a oportunidade de realizar o seu propósito, não lhe interessando conhecê-la primeiramente. Deste modo, ele agia em conformidade com o princípio segundo o qual «muhatu kasubuké» («Toda a mulher serve para a satisfação carnal») (Ribas 2009, p. 225).

Imprudente, pois, não admitia que em casa da mulher, para aonde pretendia ir com ela, pudesse ser encontrado pelo rival, insistiu de maneira que a senhora se dispôs a satisfazer a sua vontade, sob a condição de que a luz da casa dele, para aonde iriam, permaneceria apagada enquanto nela estivesse. Cumprida a exigência, deitaram-se na cama. No entanto, no dia seguinte, o cadáver do dono da casa, juntamente com uma cinta encarnada de mulher, foi encontrado no seu quarto tomado pelo cheiro de perfume e de podridão. Esse caso misterioso foi esclarecido pelo kimbanda que argumentou que a tragédia poderia ter sido evitada se o infeliz se tivesse apercebido de que o *cazumbi* se revelava como tal, alegando que saía da praça e que, também, tinha o seu esposo, casa e filhos. Contudo, o desejo de possuir a mulher era tanto que, em nenhum momento, ele notou estranheza nela ou duvidou de que ela estivesse, de facto, a sair da praça naquela hora. Por conseguinte, foi levado para *longe*, a fim de conhecer a casa, o esposo e os filhos que o *cazumbi* dizia ter, consumando-se deste modo o fato de que resulta a sentença proverbial sintetizada do seguinte modo: *mukutu, kwa-ngi-bekela o kwyva* («O procedimento ilícito origina dissabores») (Ribas 2009, p. 225).

Envolto em mistério, tal como a noite, o mar alimenta toda uma mitologia que, de um lado, sustenta a crença de que nele habitam seres sobrenaturais e, do outro lado, se reflete na sua representação como o infinito, o «abismo», a «desgraça», a «peste» e a «morte» (Júnior s.d, p. 89). No conto número 24, cuja ação se desenrola na Praia do Bispo, provavelmente no final do século XIX, o movimento pendular da canoa e as vozes que se ouvem repentinamente despertam a curiosidade do homem, fazendo-o movimentar-se da porta da sua casa em direção à beira, onde se depara com vários indivíduos. Respondendo a saudação do ilhéu, são convidados para tomar o jantar em sua casa, no entanto, rejeitam, alegando que aguardavam o transporte que os levaria para a casa, localizada na outra banda da ilha, onde, também, tomariam a refeição. Mas, ante a insistência do ilhéu, aceitaram o convite para ir a casa dele. Se, por um lado, o amortecimento e o apagamento da luz do candeeiro foram registados após a entrada dos convidados, do outro lado, tais evidências não foram interpretadas como prova de que se estava diante de *jinzumbi*.

Um dos criados que se inclinou junto da mesa, procurando apanhar o garfo deixado cair ao chão por um dos convivas, notou que os convivas tinham ossadas no lugar dos pés. O seu testemunho não recebeu crédito dos familiares

do patrão, particularmente, da patroa, no entanto, seria ela que, por conta do silêncio da saleta onde o consorte estava acomodado com as visitas, viria a encontrar o seu companheiro, já morto, «debruçado sobre a mesa» (Ribas 2014, p. 269). A causa do infortúnio, identificada pelo kimbanda, não poderia ser encontrada senão na insistência com que os dois indivíduos foram convidados para o jantar, embora dissessem que também o fariam em casa para aonde iam, e na incapacidade de interpretar os sinais que evidenciavam a presença e a atuação dos *jinzumbi*. Estes levaram consigo o senhor apenas para mostrar-lhe a casa que possuíam e de que tinham falado.

O conto número 26 reflete a ideia segundo a qual as faculdades mentais do indivíduo permanecem inalteráveis no *Kalungangombe* (Reino dos Mortos). Nele se encontra uma criança que deseja vingar-se do avô que provocou a sua morte por enfeitiçamento. O seu regresso ocorre à noite, quando o seu avô, na qualidade de mulóji (feiticeiro), se dirige à rua para cumprir o ritual do *bungulamento* (do kimbundu, *kubungula*) por via do qual pretendia alvejar mais uma vítima. No entanto, por ter ofendido uma senhora que caminhava pela rua, o mulóji foi esbofeteado pela ofendida e outras pessoas a quem pediu que não lhe batessem visto não sentir o efeito da violência que, segundo afirmou, recaía sobre a sua neta cujo peso já o importunava nas costas. Somente ela poderia castigá-lo fazendo-lhe suportar o seu peso pelas costas até ao dia da sua morte, em que seria levado, para o Além, pela filha do seu enteado.

Em *Alma*, conto extraído de *Sunguilando*, a ação se desenrola à noite. É neste período que os pretendentes de uma jovem se declaram e são rejeitados por ela e que os jovens se despedem do pai dela citando, invariavelmente, o provérbio segundo o qual se afirma que «por carne que não comas, não persigas o lobo» (Ribas 2009, p. 60). Mais importante ainda, é no referido período que um indivíduo é aceite por ela e que acontece o alembamento, apesar de não se ter conhecimento do noivo e da sua família.

A resposta à questão sobre quem seria, realmente, este homem viria a ser obtida gradualmente. No primeiro momento, as tias da jovem que a acompanham na ida a casa do marido vêem-no a ordenar a um embondeiro que se abrisse para que pudessem entrar na habitação, localizada no interior da árvore, o que veio a acontecer. No segundo momento, verificou-se que não havia porta e janelas na casa e que o seu dono se ausentava de madrugada e apenas regressava à noite. O desconhecimento da sua profissão e do lugar em que passava

o dia inteiro inquietava a esposa as suas tias que, de regresso à procedência, «relataram o mistério do embondeiro» (Ribas 2009, p. 67) sobre o qual se construíram duas hipóteses: a primeira, a de que aquela realidade fosse obra de um monstro; a segunda apontava como protagonista uma alma de outro mundo. Esta, se tiver sido *mayombolada*, também pode submeter um humano a este estado. No entanto, o marido da filha do senhor João estava seguro de que a companheira, sendo uma «parvinha» (Ribas 2009, p. 68), não desconfiava dele, de maneira que rejeitou o conselho dos «companheiros de cativeiro» (Ribas 2009, p. 67) para que submetesse a companheira naquele estado de escravidão espiritual. Contudo, a jovem o interpelaria de tal maneira que, após uma discussão, autorizou-a a regressar a sua família naquela mesma noite.

O poder da palavra, assinalado no conto, materializa-se na evocação do passado, na divulgação de um grande acontecimento e na moralização da sociedade. No primeiro caso, a barreira representada pela recusa do marido em indicar à esposa o caminho de regresso ao povo foi quebrada quando ela, recorrendo a uma canção, apelou à sensibilidade do homem que um dia declarou-lhe amor e prometeu estar ao seu lado e protegê-la: *Espera por mim, / espera por mim, / foste tu quem se declarou! O Sol já está mergulhado no mar, / e para onde hei-de eu ir com a boca ressequida / só andando com o meu cão por todo este caminho?* (Ribas 2009, p. 69). No segundo caso, a notícia do regresso da jovem foi amplamente divulgada na senzala onde todos os moradores desejavam ouvi-la contar a sua experiência. No terceiro caso, reitera-se a proibição do incesto e a liberdade de os homens se declararem às moças, sendo, no entanto, desaconselhável o casamento com indivíduos desconhecidos.

Das narrativas orais retiram-se lições sobre as consequências da imprudência. Mais importante ainda é o apelo implícito para que se tenha cautela no contacto com o desconhecido durante o período noturno. Portanto, o magistério exercido pelos anciãos, assente na contação de estórias, atende o propósito de consciencializar os jovens sobre o modo de proceder diante das mais diversas situações da vida.

**Referências bibliográficas**


ANDRADE, M. P. de, 1951. *III — O Que Entende Por Literatura Negro-Africana?* Lisboa: CEI. Disponível em: <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=04334.001.007#!15>.

ASSIS JÚNIOR, A. de, s.d. [1934]. *Dicionário Kimbundu-Português*. Luanda: Argente, Santos & C.ª, L.da.

BÁ, A. H., 2010. A Tradição Viva. In Ki-Zerbo, J. (Ed.). *História Geral da África I – Metodologia e Pré-História* (pp. 167-212). 2.ª ed. Brasília: UNESCO.

CARVALHO, H. (1890). *Etnografia e História Tradicional dos Povos da Lunda*. Lisboa: Imprensa Nacional.

CÉSAR, A., 1974. «*Uanga*». Romance de Óscar Ribas (pp. 15-16). *A Província de Angola*. N.º 15.638 (20 Fev.), Ano LI.

COELHO, V., 2002. Textos Orais, Cultura e Práxis Ákwàkímbùndù: Kímàláwèzù Kyà Túmbà à Ndàlà — Um Modelo de Conduta, Um Modelo Cultural. *Metamorfoses* (3). Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, pp. 227-243.

COELHO, V., 2010. *Os Tumúndòngò, os «Génios» da Natureza e o Kílàmbà. Estudos Sobre a Sociedade e a Cultura Kímbùndù*. Luanda: Kilombelombe (Colecção Ciências Humanas e Sociais).

MOURÃO, F., 1960/2011. Introdução (pp. 13-16). In: Marques, I. G. & Fonseca, A. (Orgs.). *Antologia de Narrativas Tradicionais (Contos e Fábulas)*. Luanda: Ministério da Cultura / INIC.

PROPP, V. I., 1976. As Transformações do Conto Fantástico (pp. 245-267). In Vários. *Teoria da Literatura. Formalistas Russos*. 3.ª ed. Porto Alegre: Editora Globo.

PROPP, V. I., 1984. *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Rio de Janeiro: Editora Florense Universitária, Ltda.

PROPP, V. I., 2001. *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Editora CopyMarket.com.

QUINO, A., 2011. Conversas de Homens no Conto Angolano. In Quino, A. (Org.) *Conversas de Homens no Conto Angolano. Breve Antologia (1980-2010)* (pp. 13-18). Luanda: União dos Escritores Angolanos.

RIBAS, Ó., 2002. *Temas da Vida Angolana e Suas Incidências*. Luanda: Edições Chá de Caxinde.

RIBAS, Ó., 2009a. *Sunguilando. Contos Tradicionais Angolanos*. Luanda: Ministério da Cultura — Comissão Organizadora da Conferência Internacional Sobre a Vida e Obra de Óscar Ribas.

RIBAS, Ó., 2009b. *Missosso I — Literatura Tradicional Angolana.* Luanda: Ministério da Cultura — Comissão Organizadora do II Festival Nacional de Cultura.

RIBAS, Ó., 2009c. *Sunguilando — Contos Tradicionais Angolanos*. Luanda: Instituto Nacional do Livro e do Disco.

RIBAS, Ó., 2014a. *Missosso III — Literatura Tradicional Angolana.* Luanda: Ministério da Cultura — Comissão Organizadora do II Festival Nacional da Cultura.

RIBAS, Ó., 2014b. *Dicionário de Regionalismos*. Luanda: Ministério da Cultura — Comissão Organizadora do II Festival Nacional de Cultura.

SOROMENHO, C., 1965. *Noite de Angústia*. 4.ª ed. Lisboa: Editora Ulisseia.

# A DINÂMICA DO DISCURSO EM ÓSCAR RIBAS:

## morte e poder na constituição do sujeito

Eugenia Kosi
ISCED — Luanda
eugeniakossi@isced.edu.ao

**Resumo**: Neste artigo, o nosso objetivo é analisar a morte como dispositivo discursivo de poder na formação do sujeito-ouvinte, a partir das narrativas ficcionais de Óscar Ribas. Observamos como a relação entre morte e poder se articula no deslocamento do sujeito, considerando a palavra como elemento fundamental na manutenção das relações nas sociedades Bantu, em particular na quimbundo. Nesse sentido, a narrativa ficcional não possui apenas um objetivo lúdico, mas também educativo e formativo. Analisamos os significantes que transitam em torno das referências à morte na sua relação com o poder. Apoiamo-nos em Hampâté Bâ (1986), Woodward (2020) e Pêcheux (2017). O estudo desenvolve-se no âmbito da análise de discurso, tendo como *corpus* seis contos da obra *Missosso I*. Consideramos que, no conto tomado como materialidade discursiva, pela articulação entre morte e poder, atribuem-se lugares discursivos ao sujeito-ouvinte por meio dos quais ele se constitui como sujeito social.
**Palavras-chave**: Tradição oral; sujeito-ouvinte; sujeito social; morte; poder

**Abstract**: This article aims to analyze death as a discursive apparatus of power in the formation of the listening subject, based on the fictional narratives of Óscar Ribas. We examine how the relationship between death and power is articulated through the displacement of the subject, considering the word as a fundamental element in the maintenance of relationships in Bantu societies, particularly in Kimbundu. In this sense, fictional narrative serves not only a ludic purpose but also an educational and formative one. We analyze the signifiers that circulate around references to death in their relationship with power. Our analysis draws on Hampâté Bâ (1986), Woodward (2020), and Pêcheux (2017). The study is situated within the field of discourse analysis and uses as its corpus six short stories from the work *Missosso I*. We argue that, in the short story taken as discursive materiality, the articulation between death and power assigns discursive positions to the listening subject, through which the subject constitutes itself as a social subject.
**Keywords**: Oral tradition; listening subject; social subject; death; power

### 1. Introdução

Nas sociedades Bantu, a tradição oral ocupa uma posição central na organização social, nas manifestações culturais e na produção e na regulação do conhecimento. É nesse horizonte que apresentamos o conto como mate-

rialidade discursiva, na qual se inscreve a manutenção das relações entre os entes dos planos físico e espiritual. A relação entre morte e poder, tal como é construída por Óscar Ribas nos contos que analisamos, orienta-nos para o objetivo de analisar a morte como dispositivo discursivo de poder na formação do sujeito-ouvinte a partir do deslocamento do sujeito-personagem ao longo das narrativas, como recurso para a constituição daquele como sujeito social.

Neste contexto, definimos como problema de investigação o modo como o sujeito-ouvinte, atravessado pelo discurso materializado no conto, por meio da articulação entre morte e poder, se constitui em sujeito social. Nas narrativas ficcionais, o sujeito-personagem desempenha um papel central ao deslocar-se ao longo da trama numa paisagem imaginária que cativa o ouvinte. Esse funcionamento da narrativa ficcional remete para um processo de identificação que integra o real e o imaginário e, nos contos que apresentamos, realiza-se pela mobilização do significante morte como forma de afirmação cultural, a partir de um valor de autoridade que lhe é atribuído. Woodward (2020) caracteriza a identidade na sua dimensão relacional, simbólica e linguística, ou seja, o que se produz discursivamente parte de estruturas representativas.

Essa constituição do sujeito ocorre no seu atravessamento pelos discursos da sua formação social. Em Pêcheux (2017), o pré-construído permite compreender que o sujeito se inscreve no mundo pelo dito, pelo que lhe é autorizado a dizer e, ao mesmo tempo, pelo que lhe é imposto silenciar. Com esses elementos, parte-se da hipótese de que, nas narrativas quimbundo recolhidas por Óscar Ribas, a morte opera como dispositivo discursivo de poder, produzindo lugares de identificação por meio dos quais o sujeito-ouvinte se constitui como sujeito social.

Apoiamo-nos em Hampâté Bâ (2010) a fim de discutirmos sobre o valor da palavra na sociedade Bantu e o uso da oralidade na transmissão de saberes, na preservação da história de um povo, de seus valores e de seus princípios. Essa visão permite refletir sobre a função educativa da narrativa e sobre o modo como, por meio do fictício, se consolidam padrões de conduta, formas de pertencimento e diferenciações entre indivíduos e povos. A morte na narrativa produz efeitos simbólicos de transformação, a partir dos quais se articula a passagem de um estágio de vida para um estágio de não vida terrena, mantendo uma conexão entre o plano espiritual, ancestral, e o terreno.

Consideramos, neste texto, a narrativa não como uma sequência verbal isolada, mas como uma produção discursiva, ou seja, situada num contexto enunciativo construído por condições socio-históricas, culturais, linguísticas e educativas. Ainda que a situação concreta que desencadeia uma narrativa, proferida pelos mais velhos, como é o caso dos contos analisados neste trabalho, não possa ser plenamente recuperada, ela é atravessada e se configura pelas condições de produção de uma formação social bantu, particularmente aquela vinculada ao universo quimbundo. Assim, o contador de estórias, ainda que a narrativa seja recolhida e retextualizada, realiza escolhas lexicais considerando o seu sujeito-ouvinte. A narrativa constrói-se de modo a que esse ouvinte consiga interpretá-la a partir de formações discursivas dadas que o interpelam, produzindo efeitos de sentidos por meio dos pré-construídos que possibilitam a reprodução discursiva e a manutenção das convenções sociais.

Para conduzir este estudo, organizamos um *corpus* composto por seis contos recolhidos por Óscar Ribas na década de 1950 e compilados na obra *Missosso I*. Esses contos foram colectados junto de mulheres com idade igual ou superior a cinquenta anos cujas narrativas estão inseridas num contexto de produção colonial atravessado pela disputa de sentidos entre formações sociais diferentes — a colonial e a tradicional. Contudo, ainda que elementos das práticas culturais quimbundo sejam atravessados, no discurso, pela noção de poder colonial, um sentimento de pertença à matriz cultural bantu circula nas narrativas, absorvida na sua materialidade, por meio da qual o sujeito-ouvinte é interpelado e constituído como sujeito quimbundo.

## 2. Tradição oral, palavra e constituição do sujeito

O sujeito-ouvinte apresentado neste trabalho é aquele que se envolve numa relação com o contador de histórias de modo activo e responsivo. A sua compreensão é importante para o desenvolvimento da própria trama que é contada. É ele que responde ao contador de estórias que pretende que sua palavra faça sentido e deixe marcas. Marcas da sua «competência», da história local, da importância da relação com o outro e dos ancestrais. Por meio desse entrelaçar do eu-a narrativa-o outro, constituem-se os sujeitos permanentemente.

O sujeito constitui-se por meio de outras vozes numa relação dialógica fazendo com que o seu conteúdo seja tomado constitutivo no sentido de que a presença do outro seja omnipotente. O discurso, nesses moldes, constitui-se

por meio de uma sobreposição de vozes que deixam as marcas de já-ditos. O sujeito do discurso é dividido e carrega no seu inconsciente experiências, vivências e memórias do passado reprimidas, remetendo ao pré-construído, ou seja, o sujeito passa apenas a ter a ilusão de ser dono do seu dizer no sentido que lhe dá Authier-Révuz (1989).

O conteúdo dessas vozes transformadas em conteúdo do próprio sujeito passa a ter elementos particulares que possibilitam a diferenciação dos indivíduos, embora partilhem o mesmo arcabouço cultural, social e todas as regras a que são submetidos socialmente. Vigotsky (2014) apresenta dois tipos básicos de relações humanas: a reprodutora e a criadora ou combinatória. A primeira leva-nos a pensar que as experiências de qualquer tipo são vividas e armazenadas constituindo uma memória, em seguida reutilizadas ou reproduzidas pelo sujeito. Com isso, podemos falar da reprodução das normas de convivência social, conservação dos conhecimentos para adaptação ao meio, a criação e a repetição de hábitos. O sujeito toma esses elementos e usa-os para aproveitar saberes e reelabora o mundo e a sua realidade combinando elementos apreendidos através das experiências do passado. Tudo o que é dito pelo sujeito é, nesse sentido, a recuperação dos elementos da memória, em parte reelaborados, em parte, reproduzidos, embora as próprias escolhas sejam um produto dessa interrelação.

Nas sociedades tradicionais bantu, em particular a quimbundo, a oralidade é o principal meio por onde transitam ou transitavam os saberes. A narrativa oral torna-se não um depositário do saber, mas a exaltação do próprio saber. Hampâté Bâ (1986) conduz-nos pela ideia de que os povos da tradição oral têm uma memória, apoiada em si mesma, como objecto «vivo» e fidedigno de suporte da informação e dos saberes, ou seja, um indivíduo cita ao detalhe o que aprendeu ao longo da vida sem se perder no uso do verbo. Bâ usa o termo «écran intérieur» (écran interior), por meio do qual, o sujeito-ouvinte participa na narração do contador que descreve ao detalhe as narrativas que surgem vivas da sua memória. Joga, aqui, um papel importante a capacidade de repetição para não deturpar o que foi ouvido pelo narrador.

> *Quando se reconta um evento, o filme gravado desenrola-se do início ao fim na sua totalidade. É por isso que é muito difícil de «resumir» para um africano de minha geração. Contamos na totalidade ou não o fazemos. Não nos abor-*

> *recemos jamais de escutar várias vezes a mesma história! A repetição, para nós, não é um defeito.* (Bâ, 1986)[1]

As narrativas, orais, nesse caso, constroem realidades a partir do contexto de uma produção histórica. Quando ela é contada, o contador de histórias, na qualidade de intérprete, segue uma regularidade que permite a reprodução dos dados para a manutenção da própria vida e essência do povo. Mantendo, assim, o processo de identificação pelo uso da palavra marcada de acontecimentos discursivos. Entendemos o processo de identificação como um conjunto de características particulares ou colectivas que não são acabadas, pois o sujeito está em permanente transformação, assim como a sociedade da qual faz parte.

Embora possamos considerar a identidade fluida no contexto pós-moderno, ainda assim, existem dados particulares «diferenciadores» a ter em conta no sujeito inserido em dada formação social e em dada formação discursiva que determina o que deve ser dito e o que não deve ser dito. Trazendo a narrativa para esse conjunto de conceitos, ela torna-se uma fonte de regularidade educativa como uma disciplina, tal como Foucault (2014) a concebe, e exclui outros elementos alheios a uma determinada vontade de verdade.

Há uma regulamentação criada para que a sociedade possa conduzir-se tendo em conta determinados preceitos universalmente aceites no seu interior. Isso incide sobre o que é aceite e não aceite socialmente e impõe medidas de censura e de punição em caso de incumprimento.

### 3. Discurso, poder e identificação

Essas medidas dão-se como mecanismos discursivos de interpelação do sujeito. Este constitui-se por meio dos sentidos que se desvelam a partir do que é dito antes mesmo que ele se reconheça como sujeito. Há uma série de camadas de dizer socialmente construídas que intervêm psiquicamente no indivíduo, fazendo com que perceba, a partir do que lhe é dito, os significados que lhe são imputados para a vida na comunidade. A interpelação, como depreen-

[1] «Lorsqu'on restitue un événement, le film enregistré se déroule du début jusqu'à la fin en totalité. C'est pourquoi il est très difficile à un Africain de ma génération de "résumer". On raconte en totalité ou on ne raconte pas. On ne se lasse jamais d'entendre et de réentendre la même histoire! La répétition, pour nous, n'est pas un défaut.»

demos em Pêcheux (2017), é, assim, uma forma de atravessamento no plano do inconsciente.

Nas narrativas, essas medidas não funcionam apenas como marcas inconscientes de reprodução de formas de relação com o outro, mas também alimentam a organização social, reafirmando determinados padrões no interior da comunidade. Isso se dá por meio de imagens que transformam o indivíduo envolvido numa relação de significados que possibilitam a compreensão do mundo e da relação com o outro. Há, portanto, uma relação interior / exterior importante para entender o processo no qual um sujeito-ouvinte é envolvido.

Woodward (1997) apresenta a identificação como um processo no qual se pensam as similaridades e as diferenças, e o modo como o sujeito se posiciona diante desse processo em relação ao outro. Os discursos desvelam uma necessidade de o sujeito sentir-se parte de um grupo para que o que é e o que representa façam sentido. O processo de identificação é um espelho social no qual o sujeito não se deve sentir estranho em relação ao outro. Ele ocorre no interior das formas simbólicas nas quais joga um papel duplo: o sujeito reconhece-se como igual ao outro, enquanto se individualiza diante daquele.

## 4. A morte como operador simbólico em *Missosso I*

A narrativa, como a observamos acima, tem autoridade perante o sujeito-ouvinte, ao mesmo tempo que o contador exerce uma autoridade em relação àquele a quem deve seduzir para que haja consenso. Reiteramos que não tratamos o sujeito-ouvinte como um ser passivo, mas apenas como uma função inerente às posições próprias da enunciação. Um sujeito-ouvinte constitui-se ouvindo inconsciente e conscientemente aquilo que o contador enuncia, sendo interpelado a assumir tais palavras como verdade: uma disciplina com rigor epistémico e moral. A sedução, que apresentamos, não se dá apenas pela capacidade narrativa do contador, mas pelo atravessamento discursivo.

Interessa a este trabalho o valor do significante morte nas narrativas de *Missosso I*, nas quais ela é representada. A morte na sociedade Bantu não retira a parte espiritual do sujeito em contínuo crescimento como um ser invisível e não assusta a todos. Ela impõe critérios de comportamentos. No conto «Quimalauezo», composto por quatro parábolas, a morte aparece em todas elas tendo como causadoras indirectas mulheres na tentativa de solucionar um caso

que envolvia a madrasta, causadora de todo o imbróglio, e o irmão dos contadores dessas narrativas que não emitia nenhuma palavra para se defender.

Altuna ajuda-nos a refletir sobre a morte nas comunidades Bantu, mostrando-nos que nas populações bantu,

> *a morte tem que se dar desde o momento que haja vida. Não há vida sem morte que é uma componente essencial do circuito vital comunitário: Antepassados--Comunidade-Pessoa-Antepassados.* (Altuna 2014, p. 430)

Existe uma ligação muito estreita entre a pessoa viva e a pessoa morta. Tal ligação traduz-se na manutenção das relações entre o plano visível e o plano invisível, tal como nos apresenta a transcrição de Ribas do conto narrado pela nonagenária Serafina António. Há um equilíbrio na comunidade bantu que implica na manutenção da palavra, como vimos acima, cujas consequências são desastrosas, levando a maior parte das vezes à morte.

A morte designa os limites do ser, com os erros não há corpo presente, aliás há erros que impõem a presença da morte, como é o caso do senhor João. A promessa que fez aos cães, pelas palavras de um em particular, o Uii, a divindade da caça, era para ser mantida ocultando os poderes sobrenaturais do animal. Como vemos na história, os três cães têm nomes de divindades, as outras duas são Gunza (divindade do crime), Cabila (divindade do pastoreio de rebanhos). Calam-se os animais, «Deus assim nos destinou», pois a cultura bantu considera a existência de totens (animais, vegetais ou outros seres) cujo poder é o de ajudar os seres humanos a exercerem determinadas funções na sociedade. Essa parece ser a função de Uii, no conto, a divindade da caça, pois João era caçador.

Segundo Altuna (2014), o homem bantu acredita ter duas almas, a humana e a animal. Esta segunda permite que ele consiga exercer funções de outra vida, mágica, poderosa. Altuna também apresenta o culto das sociedades secretas de base mágico-religiosas associadas à zoantropia. Na história apresentada na parábola do caçador, um poder oculto impõe a morte, primeiro com as mortes citadas acima de quem o ajudava, sem o consentimento do invisível. Tão logo essa divindade se manifestou, cessaram as mortes pela caça excessiva dos animais. E assim permaneceu por algum tempo. Porém, quebrada a palavra, todos quanto souberam do segredo morreram sem que houvesse uma intervenção directa nas mortes.

O caçador aceitou tranquilamente as consequências: não havia nada a fazer, a autoridade e o poder pertenciam ao ser invisível. Não houve um pedido de perdão, era preciso pelo menos manter naquele momento o equilíbrio e respeitar o acordo e mover-se para um estágio de dignidade. Assim, o poder não é autoimposto, é-lhe atribuído e sempre fluido se as condições não forem respeitadas.

Assim, a palavra tem um valor que ultrapassa o próprio indivíduo, cria laços e uma relação estreita com o ambiente, terra e com o outro e a comunidade. No conto «Quimalauezo», o compromisso com a palavra, que tem poder em si, foi rompido pelos ministros, os macotas que, nutridos de certa inveja, um sentimento que ultrapassa a solidariedade bantu, dividiram as cinco cabaças que eram para a senhora Gombe, esposa do Soba Quimalauezo. O conto tem como introdução a cura para a esterilidade feminina por intermédio do ambaquista que lhes apresentou uma quimbandeira velha, daí as cabaças de remédio.

Thomas e Lineau (1975, como citados em Altuna, 2014) afirmam que:

> *A morte poder-se-á definir como a separação (como uma ruptura do equilíbrio) dos elementos constitutivos, seguida duma destruição imediata ou progressiva, total ou parcial, de certos elementos, enquanto que os outros são promovidos a um novo destino.*
>
> *Apresenta-se assim como a «destruição do todo» (a pessoa), da sua unidade e harmonia, mas nunca é a «destruição do tudo».*

As narrativas encerram uma ideia de que a relação do homem e da palavra é sagrada e constitutiva; quebrando-a, quebra-se a vida e admite-se uma ruptura transformadora, a morte. O equilíbrio entre a vida humana e a vida animal é um processo a se manter importante transitando como valor educativo. O equilíbrio deve ser mantido sem excessos. Na estória nota-se que o excesso retira o poder do homem e dos animais e impede uma continuidade pacífica entre os seres e a comunidade. Então, dadas as condições de produção na formação discursiva bantu, não há paz, não há um sujeito constituído plenamente quando há perturbação do ecossistema, dos valores, da tradição e do outro. Pelo conto impõe-se a autoridade social.

Esse corte com a palavra ou retirada do seu poder vai desencadear uma série de eventos na narrativa desequilibrando a convivência entre os habitantes da comunidade. A ligação entre o homem e a palavra desfez-se. Para Bâ (2010,

p. 168) «a própria coesão da sociedade repousa no valor e no respeito pela palavra» e reforça que o homem é a palavra; tem com ela uma relação de compromisso, é um testemunho de si. Então se desfaz esse compromisso, rompe consigo mesmo, antes de fazê-lo com a sociedade a que pertence. Em «Quimalauezo», o elo sagrado desfez-se deixando entrar a morte. Essa ruptura abre espaço ao poder de um ser estranho.

Na parábola 2, que conta a estória do caçador sr. João, há um compromisso feito entre ele e os seus cães. Nessa estória, o caçador havia parado de caçar por falta de ajuda para carregar os animais porque matava sempre mais, desequilibrando o sistema de convivência entre animais e pessoas. Por esta imprudência, contra o poder do próprio equilíbrio, morria sempre alguém, ficando-lhe apenas um tio. Desistiu da profissão e tornou-se um pescador. Secando o rio onde diminuíam os peixes, a mulher, D. Isabel, pediu-lhe que voltasse a caçar. O homem consentindo, viu-se sem ajudante para carregar os animais que matava. Os seus três cães, entidades sobrenaturais, prestaram ajuda impondo segredo.

Não podendo continuar a guardar segredo, como se vê na narrativa, não só morre, como aceita morrer. Isso decorre do facto de o senhor João sentir-se pressionado pela comunidade e suas autoridades, os macotas, por não ter contado o seu segredo, que em parte revelou ao rir-se da discussão das formigas que presenciaram:

> *A criança, num despropósito de sua idade, ia deixando cair bocados de comida. As formigas, passando, aproveitavam-na. Sucedeu que uma formiguinha, carregando uma grande migalha, foi perseguida por um quissonde:*
>
> *— Queres receber a minha comida? Porque não vais também aonde fui e também vão as outras? Não vês o lugar? — Revoltou-se a formiguinha.*
>
> *O formigão não se importou, continuou a assediá-la.*
>
> *— Estás a fazer isso por teres a cabeça grande? Toma lá, então, se é por causa da tua cabeça grande. — Rendeu-se a formiguinha.*
>
> *O senhor, agora compreendendo a linguagem dos bichos, riu-se do episódio.*
>
> *— De que te ris? — Quis saber a mulher.*
>
> *— Ri-me só. Pensei numa conversa…*
>
> *— Que conversa?*
>
> *— Uma conversa que te não interessa.*
>
> *— Mas qual?*
>
> *— Auá! Já te disse que é uma conversa que te não interessa.*
>
> *— Tu, que não queres contar, é porque é mentira. Sentiste algum cheiro em mim.*

Como podemos observar a retirada da palavra é uma retirada de poder. O sintagma «é porque é mentira» é colocado para uma situação não apresentada pela personagem senhor João. Embora esteja ligada à resposta «uma conversa que não te interessa». Se a palavra atesta o que é o homem, é sua essência, então a sua retirada é ofensiva. E assim considerou a senhora Isabel, a quem se retirou a autoridade de com ela o marido manter uma conversa, como parece ser o seu direito. O problema foi às últimas consequências e o senhor por fim revelou tudo. A forma de revelação leva-nos a pensar nessa relação discursiva com o poder, que é dialógica. O caçador reuniu a todos na presença dos macotas. Os cães não se opuseram, nada declararam, aceitaram porque a palavra já tinha sido dada, e se o homem não a cumprisse era uma responsabilidade sua.

O senhor João por ter dado a sua palavra aos macotas, contou, pois a palavra é sagrada, assim como as relações entre as pessoas, e dessas com a comunidade. Aceitou o seu «destino», não poderia faltar ao compromisso dado a todos, havia que cumprir o caminho ao qual colocou a todos: a esposa, as divindades e a comunidade toda. Perdeu poder de três formas: a descrença sobre a verdade dita à mulher (pensei só), o incumprimento da palavra dada às divindades, e a inobservância de si, ou seja, falhou consigo mesmo enquanto constituído pela palavra sagrada «Comecei, hei-de acabar» (Ribas 2011, p. 72), a palavra foi dada, não havia mais como parar. E morre o senhor João sem alarido, sem pedidos de continuidade da vida.

Os autores das parábolas, ao contarem as suas parábolas, tinham a intenção de chamar a atenção para a verdade contida na narrativa. De um modo geral, a palavra, sendo sagrada, não tem meias verdades. Tem a verdade. O seu poder assentava na capacidade que tinham de usar a palavra com cuidado, sem pressa, sem acusações directas, sem lesar a integridade moral do sujeito. Mas fazendo a comunidade entender elementos socialmente estabelecidos, no caso, o papel de figuras femininas associadas à produção dos desequilíbrios conducentes à morte. E queriam que a plateia entendesse isso relacionando-o ao julgamento de Lau Quimalauezo. De acordo com Bâ (2010, p. 169):

> *Nas tradições Africanas […], a palavra se empossava, além de um valor moral fundamental, de um carácter sagrado vinculado à sua origem divina e às forças ocultas nelas depositadas. Agente mágico por excelência, grande vetor de «forças etéreas», não utilizada sem prudência.*

A senhora Agitação de folha de palmeira era a culpada nas narrativas, apesar de a acusação não ter sido directamente feita. E o seu surgimento na história dá-se por meio da morte da primeira mulher de Quimalauezo, a senhora Gombe, a quem não se deram todas as cinco cabaças do remédio anti-infertilidade. Ela não causou a morte da primeira mulher, mas tinha intenção de matar o marido por paixão pelo filho deste.

### 4.1. Escolhas lexicais e atribuição de lugares discursivos

Analisando os contos apresentados em *Missosso I*, observamos que determinadas palavras giram em torno do significante morte. O que nos leva a pensar sobre o valor da narrativa na educação de valores morais e normas sociais em uso na comunidade para manter o equilíbrio na convivência social por meio da interpelação do sujeito-ouvinte. O indivíduo interpelado como sujeito ocorre por meio do pré-construído, ou seja, há já um discurso de manutenção social que determina o que deve ser dito pelo sujeito para que não seja excluído.

Para que tal se dê, o sujeito é colocado num determinado lugar e apreende o que se fala dele e a imagem que se faz dele. A imagem de que não se pode fazer mal ao outro é muito forte nos textos, impondo características ao indivíduo que se adequam à boa convivência e à manutenção da paz. Há consequências pelos actos cometidos pelo sujeito. A característica da esperteza maléfica do macaco é denunciada pela Sexa; o carácter aproveitador da onça, a inveja das irmãs das jimbumbas, a paixão desmedida da senhora «Agitação de folhas de palmeiras» é paga com morte; a imprudência do caçador senhor João foi paga com a redenção e morte.

Observamos elementos que denotam negatividade e causam a morte, retirando qualquer poder que os indivíduos envolvidos tinham:

1) A morte, por castigo imposto, gira em torno das palavras inveja, deslumbramento, mentira, ciúme, ganância e injustiça.

2) A morte, por falta de posicionamento do sujeito em relação ao que lhe é feito: a inobservância dos elementos de convivência também é tomada como negativa, mesmo que os sujeitos, nessa condição, tenham virtudes, como é o caso do veado em relação à comunidade; a inobservância das características do outro: o senhor veado em relação ao senhor onça, este em relação ao maca-

co; o desrespeito pelas normas sociais: o senhor veado não teve em conta que a onça estava na posição de uma onça; a vergonha do senhor Bambi; a cumplicidade indirecta pela aceitação da injustiça, tal sucedeu com Lau, que se manteve calado.

A atribuição desses lugares mostra que, embora as culturas bantu promovam o equilíbrio entre os seres, há uma hierarquização, no mundo visível, como observa Altuna, entre forças pessoais, nas quais se incluem as pessoas**,** e as forças impessoais, que incluem os animais. Há um poder sobre o animal, mas que não é absoluto, tal como vimos no ponto dois deste trabalho. Nos contos em que os animais são personificados, a onça, o veado, o macaco e a sexa recebem atributos de poder, enquanto outros animais aparecem sem os traços humanos, a exemplo das cabras. Essa distribuição de características desempenha um papel de organização das posições de autoridade, vulnerabilidade e astúcia que impõem às personagens que as assumem uma punição ou uma recompensa.

As narrativas analisadas constroem, assim, imagens que evocam um jogo de poder em torno da palavra, do desejo e da autoridade comunitária. O sujeito-ouvinte é levado a perceber que há um estado de coisas a ser mantido para que o equilíbrio reproduza continuamente a ordem social estabelecida. Por meio da narrativa, o sujeito é permanentemente levado a repensar a sua participação social e o peso das suas escolhas para o bem comum, deixando a satisfação pessoal reforçada por meio de forças desviantes de autoridade, destruída pelo poder do ente divino. A recuperação dessa autoridade superior está ligada à palavra dada e à necessidade de recomposição do equilíbrio comunitário.

## 5. Conclusão

A morte designa, como já mencionado, os limites do ser. Quando não há retomada da ordem social, não há corpo presente, aliás há aspectos considerados errados que impõem a figura da morte. A linguagem tece os limites, não há uma condenação directa no conto; quando há, somente é citada, o acontecimento não se revela na narrativa. A morte, portanto, faz circular o poder não só entre as personagens, mas também entre o narrador (na sua posição educativa) e o sujeito-ouvinte. Tal poder é momentâneo, não é absoluto, em si. Dese-

quilibra-se, sucede-se e passa de um ser para outro, conduzindo o sujeito-ouvinte ao seu lugar social.

Notamos que a construção das narrativas tem uma intenção. Além do entretenimento, com ela o contador transmite valores sociais. Esse pendor educativo consolida-se pelas consequências dos actos subversivos, frequentemente impostas pela morte das personagens não cumpridoras do estabelecido. Reforça-se, aqui, que se a função da memória é mais desenvolvida nas sociedades de tradição oral, então, a palavra que o conto engendra não é vazia, nem tem a função primordial de cativar as emoções de quem o lê ou ouve, mas, principalmente, de preservar a memória, de transmitir valores e da constituição discursiva dos sujeitos. Essa produção de lugares de identificação por meio da narrativa é introduzida pelo significante morte, nos contos analisados, como dispositivo discursivo de poder.

**Referências bibliográficas**

ALTUNA, Raul Ruiz de Asúa, 2014. *Cultura tradicional Bantu*. Lisboa: Paulinas.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, 1990. Heterogeneidade(s) enunciativa(s). *Cadernos de Estudos Linguísticos*. N.º 19, pp. 25–42.

BÂ, Amadou Hampâté, 1986. «La tradition vivante». In KI-ZERBO, Joseph (org.). *Histoire générale de l'Afrique I: Méthodologie et préhistoire africaine*. Paris: UNESCO.

BÂ, Amadou Hampâté, 2010. A tradição viva. In KI-ZERBO, Joseph (ed.). *História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África*. 2.ª ed. rev. Brasília: UNESCO, pp. 167–212.

FOUCAULT, Michel, 2014. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola.

PÊCHEUX, Michel, 2017. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Campinas: Editora da UNICAMP.

RIBAS, Óscar, 2011. *Missosso I: literatura tradicional angolana*. Luanda: Chá de Caxinde.

VIGOTSKY, Lev Semionovitch, 2014. *Imaginação e criatividade na infância*. São Paulo: Martins Fontes.

WOODWARD, Kathryn, 1997. «Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual». In SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, pp. 7-72.

# SABER E SABOR EM ÓSCAR RIBAS

Knowledge and Flavor in Oscar Ribas

Tania Macêdo
U. de São Paulo
taniacelestinomacedo@gmail.com

**Resumo**: O artigo analisa a obra de Óscar Ribas, destacando a articulação entre conhecimento etnográfico e escrita literária a partir do conceito barthesiano de *saber* e *sabor*. A autora centra-se em *Alimentação regional angolana* (1965), mostrando como Ribas preserva e valoriza o património cultural angolano por meio da culinária, da língua e das tradições. O estudo também evidencia a influência dessa obra na ficção de José Luandino Vieira, demonstrando como a alimentação se converte em elemento de identidade, resistência cultural e elaboração estética na literatura angolana.
**Palavras-chave**: Óscar Ribas; literatura angolana; alimentação; identidade cultural; etnografia

**Abstract**: This article examines Oscar Ribas's work by highlighting the relationship between ethnographic knowledge and literary writing through Roland Barthes's concepts of *knowledge* (*savoir*) and *flavor* (*saveur*). Focusing on *Alimentação regional angolana* (1965), it argues that Ribas preserves and promotes Angolan cultural heritage through food, language, and traditional practices. The study also explores the influence of Ribas's work on José Luandino Vieira's fiction, showing how food becomes a literary expression of cultural identity, resistance, and aesthetic creation in Angolan literature.
**Keywords**: Óscar Ribas; Angolan literature; food; cultural identity; Ethnography

> *Acho que interessa proceder à recolha de tudo o que faz parte do património africano. E por dois motivos. Primeiro para demonstrar que o nativo não é um ser destituído de inteligência como muita gente supõe; antes, é o depositário de valiosos tesouros; segundo, para evitar que tudo se perca, perante a subversão em curso.*
>
> Óscar Ribas, em entrevista a *Cultura* II[1]

A citação do trecho da entrevista de Óscar Ribas concedida a Mário António no Jornal *Cultura*, número 5, de 1957, que serve de pórtico a essa fala,

[1] Entrevista a Mário António (1957). Agradeço a gentileza de Debora David Leite de ter indicado e fornecido cópia do periódico angolano.

patenteia o projeto de trabalho levado a efeito por longos anos pelo autor de *Missosso*: afirmar a humanidade e a cultura dos africanos naturais do território angolano, bem como a necessidade de recolha do seu patrimônio, já que as mudanças promovidas por uma nova fase do colonialismo, com acirramento das contradições e escalada da violência, tornara-se urgente.

Eis a face do etnógrafo que construiu uma obra empenhada, que debruçou-se sobre aspectos variados como as adivinhas, as crenças passando pelo imaginário religioso ou pela culinária dos angolanos, sem fugir à ficção com romance e contos e à poesia. Procurando sempre alicerçar-se em variadas fontes, populares e científicas, podemos pensá-lo como um intelectual que remonta àqueles jornalistas do século XIX, uma elite local que não podia concordar com o papel subalterno que o colonialismo lhes impusera.

A nossa comunicação, no entanto, vai em outra direção, deixando à margem o conteúdo programático dos escritos de Óscar Ribas, dando ênfase a um texto do autor a partir de um livro dos anos 1970 intitulado *O prazer do texto*, de Roland Barthes. Ali, como sabem, o crítico explora a paronímia a partir do original francês «savoir» e «saveur», levando-nos a refletir que há modos de «dizer o sabor» no saber literário, fazendo com que haja uma atração mútua entre os dois conceitos. Como nos diz Barthes: «(o texto) produz em mim o melhor prazer se consegue fazer-se ouvir indiretamente; se, lendo-o, sou arrastado a levantar muitas vezes a cabeça, a ouvir outra coisa.» (Barthes 1970, pp. 34-35).

O movimento acima descrito, em que os saberes do texto são atravessados pelo sabor de uma escrita elegante que se abre para outros saberes e, não raro, a uma afirmação da nacionalidade angolana, encontra-se em *Alimentação regional angolana*, publicado como separata em 1965. É esse pequeno / grande livro que nos guiará em um duplo movimento de leitura: no primeiro, um deter-se sobre o texto de Ribas, tecendo algumas considerações sobre como sabor / saberes são ali elaborados. A seguir, trazendo à mesa algumas estórias de Luandino Vieira, verificar como o *Alimentação regional angolana* entra na ementa da ficção.

Comecemos por uma breve descrição do texto[2], pois ela pode dar pistas sobre a convicção de Óscar Ribas de que sua obra era o resultado ao mesmo tempo de um trabalho árduo de pesquisa e de uma «techne».

[2] Referir-nos-emos à 5.ª edição, de 1965. Com uma capa a duas cores e desenhos provavelmente escolhida pela SPLA, realizadora do arranjo gráfico, o volume tem 45 páginas.

a) O volume se abre com uma informação inicial com o título **Esclarecendo**, onde há o alerta para a reformulação do texto que anteriormente fazia parte do volume II de *Missosso*, enfatizando que «a lista de iguarias» fornece subsídios «ao estudioso e ao amante de exotismos». «As ementas, acrescidas como inovação, melhor ajudarão, por certo, a compreender a orgânica de seu modo de nutrição». (grifamos)

O Esclarecimento de Óscar Ribas é temperado com uma doce astúcia, na medida em que há a consciência de que o seu texto é fruído por dois tipos de leitores (os que, sob uma ótica eurocêntrica, o consideram matéria de exotismo, e uma parcela que o vê como a expressão de singularidade do angolano) e que o autor igualmente se dirige a ambos. Os ingredientes seguintes demonstrarão que não é bem assim, quando diz: «recorremos para a parte botanical à obra de John Goswiler *Nomes indígenas das plantas de Angola*». Aqui a indicação do livro de Gosweiler[3], remete à busca de rigor que Óscar Ribas perseguia em seus escritos, indicando aos leitores os nomes e procedência de seus informantes, por exemplo. Ao mesmo tempo, demonstra o cuidado que o autor tem com seus leitores, indiciando o público-alvo que, certamente, não é o que procura exotismos.

b) A seguir, sob o título **Depoimento de um nutricionista brasileiro**, temos uma carta enviada pelo Professor Alberto da Silva Melo, escritor, médico, professor e diretor da *Revista brasileira de medicina*, que indica ter recebido o livro das mãos de Câmara Cascudo, reconhecido pesquisador brasileiro e exalta as qualidades do opúsculo com «interessantes e preciosas informações».

Se para Ribas a inclusão da missiva tem em vista a «autoridade do signatário», entendemos que ela visa a demonstrar a vasta rede de estudiosos com que ele se conectava[4], mas também atestar com esses contatos o reconhecimento e buscar o aval para seu trabalho como intelectual. A respeito, lembremos como Óscar Ribas sempre que possível indicava entre suas insígnias ser membro da Sociedade Brasileira de Folclore e Sócio Honorário da Associação

[3] Johannes Gossweiler ou João Gossweiler (Regensdorf ,1873 – Lisboa, 1952), foi um botânico suíço que estudou no Reino Unido e com 26 anos tornou-se funcionário do governo angolano, nos Serviços de Agricultura, no qual desenvolveu numerosas atividades, até à sua morte. Fez importantes coleções em todos os distritos de Angola e criou o primeiro mapa fitogeográfico do país.

[4] A respeito, remetemos à tese de Alexandre Gomes Neves (2008) e ao importante texto de Antonio Motta e Luiz Oliveira (Sansone 2002).

Académica do Instituto Superior de Ciências Sociais e Política Ultramarina (Lisboa, Portugal) ou ainda Sócio Honorário do Real Gabinete Português de Leitura do Brasil, além de ter recebido a medalha literária Gonçalves Dias.

c) Na **Introdução,** descreve características do sistema culinário angolano, para, a seguir, em «Culinária e Bebidas», sob a forma de verbetes alinhados alfabeticamente, perscrutar os ingredientes e os pratos mais comuns da culinária sobretudo luandense[5], conforme nos alerta Karina Ramos (2018). Em **Ementas gerais**, são apresentados exemplos de refeições da região de fala kimbundo, com um exemplo de espaço umbundo, o que nos leva a pensar que, apesar de dedicar-se ao estudo de Angola como um todo, sua experiência e inserção no mundo quimbundo direcionam-lhe a atenção.

d) A seguir, um **Elucidário**, o qual ultrapassa em muito um vocabulário, pois variados saberes são ali articulados: Linguística, Botânica, Biologia, História e Sociologia, entre outros.

e) Segue-se-lhe o **Resumo** da obra em três línguas: Francês, Inglês e Alemão, curiosamente com extensões diferentes, pois esse último descreve com mais vagar a obra, visando a um público diferente em cada língua.

A descrição das partes do livro indica-nos a procura de rigor do etnógrafo, mas paralelamente, o que nos interessa de perto, o dirigir-se a leitores que se preocupam e buscam elementos para uma diferenciação do angolano frente à metrópole. Nesse movimento, Ribas se distancia de produtores literários com uma «consciência amena do atraso», como o crítico brasileiro Antonio Candido assinala quando se refere a intelectuais que, «na medida em que não existia público local suficiente, […] escrevia como se na Europa estivesse o seu público ideal, e assim se dissociava muitas vezes da sua terra.» (Candido 1989, p. 145). Óscar Ribas, ao contrário tem seus pés fincados na terra angolana.

Vejamos agora um trecho do livro, que se encontra no **Elucidário** à página 17 e que exemplifica o que vimos afirmando:

> *MABANGA — Marisco com este nome, assado na própria casca. Come-se simples, ou ajindungada. Também se prepara em guisado. Eis a fórmula: numa panela, juntamente com o molusco, deitam-se quiabos, jinhungo, tomate, cebola, tudo em pedaços, água, azeite de palma, sal e jindungo. Assim, acom-*

[5] Remetemos aqui ao artigo de Karina Ramos (2024).

> *panha-se de funji. Por isso se chama: «funji de mabanga». Só se usa na Quarta-feira de Cinzas. Dai, a corrente qualificação de Quarta das Mabangas ou «Dia das Mabangas»...*
>
> *De «kubanga»: pelejar. Alusão ao emprego de vara, para o desprendimento do molusco, quando cozinhado.*

Verifica-se que a apresentação desse marisco de concha bivalve se dá com períodos curtos, quase telegráficos, partindo de sua definição, para, em seguida, ser fornecida a receita. Nesse momento, a frase se alarga e cada ingrediente toma seu lugar nela (e na panela): tomate, cebola, jindungo. A seguir, pronta a iguaria, retomam-se as frases simples e rápidas. Mas o leitor deve estar atento, pois há uma saída da cozinha, e passa-se do espaço para o tempo, isto é, para o calendário litúrgico, onde se alerta que esse prato degusta-se na quarta-feira de cinzas em Angola. E, como diria Barthes, nós, leitores levantamos a cabeça e «ouvimos» outos textos: a imposição de uma só fé, a do colonizador, ritos e mitos importados. Mas o pequeno verbete não se encerra aí, pois nos fala da «Quarta das Mabangas», o nome corrente na cidade capital de Angola, para uma data do calendário cristão. E novamente o texto faz ouvir distintas vozes, sobretudo da resistência cultural. Dessa forma, somos remetidos a uma outra ordem, que escapa da esfera do Outro e de sua língua, pois o português é substituído pelo quimbundo e a penitência das cinzas é trocada pela delícia das mabangas.

Com esse pequeno exemplo, quisemos apresentar alguns dos mecanismos de que se vale o texto de Óscar Ribas para nos brindar com sabores e saberes de Angola.

Há, porém, uma outra senda que gostaríamos de trilhar, que é a maneira como os saberes do autor constituem-se em uma forma de tradição que integra o sistema literário de seu país.

E para tal, escolhemos algumas das estórias de José Luandino Vieira, quer pela afirmação do autor, em pelo menos duas oportunidades, sobre o impacto que as leituras de Ribas trouxeram-lhe na escrita[6], quer pela insistência com

[6] Blog de Francisco Soares, em que o autor afirma que Luandino «redescobriu a sua angolanidade e compreendeu-se a si próprio desde a sua infância com Óscar Ribas. Que o seu conto "A galinha e o ovo" o deve às leituras das obras de Óscar Ribas (ele disse qual, concretamente, eu agora é que não me lembro). Que frases, palavras, expressões que lia em Óscar Ribas lhe tinham inspirado inúmeras páginas.» <https://sovisto.xn--svisto-bxa.com/

que a alimentação aparece em suas estórias. Basta dizer que em todas as suas narrativas para adultos, excetuando-se *Duas histórias de pequenos burgueses*, diversos pratos, bebidas e tipos de doces têm o seu lugar na ficção do autor, ainda que de maneira diferente. Lembremo-nos aqui de «Estória de família» do livro *Lourentinho, Dona Antónia de Sousa Neto e eu*, em que todo o enredo parece inicialmente girar à volta de plebeio almoço metamorfoseado em «ágape etno-patriótico» por ocasião de um noivado. Mas que revela uma das estórias mais satíricas do autor, na medida em que a história de Angola e alguns de seus personagens, a literatura pseudo-nacionalista e o luso-tropicalismo (apenas para citar alguns aspectos) são chamados à cena com um humor ácido.

Poderíamos dizer que a aparição da comida nas estórias luandinas ocorre de três maneiras diferentes: uma delas indicando não apenas o prato, mas também a maneira de confeccioná-lo. E nas narrativas em que isso ocorre, via de regra, pratos da ementa angolana estão associados à resistência popular ao colonialismo e são focalizados como «valiosos tesouros», para usarmos a expressão de Ribas no trecho que escolhemos como citação inicial. Fazem parte desse conjunto, entre outros, *A vida verdadeira de Domingos Xavier*, «A baciazinha de quitaba» e «O fato completo de Lucas Matesso». Sobre esse último, inclusive, a descrição do guisado de feijão temperado com azeite de dendê que temos na ficção aproxima-se bastante da receita que Ribas fornece em *Alimentação regional angolana*, não faltando inclusive o detalhe da colher de pau e da panela de barro, como podemos verificar.

> *O amarelinho doce do azeite-palma estava a rir com esses dentes todos do feijão cozido e quase esborrachado pela colher de pau, Maria sabia fazer tão bem, nessa panela de barro onde lhe cozera. E tinha ainda o peixe para lhe juntar, as bananas mesmo embrulhadas em papel, tudo como ele gostava, essa boa comida do povo que a companheira cozinhava, sabia ainda arranjar como ninguém.* (Vieira 1985, p. 138)

2009/08/luandino-vieira-e-dignidade.html>. E em entrevista a Rita Chaves e Jacqueline Kaczorowski lemos: «e eu percebi que era legítimo tentar fazer uma linguagem literária a partir daqueles mesmos pressupostos com que, nas camadas populares, se usava a língua portuguesa, (e isso eu já tinha percebido a ler os *Missosso* do Óscar Ribas).» *literafro — O portal da literatura Afro-Brasileira*. Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Pela voz de Luandino Vieira. <http://www.letras.ufmg.br/literafro/literafricas/ entrevistas/>.

> *Guisado de feijão, temperado com esse azeite. Cozido o feijão em panela de barro, isto para melhor paladar, esmaga-se ligeiramente o mesmo com uma colher de pau e adiciona-se o azeite, juntamente com uma pitada de sal. Come-se com funji ou com farinha de mandioca. Com farinha, também se usa peixe frito ou assado. Em qualquer dos casos, segue-se uma sobremesa de banana, que também pode acompanhar o próprio feijão. Ao conjunto de feijão de azeite de palma e funji de peixe de azeite de palma ou pirão de azeite de palma, ou ainda, de feijão de manteiga e qualquer dessas iguarias, mas temperadas a europeia, incluindo-se, neste caso, o funji de carne, dá-se a pitoresca designação de "fato completo», em consequência de só figurar a mesma espécie de adubo.*
> *Vernac. quimb.: «feja ia. maji ma ndende»* (Ribas 1965, pp. 14-15)

Os ingredientes e a forma de preparação do prato são correlatos nos dois textos, mas Luandino imprime uma marcada direção política tanto no que tange à alimentação tornar-se expressão da nacionalidade («essa boa comida do povo») quanto de resistência.

Já em «Estória do ladrão e do papagaio», de *Luuanda*, o mesmo prato, indicado como «Comida de gente do musseque» (Vieira 1982, p. 80) estabelece a solidariedade dos desvalidos.

Uma segunda maneira de apresentar a alimentação nos textos luandinos remete às narrativas em que os protagonistas são crianças do musseque e aí são referidos os doces, sobretudo os de jinguba (amendoim). Dentre as narrativas damos destaque à estória «A cidade e a infância» («doce de coco e jinguba», Vieira 2007, p. 55), *João Vêncio: os seus amores* («jinguba e os doces-de-pobre nasciam, morenos») ou *Nosso musseque* («Sempre tínhamos nossos micondos ou doces de jinguba que ficavam um bocado queimados», p. 66).

Mas há uma terceira abordagem, que nos interessa de perto, na medida em que os as iguarias angolanas, comidas e bebidas, transformam-se em imagens, tornando-se base para metáforas ou comparações. Isso ocorre no magnífico *O livro dos rios*, no qual, entre outros momentos, encontramos:

> *Agora adormeci no chão de barro vazio, na sombra do ar sem árvores, um ápice só […] o que deu para sonhar aquele sonho, minha ensonhação de terror e amor ainda hoje e sempre: que lia um livro, que o livro era de vidro, que no vidro o sol se esmilhava todo, pão velho parecia era, quicUanga seca, na cabeça entrancinhadíssima dela.* (Vieira 2006, p. 28)

> *[…[ água de um riozinho de dentes de brugau — o Alukaze, por exemplo, que um dia vou inventar por aqui onde é, com sua guerrilheira do sono perdido,*

> *mulher toda màderosas — e deixar ele nos lavar, nus, o cheiro grelado do quitoto nascer na nossa pele acatingada, o marufo açucarar nas barbas das sombrancelhas descer até nos pés, tudo se amigando nas cócegas de esfiapados fios de matebeira-musseque pelas costas abaixo […]* (Vieira 2006, p. 58)

Nesse livro, pleno de intertextualidade que desafia o leitor todo o tempo a usufruir sabores e saberes, temos vários momentos como os acima apontados. No primeiro, em que o livro do Apocalipse mescla-se com a quic*Uanga* seca («espécie de queijo de mandioca» — nos informa Ribas, p. 22) trazendo a ilusão de que o sol se fragmenta na cabeça da mulher de tranças sob o sol.

Já no segundo trecho, as águas de um rio inexistente, o Alukaze, palavra que em zulu significa Nunca, escorrem pelo corpo e transformam-se em bebidas angolanas: o quitoto (cerveja de milho) e o marufo (vinho de sumo de caju, ou de seiva de matebeira, ensina Óscar Ribas, p. 18), de forma que o ingrediente transforma-se também em sensação «nas cócegas […] pelas costas abaixo»).

Mas uma das imagens mais bem conseguidas nesse procedimento, segundo entendo, está na narrativa «Lá, em Tetembuatubia», de *No antigamente, na vida* em que a imaginação de um grupo de meninos faz de um papagaio ou pipa, o transporte para um mundo de fantasia. «Porque a cor do Zemaria arreguenhava opinião aprovada — o que ninguém gostava, avó dele mandara num cazumbi, o amarelo fumegar da boa muamba? Que o quadrante dele, explicava voz longe do Turito, era esse, o vermelhado amarelo do dendém da tarde, no canto superior direito da nave», p. 31).

Aqui o brinquedo das crianças torna-se a nave que irá até as estrelas da imaginação e, escolhida para ela a cor amarela, esvoaçará em um céu do final da tarde, «vermelhado amarelo de dendém», como uma panela em que fumega a boa muamba. O prazer do texto e o sabor da culinária aqui se fundem, em uma narrativa de alta elaboração estética.

Para finalizar, sem concluir, retomo Barthes:

> *O que eu aprecio, num relato, não é pois diretamente o seu conteúdo, nem mesmo sua estrutura, mas antes as esfoladuras que imponho ao belo envoltório: corro, salto, ergo a cabeça, torno a mergulhar.* (Barthes 1970, pp. 18-19)

**Indicações bibliográficas**

ANTÓNIO, Mário, 1958. Óscar Ribas — paixão e trabalho. Entrevista a Óscar Ribas. *Cultura*. Lisboa / Luanda. 5 (set.).

CANDIDO, Antonio, 1989. Literatura e subdesenvolvimento. In *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, pp. 140-162.

MOTTA, Antonio Motta e OLIVEIRA, Luiz, 2012. «Made in Africa Gilberto Freyre, Câmara Cascudo e as continuidades do Atlântico Negro». In SANSONE, Livio (Org.). *Memórias da África: patrimônios, museus e políticas das identidades.* Salvador: EDUFBA, pp. 213-260.

NEVES, Alexandre Gomes, 2008. *Câmara Cascudo e Óscar Ribas: diálogos no Atlântico*. São Paulo: Universidade de São Paulo. Acessível em <dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=200306>.

RAMOS, Karina Helena, 2018. Sentados à mesa? Apresentação de identidades na alimentação regional angolana (1965). *Revista Ars Historica*. 16 (jan./jun.), pp. 140-155. Acessível em <www.ars.historia.ufrj.br>. [Acessado em 18 de agosto de 2024].

RIBAS, Óscar, 1965. *Alimentação regional angolana*. Luanda: Centro de Informação e Turismo de Angola.

VIEIRA, José Luandino, 1982. *Luuanda.* São Paulo: Ática.

VIEIRA, José Luandino, 1985. *Vidas novas.* 5.ª ed. Luanda: União dos Escritores Angolanos.

VIEIRA, José Luandino [1986]. *Estória da baciazinha de quitaba*. Luanda: União dos Escritores Angolanos. (Cadernos lavra & oficina; 60).

VIEIRA, José Luandino, 2003. *A vida verdadeira de Domingos Xavier*. Lisboa: Caminho.

VIEIRA, José Luandino, 2006. *De rios velhos e guerrilheiros. I. O livro dos rios*. Lisboa: Caminho.

VIEIRA, José Luandino, 2007. *A cidade e a infância*. São Paulo: Companhia das letras.

# "DE ABÓBORA A ZÚA": reflexões preliminares sobre *Alimentação regional angolana*

From Abóbora [Pumpkin] to Zúa:
Preliminary Reflections on *Alimentação regional angolana*

Karina Ramos
Centro de História da U. de Lisboa
karinaramos@edu.ulisboa.pt

**Resumo**: Entre as muitas obras elaboradas pelo multifacetado intelectual angolano Óscar Ribas, *Alimentação Regional Angolana* é a única produção inteiramente dedicada aos hábitos e costumes consuetudinários das populações do território angolano. Pese a importância, *Alimentação Regional Angolana* é também uma das obras menos analisadas. Deste modo, o presente ensaio tem como objetivo propor reflexões preliminares acerca da concepção da obra, revolvendo o que nela subjaz. A primeira parte do ensaio se debruça sobre o contexto de publicação da obra e se entrelaça com as redes de sociabilidade do autor. Mais detida sobre o corpo da obra, a segunda parte visa perceber, sem a pretensão de um esgotamento, como a sua forma revela um conteúdo. Espera-se que este ensaio estimule o aprofundamento das análises sobre a obra e que aponte caminhos metodológicos para o desenvolvimento de pesquisas acerca dos aspectos culturais de Angola.
**Palavras-chaves**: Óscar Ribas; alimentação; história de Angola; literatura

**Abstract**: Among the many works written by the multifaceted Angolan intellectual Óscar Ribas, *Alimentação Regional Angolana* is the only work entirely dedicated to the habits and customs of the people of Angola. Despite its importance, *Alimentação Regional Angolana* is also one of the least analyzed works. Therefore, the aim of this essay is to propose preliminary reflections on the conception of the work, revealing what underlies it. The first part of the essay looks at the context in which the work was published, with special attention to Ribas' networks of sociability. The second part looks more closely at the content of the work and how it was conceived, in order to analysed understand how its form reveals the content. It is hoped that this essay will stimulate further analysis of Ribas' work and point to methodological approaches for the development of research interested in the cultural aspects of Angola.
**Keywords**: Óscar Ribas; food; history of Angola; literature

## 1. Introdução

Filho do português Arnaldo Gonçalves Ribas e da angolana Maria da Conceição Bento Faria, o angolano e luandense Óscar Bento Ribas (1909-2004) é — posto que a morte remete à vida — um intelectual internacionalmente

reconhecido pelas suas muitas faces. Poeta, ensaísta, etnógrafo, autor de inúmeras e variadas obras como *Uanga* (1951), *Ecos da Minha Terra: dramas angolanos* (1952), *Missosso: Literatura Tradicional Angolana*, em três volumes (1961/1964), *Sunguilando: Contos tradicionais angolanos* (1967), entre outras reveladoras de sua potência literária e etnográfica, competências que continuamente se fundiram na profundidade da obra ribasiana. A trajetória enquanto escritor-etnógrafo-tradutor de um amplo conjunto de tradições da oralidade angolana justifica que Ribas seja considerado como um dos mais respeitáveis esteios do sistema literário e cultural angolano.

Em meio a essa amplitude, Ribas elaborou o primeiro inventário sobre a alimentação consuetudinária das populações de Angola: *Alimentação Regional Angolana*. Inicialmente incorporado enquanto opúsculo no volume II de *Missosso* (1962), o inventário tornou-se uma obra independente em 1965 publicada pelo Centro de Turismo e Informação de Angola. A obra foi reeditada cinco vezes, respectivamente em 1968, 1969, 1971 e 1989, ano da última edição.[1] Apesar de pequenas alterações estruturais, todas as edições mantiveram uma segmentação fixa, tripartida em «introdução», «culinária e bebidas» e «elucidário». A obra final congrega um total de 96 itens organizados em ordem alfabética: nela encontra-se o procedimento para a confecção de pratos completos e de algumas bebidas locais, assim como indicação de insumos larga e pontualmente consumidos por diferentes populações do território angolano.

As minúcias dos processos de confecção das iguarias de Angola são entremeadas por camadas que revelam idiossincracias, provérbios, adivinhas, uma cultura material particular (entre tachos, latas e canos de espingardas) e, ainda, expressões vernaculares que permitem uma compreensão ampliada dos sentidos da alimentação local. Outrossim, a obra traz indícios preciosos relativos à leitura de hábitos etários, de gênero e de uma miríade de conjuntos populacionais cingidos entre categorias de classificação social e espacial dentro de um único território. A fim de percorrer as camadas de saber de uma obra ainda pouco analisada, o presente ensaio propõe reflexões preliminares sobre a concepção da obra a fim de tatear o que nela subjaz. A primeira parte do ensaio se debruça sobre o contexto de publicação da obra em sintonia com as redes de sociabilidade do autor. Mais detida sobre o corpo da obra, a segunda parte visa

[1] Não foi possível definir o ano da 5.ª edição.

perceber, sem a pretensão de um esgotamento, como a sua forma revela um conteúdo.

## 2. Água ajidungada: o pretexto de uma obra

> De todos os lados ali afluem grupos e grupos de trabalhadores, sejam operários, contínuos, serventes, carregadores, ajudantes, aprendizes, etc. […] O que ali existe é um enorme restaurante subdividido em milhentas de tendas sob a copa das árvores onde as ditas mulheres preparam os cozinhados […] as mesas não são precisas e de cadeira serve qualquer caixote, o chão mesmo. O que é preciso é que o pirão esteja bem cozinhado, que o prato seja abundante. O funge não falta como não podia deixar de ser. Preparado com peixe ou carne há-o para todos os gostos (e preços) […] Uns com prato, outros sem ele, outros com garfo outros com colher — o que é preciso é almoçar! (*A Província de Angola*, 4 de março de 1962)

Água ajidungada é a resultante de uma água temperada com *jindungo*, um picante largamente consumido em Angola e que, segundo Ribas, serve como base de tempero para inúmeras iguarias. No presente ensaio, essa base funciona como metáfora para aguçar algumas notas do contexto de publicação da obra. A caminhar pelo que flameja, o trecho acima compõe parte de uma reportagem do jornal *A Província de Angola*, de 2 de março de 1962. Àquela altura, Luanda experimentava um crescimento vertiginoso em diferentes níveis, produto da aceleração entrecruzada dos fenômenos de urbanização, industrialização e fluxos migratórios (Fielding 1971). O jornal *A Província de Angola* deu luz ao consumo alimentar em uma cidade em movimento porque tratava-se de um tema central. Com a internacionalização da economia a partir dos anos 1950, década em que a nova geografia industrial delineava um padrão alimentar a nível global, os africanos passaram a ser integrados no mercado de trabalho assalariado urbano. Por conseguinte, eram vistos como agentes econômicos sujeitos a novos hábitos de consumo, fenômeno que seria profundamente atravessado pelas estratégias de controle do poder colonial (Domingos; Peralta 2013).

Uma delas foi a criação da Comissão Provincial de Nutrição de Angola em 1954. Lida como produto da tentativa de integração econômica, controle e en-

quadramento social do consumo alimentar no território angolano, o órgão foi responsável por um extensivo levantamento daquilo que era consumido pela população angolana. *Grosso modo*, obedecendo à lógica dicotômica do pensamento colonial — em que as díades urbano-rural e moderno-tradicional se justapuseram —, os alimentos consumidos foram classificados e cingidos entre «africanos» e «europeus», em que os primeiros eram aqueles produzidos pelos africanos e consumidos de forma comunal, sobretudo no interior, e os segundos aqueles que habitualmente eram consumidos pelos portugueses, independentemente da espacialidade. Essa leitura do consumo, que automaticamente se enquadrava às categorias evolucionistas de classificação social do colonialismo português, serviu à ordenação da produção e da comercialização de alimentos nos grandes centros de Angola (Ramos 2021).

Alinhados aos interesses ideológicos do regime colonial, esses estudos buscavam medir o nível de integração da população africana ao «modo português de estar no mundo», remissão ao trabalho de Cláudia Castelo (1999) que nos permite a síntese. Contudo, a eclosão da luta anticolonial em 1961 também eclodiu a ordenação de bens de consumo, suas percepções e controle. No modo português de estar naquele mundo, o *funge*,[2] outrora classificado como africano, não poderia faltar. Com o fim de abrandar as insatisfações sociais e maquiar a feição colonial no espelho internacional, se implementou o plano «Acção Psicossocial», a lançar estratégias de aproximação ou integração com a população local através da criação de vínculos. Nesse âmbito, uma das operações correspondeu à aposta na promoção dos costumes locais. Em 1963, Mário Moreira da Silva, diretor da CITA, publicizou a intenção e necessidade de se realizar um inventário sobre o «folclore angolano» para, em suas meias palavras, «conhecer o que ele representa de autêntico nas comunidades» (Gomes 2021, p. 217).

Segundo análise de Juliana Bosslet (2014, p. 88), esse plano foi balizado pelos Serviços de Centralização e Coordenação de Informações de Angola (SCCIA), pela Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE), as Forças Armadas e pelo Centro de Informação e Turismo de Angola (CITA). Revelada essa intenção e interação, a atenção dada pela CITA aos aspectos culturais foi

[2] Massa cozida sem tempero à base de *fuba* de mandioca (*grosso modo*, um farináceo derivado da mandioca). As variações são inúmeras a partir do insumo base. Salienta-se que a grafia do termo também é variável.

intensificada, proporcionando a organização de festivais de folclore, exposições etnográficas, outrossim a promoção de intercâmbios folcloristas. Ao lado de outros intelectuais, àquela altura Óscar Ribas já se encontrava como um dos nomes de referência no que tange à produção etnográfica e o tema alimentar era conveniente para a criação de vínculos. Isto, em absoluto, implica em afirmar que Ribas estivesse coadunado com o regime. Em entrevista concedida a Michel Laban (1991, p. 16), ele refuta a ideia de «benesses» por parte do governo, quer em forma de publicações ou viagens ao Brasil. Inclusive, «livre dos miasmas que lhe tolhiam a acção» — palavras dúbias escritas por Ribas (1989, pp. 3-4) —, o autor deixa implícito um desconforto com a interferência da CITA na (re)confecção de sua obra.

Com isto apontamos apenas para a conveniência do contexto, não mais do que um pretexto para a publicação de *Alimentação Regional Angolana* pela CITA em 1965. Iniciativa que foi vantajosa para ambas as partes. Por um lado, emaranhado pela potência subjetiva da alimentação em sua dimensão cultural, a promoção do tema era interessante no momento em que o governo buscava promover a ideia de pacificação, de comunhão. O conteúdo da obra, publicado em opúsculo em 1962, sob os olhos da censura da PIDE, certamente não apresentava nada que pudesse contrariar a sua publicação. Destaquemos as ponderações realizadas por Ribas na introdução da edição publicada pela CITA:

> *Quanto ao nativo evoluído, utiliza ele a culinária europeia. Mas sem abdicação da regional. Contudo, houve uma época em que se acanhou de dizer que comia as iguarias de sua terra. E por quê? Simplesmente para não passar por «atrasado». Hoje, mais consciente de sua atitude, decidiu incluir obrigatoriamente por semana uma refeição típica. Então, liberto dos miasmas que lhe tolhiam a ação, abertamente, orgulhosamente, proclama o que comeu ou vai comer […] E regaladamente come e desempoeiradamente oferece e orgulhosamente propagandeia seus pitéus regionais. Porquê envergonhar-se se todos os povos também apreciam os seus?* (Ribas 1965, p. 8)

Os termos «evoluído» e «atrasado» podem ser lidos haja vista a correspondência entre o pensamento evolucionista de Ribas e a lógica de aculturação sustentada a duras penas pelo colonialismo português. Pese esses ruídos, nota-se que a essência da introdução transmitia a ideia de integração, harmonia e, sobremaneira, liberdade, elementos que eram, àquela altura, favoráveis a um governo colonial envolvido pelo luso-tropicalismo: não havia constrangi-

mentos. Nessa direção, tem-se que não apenas Gilberto Freire, mas também outros estudiosos brasileiros, a partir de diferentes abordagens, faziam uso da alimentação como plataforma de valorização cultural. Isto é, àquela altura o tema estava em voga na outra margem do Atlântico (que, vale recordar, estava também erodida por um governo ditatorial). Essa aproximação transatlântica, que permitia uma veiculação internacional positiva da «província ultramarina», foi também fundamental para Ribas.

Tal como o campo literário e intelectual angolano como um todo, Ribas também teceu conexões atlânticas com o Brasil e, de forma pontual, com os autores inseridos no âmbito da sociologia e da recolha etnográfica com lógicas de pensamento similares. No que tange a esses diálogos e redes de sociabilidade, a interlocução entre Ribas e o intelectual brasileiro Luís Câmara Cascudo foi objeto de estudo de Alexandre Neves (2008). Ao aproximar as obras literárias de um e de outro — *Uanga* (1951) e *Canto de Muro* (1959) —, Neves atenta para a flutuação de ambos os intelectuais entre a pesquisa folclórica e a literatura, revelando caminhos de (re)encontro. Um dos pontos de encontro indicados por Neves e que nos serve como trampolim de análise é a intertextualidade presente em *Made in África* (1965), uma compilação de "observações africanas" elaborada por Câmara Cascudo. Tão relevante quanto a multiplicidade de trocas realizadas entre os autores é a reverência feita por Cascudo ao repertório acumulado por Ribas.

Ainda nesse sentido e de forma mais específica, nota-se a importância, para Câmara Cascudo, do conhecimento ribasiano no que tange ao tema da alimentação. Importa sublinhar que, da mesma forma que Ribas fora ao Brasil, na década de 1960 Cascudo realizou viagem ao continente africano para a coleta de informações relativas ao tema que, em 1967, conformariam a obra *História da Alimentação no Brasil*. A análise dessa específica intertextualidade não foi ainda devidamente realizada, pese sua urgência. Entretanto, serve para enfatizar a relativa sintonia não apenas entre os autores, mas também e vibrantemente a sintonia que a temática da alimentação estava a emitir entre as duas margens do Atlântico àquela altura. Decerto que a recolha sobre a alimentação em Angola não foi realizada em função desse diálogo. Nas palavras de Rita Chaves (1999, p. 135), o apreço de Ribas pelo patrimônio cultural angolano e suas tradições era tão mais intenso quanto medular. A análise da obra não permite identificar o período de recolha, contudo, entre notas de rodapé e as entre-

linhas no texto, é possível afirmar que, pelo menos desde a década de 1930, Ribas tomava notas de acontecimentos à volta da alimentação angolana.

Segundo Ribas (1958, p. 30), sua missão era «arquivar, para a posteridade, as páginas esparsas da vida negra, por ora impelidas pelas lufadas da tradição, mas um dia extintas pelas labaredas da civilização». De forma declarada, *Alimentação Regional Angolana* brindava ao leitor e ao estudioso «uma visão do passadio dos aborígenes de Angola» (Ribas 1989, p. 15) Neste sentido, deve ser feita uma dupla ressalva. Como sinalizado por Alexandre Neves (2008, p. 57) a partir das colocações de autores como Renata Ortiz, o termo «arquivar» corresponde à ação do folclorista, dedicado a salvar, resguardar elementos culturais. Tal qual, em acréscimo, a ideia de «visão» transmite a ideia de algo cristalizado, devidamente registrado — inclusive por meio de fotografias. Preservadas em letras / imagens, as páginas do passadio alimentar «dos aborígenes de Angola» resistiriam, portanto, intactas às «labaredas da civilização» — expressões típicas do pensamento ribasiano que, como já ponderado por todos os autores que por suas páginas passaram, é lido pela sua posição e formação intelectual em um contexto histórico e social específicos.

Para além do âmbito estritamente cultural, Ribas tinha consciência sobre a validade do conhecimento por ele coletado no que diz respeito ao campo nutricional, sobretudo o brasileiro. Mediante as trocas com Câmara Cascudo, *Alimentação Regional Angolana* foi recebida pelo médico brasileiro Antônio da Silva Melo, na altura diretor da *Revista Brasileira de Medicina*. Em carta redigida em 1966, Melo acusava o recebimento do opúsculo (de *Misssosso* II) e pontuava:

> *Vi que processos muito primitivos são ainda aí, como no Brasil, usados como por exemplo o emprego directo da mão para fazê-lo, talvez de todas as maneiras, a melhor. O emprego das folhas de tenra de abóbora, de quiabeiro, de outras verduras foi do meu particular agrado dado o seu espantoso teor de vitaminas […] Acho que o passado e a tradição da nossa alimentação estão certos provindo os seus defeitos cada vez mais graves dos chamados progressos da civilização […]* (Melo apud Ribas, 1989, pp. 4-5).

Apesar da diferença de lentes, ambos os autores detinham um pensamento positivista, o que lhes permitia uma sintonia no que diz respeito à leitura da díade tradição-modernidade que subjaz ao supracitado comentário, pese as abissais diferenças contextuais entre Brasil e Angola. Em todo o caso, pode-

-se afirmar que Ribas detinha conhecimento sobre o valor internacional e interdis-ciplinar da obra por ele empreendida e que, fazendo valer a sua missão de etnógrafo, estrategicamente considerou válida a sua (re)publicação naquele contexto. Reitera-se que a obra veio a público como parte integrante de *Missosso* II. Como apontado por Laura Padilha (1992, p. 32), a base da armadura discursiva do *missosso* é a repetição, seus desdobramentos e encaixes. Base oportuna para o registro de «fórmulas» (receitas) que, como o *missosso*, se repetem e se replicam singularmente sob diferentes ações e formas. Pertence também ao âmbito do oral, do corporal e emana um sentido espiritual, noético.[3] Conforme concebido por Ribas (1989, p. 4), combinar elementos para a feitura de iguarias era uma forma de revelar «o índice cultural de um povo» e isto, de forma oportuna, podia receber o seu devido valor. Resta-nos saborear como ele o revelou.

### 3. «Em cima, peixe; em baixo *funji*; no meio, lenha»: a visão da obra

Ao falar sobre o consumo de *funji* com esparregado, Ribas (1989, p. 10) lança mão de uma adivinha popular: «Em cima, peixe; em baixo, *funji*; no meio, lenha». O recurso à adivinha pretendia precisar a alta função e aproveitamento da planta, uma das basilares na alimentação angolana. «Como se vê», dizia ele, à folhagem havia cabia a função de peixe, com o tubérculo se preparava a massa do *funji*, enquanto que o caule servia para o consecutivo cozimento. Essa plasticidade é, curiosamente, uma das características mais marcantes da forma como Ribas concebeu o registro dos aspectos da alimentação de Angola, dado que, mediante a ausência de análises detidas sobre a obra, demandam um exercício especulativo. É sabido que a sua produção etnográfica não foi produto de uma educação formal, mas de um autodidatismo nutrido pelo seu apreço ao patrimônio cultural de Angola, favorecido pela sua posição enquanto «homem viajante».

Tendo-se em vista as análises dedicadas a obras de natureza similar, a dizer, os estudos de intelectuais brasileiros que versam sobre alimentação, tais como Luís Câmara Cascudo e Gilberto Freire, nota-se que a pluralidade de abordagens é recorrente. Reiterando-se que o contexto de produção no Brasil

[3] Reflexões alimentadas pela palavra e análises de Abreu Castelo Vieira dos Paxe. Para mais, ver Paxe 2016.

e em Angola eram diferenciados — o que implica em projetos e objetivos diferentes — e que Ribas mantinha conexões com o campo cultural brasileiro, pode-se inferir que tenha havido, provavelmente, alguma influência sobre a fluidez da abordagem, aproximações que podem relevar caminhos profícuos de pesquisa. De forma pontual, *Alimentação Regional Angolana* evidencia também um diálogo com investigações etnográficas levadas a cabo por funcionários administrativos do aparato colonial, como, por exemplo, as de Mário Milheiros.

Convém recuperar que a atenção colonial conferida a alimentação local, precisamente a partir da década de 1950, favoreceu o desenvolvimento de estudos para além do âmbito da C.P.N.A. Em consonância com o reordenamento científico a nível global, a metrópole portuguesa investiu na promoção de investigações no domínio da antropologia e sociologia, de forma pontual a partir da criação do Centro de Estudos Políticos e Sociais (CEPS) em 1956. Como apontado por Carla Abrantes (2014, p. 200), o CEPS mantinha diálogo direto com as iniciativas da Junta de Investigação do Ultramar, de que um dos organismos independentes, o Instituto de Investigação Científica de Angola (IICA), produziu uma série de investigações sobre alimentação em Angola, como *Alimentação do Muxiluanda*, de Ana de Sousa Santos (1959). Decerto que foram análises comprometidas com o regime colonial, entretanto, foram produções da época, igualmente dedicadas ao tema alimentar e que podem ter servido como balizamento para a concepção ribasiana.

Dadas as ressalvas, atenta-se para como Ribas organizou o inventário. Na secção «Culinárias e bebidas», os insumos e iguarias seguem ordenados alfabeticamente — organização que brinda destaque ao alimento —, contudo, no decorrer das informações acerca dos mesmos, como na introdução, encontram-se camadas de elementos que vão de comentários pessoais aos nutricionais. Outrossim, pese perpasse por mais de 14 províncias, nota-se que o inventário não abarca a totalidade do território. Rigorosamente, entre os 96 itens listados, 43 são apontados como pertencentes a regiões e/ou conjuntos populacionais (Luanda, Uíge, populações do Sul, etc.) e os demais 53 não contêm pertencimento espacial algum. Tanto os 43 quanto os 53 são ainda entrecortados por categorias de classificação social que comunicam diferentes processos históricos de produção do espaço e que, parte das vezes, se justapõem («*musseque*», «esfera de gente evoluída», «camadas sertanejas», etc.).

Em análise anterior (Ramos 2018), buscamos observar determinadas representações de identidade correspondentes às categorias de classificação social do processo histórico angolano, pontualmente as derivadas do sistema de assimilação.[4] Verificamos que os itens estavam espacialmente, de forma implícita ou explícita, em grande parte inscritos no espaço urbano de Luanda, local que refletia de forma mais flagrante as linhas de racialização das relações de poder da estrutura colonial (Domingos; Peralta 2013, pp. x-xxii) A redução na escala de análise permitiu entrever uma construção social do gosto orientada pelos valores socioculturais conferidos aos alimentos que, grifa-se, não correspondem de forma automática a uma hierarquia étnico-cultural — abordagem que não se assenta na obra. Segundo Ribas (1989, p. 9), em Luanda «se impõe a superioridade», sentença que possibilita uma leitura dúbia posto que faz cintilar uma ideia de força.

Em todo caso, as brechas da análise indicaram que essa construção social do gosto não se restringia àquele centro urbano, corroborando com as colocações de Francisco Soares (2009, p. 6) quando frisa que Ribas via além de Luanda. Essa amplitude teve claros reflexos também na forma ribasiana de traduzir a alimentação do espaço luandense, impedindo que ele tomasse a parte pelo todo. Nesse sentido, a obra não destitui as influências europeias na alimentação, sobremaneira a de Luanda. Em diversos trechos Ribas reitera que naquele centro havia maior variedade de alimentos, o que historicamente é um dado: a produção e comercialização formal correspondia aos hábitos alimentares portugueses (Ramos 2021). No entanto, de forma muito sutil, ele apresenta a culinária à europeia apenas como mais um modo dentro de uma multiplicidade de formas. Isto é, se em Luanda se impunha uma «superioridade», Ribas não a impunha. Ele registrava o que via, mas também o que ouvia.

Isto esbarra também no fato de que toda sua literatura de recolha foi tecida não apenas pela observação, mas também pela colaboração de informantes.

[4] A ossatura jurídica da política de assimilação portuguesa consistia no «Estatuto político, civil e criminal dos indígenas de Angola e Moçambique», promulgado via decreto de n.º 12.533, em 23 de outubro de 1926. Por meio do decreto de n.º 13.968, ele foi estendido à população da Guiné-Bissau no ano seguinte. Consiste em um estatuto legal juridicamente constituído que diferenciava e hierarquizava europeus e africanos, classificados, por conseguinte como, respectivamente, «cidadãos» de «indígenas». As respectivas díades da lógica dicotômica do pensamento colonial foram sendo historicamente justapostas. Informações obtidas em Bittencourt 2010.

Como colocado por Rita Chaves (1999, p. 133), por se sentir imprensado pela superfície das «coisas da terra», estado que lhe fazia sentir sem profundidade, Ribas fez alargado e arraigado uso dos conhecimentos de seus familiares. Declarado por ele em diferentes trechos de suas obras, especialmente as figuras femininas como a mãe, a irmã, a esposa, sogras, amigas, sobrinhas, outrossim irmãos, amigos e cunhados foram informantes fulcrais. Cada um desses informantes, tal como os extrafamiliares, detinha uma experiência social particular. Esse dado permite considerar que as informações de *Alimentação Regional Angolana* perfazem um registro plural no que diz respeito ao recorte etário, social, de gênero, de tempo-espaço particular dos processos de confecção das receitas registradas e, necessariamente, dos sentidos dessa alimentação.

Em segundo lugar, é patente que a literatura de recolha implica nas ideias de desbravamento, exploração (Secco 2010, p. 195) e está, em Ribas, profundamente imbricada com a sua trajetória pessoal enquanto um homem viajante. Uma vez a serviço da Direção dos Serviços de Fazenda e Contabilidade de Angola, ele pôde desde muito cedo circular por outras províncias angolanas como Kwanza Sul, Kwanza Norte, Bié, Malanje, Huambo e Benguela. Para além do conhecimento adquirido pela vivência em Luanda, esses tráfegos lhe permitiram uma perspectiva mais ampliada sobre a alimentação de diferentes populações, adensando a pluralidade do registro. Assim sendo, pode-se supor que a presença ou ausência de uma espacialidade corresponde tanto aos seus locais de passagem quanto a informações de terceiros. Diferentemente das demais publicações do conteúdo, a edição de 1965 apresenta uma subsecção intitulada «ementas gerais» em que constam as refeições ordinárias realizadas de forma pontual em Luanda, Catete, Golungo, Dondo, Malanje, Quibala e na «área» de Benguela a Bié.

Tanto o formato dessa subsecção quanto a sua aparição episódica são indícios que adensam a ideia de que, para Ribas, havia uma dificuldade em segmentar, organizar ou, ainda, «fechar» o registro haja vistas as diferentes camadas que compunham o tecido socioespacial de Angola. Ao seguir a generalidade espacial impressa pelo registro, a tentativa ribasiana de rigorosamente definir um «lugar» ou «região» — aqui dialogando com conceitos próprios da geografia humana[5] — é inconsistente, liberdade inerente ao método da recolha do autor. Tanto é que, nas edições seguintes, o inventário retoma a ordenação

[5] Para mais, ver Serpa 2013.

alfabética detida sobre os alimentos e não sobre as espacialidades. O que, em nossa leitura, recobra fluidez. Ao apontar caminhos metodológicos para a história social da cultura de Angola, de forma concisa, porém precisa, a historiadora Andrea Marzano (2020) recupera uma declaração do autor que é recorrentemente apresentada, entretanto, a sensibilidade em não posicionar Ribas em uma fronteira evoca o elementar: ele percebia suas produções como documentos da «sociedade negra inculta» (Ribas 1985, p. 20).

Na senda das ponderações realizadas por Marzano, a noção de povo-popular que advém da sentença e do pensamento ribasiano — cujo juízo de valor é, em certa medida, tão mais do leitor — remete aos segmentos socialmente menos favorecidos do quadro colonial. Aquando anuncia as supracitadas e episódicas ementas gerais, Ribas (1965, p. 23) adverte que elas foram apontadas para que o leitor tivesse «uma ideia do modo de alimentação do nativo angolano, *particularmente* das baixas camadas». O nosso grifo clama duas observações. Muito embora Ribas tenha lançado mão de categorias como «camadas rurais» e congêneres, as ditas baixas camadas não se limitam ao meio rural, elas também estavam inscritas em Luanda. O registro não permite uma justaposição entre o social e o espacial. Aqui pretende-se também sugerir que Ribas detinha uma perspectiva social apurada, olhar que, talvez, encontre suas raízes no informal diálogo com a geração intelectual do Movimento dos Novos Intelectuais de Angola, especialmente a partir das aproximações com um regionalismo interessado em revelar as diferentes sobreposições da experiência social (Chaves 1999).

À parte das proposições, tendo-se em vista todas as interpolações realizadas por Ribas, recobra-se a validade das ponderações de Marzano ao apontar o repertório do autor como um valioso cabedal para a apreensão de aspectos culturais dos setores socialmente menos favorecidos. Haja vista as contingências sociais historicamente sofridas pelas populações nativas de Angola, tal como o seu espelhamento espacial, seria incongruente ignorar que determinados itens do inventário, sobremaneira os que são remetidos às espacialidades do interior angolano, apresentam estratégias ou procedimentos técnicos de confecção alimentar mais rústicos, contudo não menos engenhosos:

> *Queleto — guisado de musgo (mas o germinado em árvores putrefactas), temperado com azeite doce, muamba de jinguba ou banha. Cortado o musgo, refoga-se em azeite doce ou banha, tomate, cebola, alho e louro ou* os respectivos

> substitutos *dos 3 últimos ingredientes. Depois, ministra-se a água. Se se adubar com água oleosa de ginguba, procede-se de igual modo com as aludidas gorduras, mas sem a utilização de mais outra água. Come-se com funji. Esta iguaria pertence às populações do interior de Luanda* (Ribas 1989, p. 34).

Elogiada pelo médico brasileiro Silva Melo, a receita acima traz inúmeros indícios de estratégias racionais para a confecção de um prato mediante as contingências. Embora singular, o uso culinário de um musgo germinado em árvore putrefacta traduz uma perspicácia. Tal e qual, o grifo serve para sublinhar a estratégia, que perpassa diferentes itens do inventário, de substituição de ingredientes. Já na introdução Ribas aponta que «entre as camadas sertanejas», «a cebola e o alho, quando em escassez, são supridos pela sua rama; e a folha do louro pela da goiabeira e o do manjericão». Da mesma forma, a falta de vinagre era superada pelo uso do sumo do limão ou do cozimento do *usse*.[6] Há de se fazer um adendo que interrompe a possibilidade de um discurso performativo do «interior» e congêneres com o fim de conferir um caráter envolto pela justaposição das ideias de primitivismo e escassez: a menção ao uso da banha e azeite doce, dois itens cujo valor sociocultural havia sido associado por Ribas às iguarias de «gente evoluída» (Ramos 2018).

Para que não se ilustra apenas o saber das populações do interior de Luanda, é válido trazer à baila a técnica para elaboração da *capitica*, uma aguardente de banana:

> *Em cova no chão, promove-se ao amadurecimento de boa porção de bananas verdes, especialmente da variedade chamada prata. Ao cabo de 3 ou 4 dias, desenterram-se e descascam-se, depositando-se a polpa num recipiente grande, ordinariamente um barril. Terminado o descasque, junta-se água, até cobrir o recheio. Com a mão ou um pau, vai-se esmagando o conteúdo, retirando-se para outra vasilha a massa obtida. Finalmente, é o produto destilado num alambique improvisado — um tambor hermeticamente vedado, adaptado ao tampo superior com um tubo metálico (geralmente um cano de espingarda). Sob a acção de fogo intenso — lenha ardendo numa trempe de grossas pedras — o vapor vai saindo para outro recipiente também fechado. Mas através de um prolongamento vegetal — um canudo de folha de bananeira. Constitui fabrico das populações da área do Cuanza Norte* (Ribas 1989, p. 26).

Sublinha-se que «populações da área do Cuanza Norte» indica nada mais do que um lugar do território. Isto é, Ribas não o classifica de forma alguma:

[6] Conhecido como baguiche na Guiné-Bissau e caruru-azedo no Brasil.

faz parte do todo. Aqui e ali, ao longo da obra, essas massas populacionais indistinguíveis — «populações do interior de Luanda»; «da área do Cuanza Norte», etc. —, grande parte das vezes percebidas como socialmente menos favorecidas apenas por detalhes que se encontram na miudeza do conteúdo, são ainda horizontalizadas pelo outro sentido de povo-popular presente na obra: aquilo que é largamente consumido. Neste rumo, recupera-se que mais da metade dos itens listados na obra, posto que sem especificação em nenhum nível, se refere senão ao saber-fazer que gira em torno do alimento. Por necessidade de ilustrar, destacamos:

> *A crueira (mandioca seca) — Vulgarmente moída em pilão, constitui a* fuba de crueira*, impropriamente também designada por* fuba de bombó. *Antes da farinação, eliminam-se as impurezas, até mesmo se raspando os pedaços por causa da poeira aderente. Assim, obtém-se uma fuba sem areia. Para a secagem, efectuada ao sol durante uns 3 ou 4 dias, é a mandioca descascada e espotejada. Embora seja mais utilizada no fabrico de* fuba*, também se come cozida ou assada. Posta de molho, durante a noite, depois raspada, pode funcionar de batata, cozinhando-se com peixe ou carne. Também se pode fritar, tomando, por este processo, um sabor agradável* (Ribas 1989, p. 23).

O destaque dado apenas a um fenômeno da experiência humana aguça o olhar àquilo que é, apenas e não pouco, a capacidade de transformar e combinar elementos naturais via conhecimentos técnicos, ancestrais que criam algo único e reconhecível. Formato que neutraliza a possibilidade de que os alimentos — e os saberes — sirvam à legitimação de classificações de qualquer nível. Tendo-se em vista o trecho acima, na nossa leitura, salta aos olhos o domínio sobre a versatilidade e suas combinações, o rigor técnico, a cultura material, a relação com o tempo em duplo sentido, o cronológico e o físico: «posta de molho (o tempo), durante a noite (o tempo)». Assim, a forma da obra confere um outro sentido ao conteúdo e ao termo «visão», senão a pedra angular da obra. Extrapola-se o sentido do ver, de uma imagem cristalizada e, inclinado, versa-se com a ideia de discernimento, fazendo resplandecer o índice cultural de um «povo». Mais do que uma suposição, esta leitura é declarada por Ribas quando afirma que o registro era senão o resultado daquilo que «o povo angolano, através dos tempos, inteligentemente soube elaborar» (Ribas 1989, p. 4).

## 4. Conclusão

Produzida ao longo de uma vida e publicada em um contexto particular, *Alimentação Regional Angolana* é produto do desejo ribasiano de preservar

— e valorizar — o patrimônio cultural de um povo. A devida análise sobre as diferentes perspectivas que de forma esparsa Ribas apresenta ao longo da obra demanda um maior conhecimento sobre as redes de sociabilidade do autor, sobretudo as trocas realizadas com autores que a partir de diferentes áreas detinham a alimentação como tema central. Se reduzida a escala de análise, a obra apresenta um cabedal valioso de informações no que tange à conformação de representações e identidades sociais, possibilidade que implica destreza no cruzamento entre o contexto histórico dos registros e as nuances do pensamento ribasiano.

A forma através da qual Ribas horizontaliza e, ainda assim, matiza o conhecimento acumulado pelas populações nativas de Angola em *Alimentação Regional Angolana*, em certa medida o retira de uma fronteira, de um afastamento da cultura da sociedade negra. A alimentação produzida localmente não é definida como ignara. E é também a resultante de contingências de variadas naturezas, realidade que ele não enfrenta, não debate, mas documenta. Sutileza em registrar que igualmente confere ao autor um olhar menos abstraído sobre a experiência vivida em um contexto colonial. Essas reflexões preliminares, de modo fundamental, visaram chamar a atenção para uma obra que contém um conteúdo singular e demanda ser desvelado: a visão de Ribas foi muito além do que se pode ver.

## 5. Referências bibliográficas

*A Província de Angola*, Luanda […], 2 de março de 1962. (Acervo pessoal do Prof. Marcelo Bittencourt).

ABRANTES, Carla Susana, 2014. Repertórios do conhecimento em disputa: trabalhadores indígenas e agricultores no colonialismo português em Angola, 1950. *Anuário Antropológico*. Brasília. 39 (1), pp. 195-218.

BITTENCOURT, Marcelo, 2010. «Jogando no campo do inimigo: futebol e luta política em Angola». In MELO, Victor Andrade de; BITTENCOURT, Marcelo; NASCIMENTO, Augusto (Orgs.). *Mais do que um jogo: o esporte e o continente africano*. Rio de Janeiro: Apicuri.

BOSSLET, Juliana, 2014. *A cidade e a guerra. Relações de poder e subversão em São Paulo de Assunção de Luanda (1961-1975)*. Dissertação de Mestrado. Programa de pós-graduação em História. Universidade Federal Fluminense.

CASCUDO, Luís Câmara, 1959. *Canto do muro*. Romance de costumes. Rio de Janeiro: José Olympio.

CASCUDO, Luís Câmara, 2002. *Made in Africa*. São Paulo: Global Editora.

CASCUDO, Luís Câmara, 2011. *A História da Alimentação no Brasil*. São Paulo: Global Editora.

CASTELO, Cláudia, 1999. *«O modo português de estar no mundo»: o luso-tropicalismo e a ideologia colonial portuguesa (1933-1961)*. Porto: Afrontamento.

CHAVES, Rita, 1999. *A formação do romance angolano: entre intenções e gestos*. São Paulo: Via Atlântica.

CAVALCANTE, Laura Padilha, 1992. A ficção angolana e a força de sua ancestralidade. *Convergência Lusíada*. 7 (9), pp. 32–42.

DOMINGOS, Nuno; PERALTA, Elsa (Orgs.), 2013. *Cidade e Império. Dinâmicas coloniais e reconfigurações pós-coloniais*. Lisboa: Edições 70.

FIELDING, A. J., 1989. Migration and urbanization in Western Europe since 1950. *The Geographical Journal*. 155 (1), pp. 60-69.

GOMES, Pedro, 2021. *Lazer, Cultura Popular e Colonialismo em Luanda: sociabilidades e resistências translocais numa história sobre música e automóveis (1957-1975)*. Tese de doutoramento. Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.

MARZANO, Andrea, 2020. Apontamentos para uma História Social da Cultura. *Africana Studia*. Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto. 34, pp. 13-31.

MESQUITA, Gustavo Rodrigues, 20212. *O projeto regionalista de Gilberto Freyre e o Estado Novo: da crise do pacto oligárquico à modernização contemporizadora das disparidades regionais do Brasil*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Goiás.

NEVES, Alexandre, 2008. *Câmara Cascudo e Óscar Ribas: diálogos no Atlântico*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo.

PAXE, Abreu Castelo Vieira dos, 2016. *A migração fractal do provérbio: práticas, sujeitos e narrativas entrelaçadas*. Tese de doutoramento. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

RAMOS, Karina, 2018. Sentados à Mesa? A representação de identidades em Alimentação Regional Angolana (1965). *Revista Ars Histórica*. 16, jan./jun., pp. 140-155.

RAMOS, Karina, 2021. *Kuzumbuca: panelas sem tampas. Territorialidades, experiências sociais e trocas culturais do consumo alimentar em Luanda (1949--1973)*. Tese de doutoramento. Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

RIBAS, Óscar, 1965. *Alimentação Regional Angolana*. Centro de Informação e Turismo de Angola.

RIBAS, Óscar, 1985. *Uanga (feitiço)*. Luanda: União dos Escritores angolanos.

RIBAS, Óscar, 1989a. *Alimentação Regional Angolana*. Lisboa: Ramos, Afonso & Moirta Lda.

RIBAS, Óscar, 1989b. *Ecos da minha terra*. Luanda: União dos Escritores angolanos.

RIBAS, Óscar, 1989c. *Sunguilando*. Contos tradicionais angolanos. Luanda: União dos Escritores Angolanos.

RIBAS, Óscar, 2014. *Missosso*. Literatura Tradicional Angolana. (2) Luanda: Ministério da Cultura.

SANTOS, Ana de Sousa, 1996. *A alimentação do muxiluanda*. Cooperação Portuguesa / Embaixada de Portugal em Luanda.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro, 2010. Óscar Ribas e as literaturas da noite: a exímia arte de sunguilar. *Navegações*. 3 (2), jul./dez., pp. 193-199.

SERPA, Angelo, 2013. Paisagem, lugar e região: perspectivas teórico-metodológicas para uma geografia humana dos espaços vividos. *GEOUSP – Espaço e Tempo*. São Paulo. 33, pp. 168-185.

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

VASCONCELOS, Francisco de Assis Guedes de, 2016. Culinária regional, nacional ou global? Uma revisão narrativa do manifesto regionalista de 1926 escrito por Gilberto Freyre. *Demetra*. 11 (1), pp. 3-26.

# ÓSCAR RIBAS: precursor fora de tempo?

Óscar Ribas: A Pioneer Ahead of His Time?

Francisco Topa
FLUP / CITCEM
ftopa@letras.up.pt

**Resumo**: O artigo analisa a obra de Óscar Ribas a partir da narrativa «Damba Maria», incluída em *Ecos da minha terra: dramas angolanos* (1952), defendendo que o autor pode ser considerado um «precursor fora de tempo». Argumenta-se que, embora Ribas tenha desempenhado um papel pioneiro na valorização da etnografia e da tradição oral angolanas, a sua produção literária permanece marcada por contradições ideológicas decorrentes do contexto colonial. A análise evidencia que a recriação da lenda privilegia, em vários momentos, uma perspetiva próxima da ideologia colonial, particularmente na representação da escravatura, da relação entre colonizadores e colonizados e da valorização de determinados modelos culturais europeus. Simultaneamente, o estudo reconhece o mérito literário de Ribas na construção de personagens, na representação do universo colonial e na preservação da memória cultural angolana. Conclui-se que a sua obra ocupa um lugar singular na literatura angolana, antecipando autores posteriores, mas permanecendo esteticamente afastada das correntes modernizadoras do seu tempo.
**Palavras-chave:** Óscar Ribas; literatura angolana; etnografia; *Damba Maria*

**Abstract**: This article examines Óscar Ribas's work through the analysis of «Damba Maria», a narrative included in *Ecos da minha terra: dramas angolanos* (1952), arguing that the author may be regarded as a «precursor out of his time.» Although Ribas was a pioneer in documenting Angolan ethnography and oral traditions, his literary production reflects ideological contradictions rooted in the colonial context. The study demonstrates that Ribas's rewriting of the legend frequently adopts perspectives aligned with colonial ideology, particularly regarding slavery, the relationship between colonizers and the colonized, and the valorization of European cultural models. At the same time, the article acknowledges Ribas's literary achievements in character development, the portrayal of colonial society, and the preservation of Angola's cultural memory. It concludes that Ribas occupies a distinctive place in Angolan literature, anticipating later writers while remaining aesthetically detached from the modernist transformations of his own period.
**Keywords:** Óscar Ribas; Angolan literature; Ethnography; *Damba Maria*

A pergunta que serve de título a este breve artigo parecerá certamente sem sentido: se *precursor* é o que vai à frente (neste caso do seu tempo), *precursor*

*fora de tempo* equivale ou a um pleonasmo (se vai à frente, está fora, está dessincronizado) ou a um contrassenso (se é precursor, não pode estar desligado do curso que lhe serve de referência). No entanto, olhando para a vasta obra de Óscar Ribas, uma das primeiras observações que nos surge é essa: a de que estamos perante um precursor desalinhado, às vezes demasiado prematuro, outros vezes serôdio. Essa é, aliás, uma das razões por que a sua figura e a sua obra ainda hoje não são objeto de aprovação unânime: quase todos apreciam o seu imenso trabalho ao nível da etnografia e da literatura oral, mas muitos colocam restrições à sua produção criativa. Por outro lado, no que respeita a essa última, a generalidade dos críticos considera a prosa muito superior à poesia e, dentro daquela, prefere os trabalhos mais tardios e desvaloriza obras como *Nuvens que passam*, de 1927, ou *Resgate de uma falta*, de 1929. Circunstâncias biográficas — como ser mestiço, não ter tomado uma posição ativa contra o regime colonial ou a cegueira precoce que limitou as suas movimentações — acabam também por ter algum peso na avaliação do homem e da obra.

Não tendo condições para fazer uma abordagem global da questão, determe-ei num texto incluído no volume *Ecos da minha terra: dramas angolanos*, que teve a sua primeira edição em 1952. Trata-se de «Damba Maria», a primeira das dez narrativas que formam o livro, que o autor, na introdução, apresenta do seguinte modo: «Os contos, ou antes, dramas, que enfeixam esta obra, não reproduzem produto da imaginação, mas episódios transplantados da vida real. Portanto, além de recreativos, sobrepõem-se pela matéria folclórica que proporciona[m] aos estudiosos.» (Ribas 1999, p. 11) De facto, sabe-se há muito que os chamados contos populares, qualquer que seja o seu tipo, refletem sempre a comunidade em que surgiram ou em que circulam: mesmo motivos que parecem à primeira vista elementos de fantasia têm quase sempre uma explicação histórica, como foi mostrado, entre outros, por Vladimir Propp em *Historical Roots of the Wonder Tale*, publicado em russo em 1946.

Não é esse o caso de «Damba Maria», que, segundo se depreende de uma informação no final, podemos à partida classificar como lenda. Diz o narrador que «ainda hoje, quando o comboio do Caminho de Ferro de Benguela pára no apeadeiro do km 27 — local do desenlace do drama — se ouve apregoar: — Damba Maria!» (Ribas 1999, p. 29) Significa isto que a população local atribui ao relato, ao *musoso*, um traço de veracidade e que o associa a um deter-

minado local. Ora, como explica Câmara Cascudo (s.d, p. 511), a lenda «Liga-se a um local, como processo etiológico de informação, ou à vida de um herói, sendo parte e não todo biográfico ou temático.» Acrescenta o folclorista brasileiro que ela «Conserva as quatro características do conto popular […]: Antigüidade, Persistência, Anonimato, Oralidade. Os processos de transmissão, circulação, convergência, são os mesmos que presidem a dinâmica da literatura oral.» (*ibid.*). Embora Óscar Ribas não dê outros pormenores, todos estes fatores estarão presentes, incluindo uma relativa antiguidade. A persistência — e, supõe-se, a instabilidade do texto traduzida na existência de diversas versões[1] — é comprovada pela informação do autor segundo a qual a lenda lhe chegou, em tempos diferentes (a infância e a juventude) através de duas informadoras (uma amiga de sua mãe e uma prima).

Ora, apesar de serem visíveis certos traços de oralidade, basta uma leitura superficial do texto de Óscar Ribas para perceber que estamos perante uma recriação do autor, que optou por reformular aquilo que lhe chegou por via oral. Trata-se de uma prática que não é inédita: os irmãos Grimm fizeram o mesmo no século XIX e, também por isso, as suas versões são ainda hoje as preferidas; Almeida Garrett, no seu imenso trabalho sobre o romanceiro, adotou a espaços idêntico procedimento; o mesmo fizeram quase todos os primeiros coletores de contos populares portugueses; e, no Brasil, já no início do século XX, João Simões Lopes Neto trabalhou admiravelmente matéria tradicional nos seus *Contos gauchescos* e em *Lendas do Sul*. Mas, apesar desses precedentes, Ribas segue um caminho diferente, que em parte é consequência da sua postura ideológica: em vez de se comportar como etnógrafo puro como faz nos três volumes de *Missosso*, reescreve o texto, adotando em grande medida a perspetiva do colonizador. De uma outra maneira, já Pires Laranjeira tinha observado, a propósito do conjunto da obra de Ribas, que «O narrador é sempre um documentalista que conhece bem o que relata, mas que se sente algo distanciado das tradições residuais ou dos atavismos que observa e transmite.» (Laranjeira 1995, p. 51).

No caso concreto de «Damba Maria», que tem por pano de fundo a escravatura em contexto colonial, a posição ideológica do narrador faz-se sentir antes de mais no modo como avalia a responsabilidade pelo fenómeno do tráfico

[1] Segundo informação de Francisco Soares, que muito agradeço, outras versões da lenda foram publicadas na imprensa angolana ao longo dos anos trinta do século passado.

de seres humanos. Escreve a certa altura: «Mas a escravatura — essa mácula do passado — formava o manancial mercantil, tão propício ao branco como ao preto.» (Ribas 1988, p. 15). Não sendo falsas, afirmações deste tipo também não são completamente corretas, embora continuem a ser repetidas até hoje como forma de relativizar a responsabilidade europeia e americana na escravização de africanos. Ao longo da narrativa de Óscar Ribas, o argumento volta a surgir, e na boca da protagonista: «Nós, os escravos, não fomos todos vendidos pelos nossos parentes? E era o branco, que não me é nada, que não me podia vender?» (Ribas 1988, p. 25).

Por outro lado, a representação dos dois mundos em confronto não é neutra, havendo, pelo menos em alguns aspetos, a valorização da cultura do colono. Sirva de exemplo a seguinte passagem: «Apesar da servidão, Maria não deixou de ascender ao primeiro degrau do Progresso: com o convívio, a tanga foi substituída por panos, e a higiene preencheu uma lacuna nas suas obrigações.» (Ribas 1988, p. 16). Um outro exemplo é a carta escrita por um negro rico e proprietário de escravos ao senhor de Maria:

> *Sinhor Manuele*
> *A sua escrava Maria mefazeu ogi uma cueza que não esta bom meu curasão esta triste. Farta bocado pra xorare; aogi eu pasou no seu casa despogi pidiu umacopo quagua! ela antam mipidiu minha xapeu: E na minha xapeu ponhô agua.* (Ribas 1988, p. 19)

O aparente propósito documentalista da passagem não resiste a uma reflexão mais demorada. Antes de mais, porque é inverosímil que, à época (uma época indeterminada, mas certamente anterior ao século XX), um negro nas condições da personagem soubesse escrever. Por outro lado, porque se a razão fosse essa, todas as intervenções orais da figura deveriam ser feitas no mesmo registo, e isso não acontece.

Outro aspeto discutível do modelo seguido por Ribas diz respeito ao vocabulário e ao estilo. Há, por um lado, sinais que comprovam alguma ligação ao meio angolano, como é o caso de termos como «muxoxar» (Ribas 1988, p. 18) ou «matabichar» (p. 26) ou de construções como «não fiques só assim!» (p. 26). Mas, por outro, temos «pitoresca vila» (p. 15), «encrepusculecer» (p. 20), «erupção lacrimal» (p. 25) e passagens como: «Saindo do entorpecimento, a tarde bocejava preguiçosamente.» (p. 18); «Ainda sob o ósculo do

Sol, as árvores (…)» (p. 18); ou «Do céu, em vez do férvido beijo, caía agora a melancolia da viuvez.» (p. 20). Se pensarmos que o livro a que pertence este texto foi publicado em 1952, ao mesmo tempo que corria a renovação encetada pela *Mensagem*, fica mais clara a ideia de que, do ponto de vista estético-ideológico, Óscar Ribas passou ao lado do seu tempo, incapaz que foi de quebrar por completo as amarras à chamada literatura colonial.

Isso não significa, porém, que não haja aspetos interessantes na lenda em causa. Basta ler, aliás, o início do texto para se perceber, por exemplo, a capacidade do narrador na descrição de um espaço e de um ambiente que lembra muito a Camaxilo de *Terra morta*, de Castro Soromenho:

> *um grande mercado, aonde numerosas caravanas de negros, carregados de borracha, cera, marfim, mel e outros géneros alimentícios, acorriam na mira de permutar com o europeu, recebendo, em troca, a apreciada aguardente, pólvora, armas, fazendas e outros produtos.* (Ribas 1988, p. 15)

Por outro lado, o desenho da protagonista, que funciona ao mesmo tempo como tipo e personagem redonda, com pensamentos próprios e por vezes divergentes do grupo, confirma também a capacidade efabulativa de Óscar Ribas. No início da história, o narrador apresenta-a como ser quase passivo, numa linguagem de clara denúncia da escravidão:

> *Mercadoria pensante, farrapo de alma, que mais podia fornecer a seu proprietário, senão a passividade do irracional? Semelhante ao capim, rasteiro ao solo para melhor o favorecer, também a pobre escrava, desprezível em sua humildade, em cuidados queria agradar ao dono de sua existência.* (Ribas 1988, p. 16)

Mas depois, com a perspetiva de ser vendida ao seu presumível algoz, Maria transforma-se, num processo que lembra o ocorrido com a Nga Ndreza da novela de Alfredo Troni. Tal como esta, a escravizada lembra a sua infância, a viagem com o tio materno e a compreensão tardia de que fora vendida. Mas diferentemente dela, num meio rural sem saída, Maria revolta-se, embora de modo inconsequente:

> *E lágrimas de raiva, lágrimas de angústia, lágrimas vindas da própria alma, saíram, como nunca, de seus olhos desgraçados. Sim, pranteou bastante, durante dias, porque o homem a quem chamava tio, esse homem que era irmão de sua mãe, vendera-a como se fora uma galinha, vendera-a como se fora um*

> *leitão. Canalha! Ela, ainda no princípio da vida, ficar sem a liberdade! Que mal fizera para tamanho castigo? Maldito tio que a vendera! Maldito pai! Maldita mãe! Maldita raça que não amava os filhos.* (Ribas 1988, p. 22)

É de destacar também o modo como Ribas capta as nuances e contradições do mundo colonial. O negro rico que se sente ofendido pelo modo como Maria lhe serve a água, contém-se: «Os brancos apertavam-lhe a mão e tratavam-no por amigo!» (Ribas 1988, p. 17), mas «aquela mulher não lhe pertencia, só o branco, seu amante e proprietário, a podia castigar» (*ibid.*). Além disso, mesmo no curto espaço de uma lenda, o narrador dá conta das contradições interiores do colono, que chega a arrepender-se da venda da fiel escravizada, mas acaba por concluir: «Para que perderia tão boa ocasião? Por ser sua mulher? Não, ela não era sua mulher, mas uma simples serviçal. Depois, um dia voltava para a terra, e quem a pagaria por essa importância?» (Ribas 1988, pp. 20-1).

Do meu ponto de vista, a lenda «Damba Maria» confirma a hipótese de partida: embora a obra de Óscar Ribas, no seu conjunto, seja de grande valia e, em alguns aspetos, precursora (mas, infelizmente, sem deixar descendência direta), a parte correspondente àquilo a que poderíamos chamar uma literatura de base etnográfica revela as contradições da formação e do pensamento do autor, que são em grande medida as contradições do sistema colonial. É isso que explica que, não deixando de ser precursor de ficcionistas como Uanhenga Xitu, ele seja um precursor fora do seu tempo, alguém que passou ao lado da revolução da modernidade, mas que ao fazê-lo preservou para memória futura, para memória nossa, um mundo que não podemos esquecer.

**Bibliografia**

CASCUDO, Luís da Câmara, s/d. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro.

KRUPAT, Arnold, 1992. *Ethnocriticism: Ethnography, History, Literature*. Berkley: University of California Press.

LARANJEIRA, Pires, 1995. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Colab. de Inocência Mata e Elsa Rodrigues dos Santos. Lisboa: Universidade Aberta.

LOPES NETO, Simões, 2013. *Contos gauchescos e Lendas do Sul*. Introdução, fixação do texto e notas por Luís Augusto Fischer. Porto Alegre: L&PM.

PROPP, Vladimir Iakovlevich, 1987. *Las raíces históricas del cuento*. Madrid: Fundamentos.

RIBAS, Óscar, 1988. *Ecos da minha terra: dramas angolanos*. Luanda: União dos Escritores Angolano.

RIBAS, Óscar, 2011. *Missosso*. 3 vols. Luanda: Chá de Caxinde.

SOROMENHO, Castro, 2008. *Terra morta*. Lisboa: Edições Cotovia.

TRONI, Alfredo, 1973. *Nga Mutúri*. Prefácio de M. António. Lisboa: Edições 70.

CÁTEDRA
AGOSTINHO NETO

ISBN 978-989-53997-6-5

