

*Cartografias literárias lusófonas/  
Lusophone literary cartographies*



# Um extraordinário tradutor e seus trânsitos textuais

Laura Cavalcanti Padilha\*

## RESUMO:

O artigo propõe uma leitura de obras de Óscar Ribas, partindo da ideia de que o escritor angolano, ao mesmo tempo ficcionista e etnógrafo, procura salvaguardar o passado para garantir a memória do futuro, fazendo-se, assim, um extraordinário “tradutor” do universo cultural de seu país.

**Palavras-chave:** Óscar Ribas. Literatura angolana. Memória. Tradução. Autoetnografia.

Tradução é [...] tornar mais bem conhecido aquilo que merece ser mais bem conhecido – porque é algo que aprimora, aprofunda, exalta; porque é um indispensável legado do passado; porque é uma contribuição para o conhecimento [...]

Susan Sontag

Assumindo o risco de uma talvez apressada redução, começo por afirmar que, para mim, e acima de tudo, Óscar Ribas foi um extraordinário tradutor cuja quase “sagrada” missão consistiu em esforçar-se sempre para “tornar mais bem conhecido” o que merecia e ainda “merece ser mais bem conhecido” sobre sua terra. Nasce daí o propósito de fixar, pela escrita, o saber ancestral negro-africano, sempre posto à margem pelo hegemônico saber branco-ocidental. É sobre essa sua tarefa tradutora que a presente reflexão se quer debruçar, neste momento em que nos reunimos numa espécie de “roda” para, juntos, comemorarmos o seu centenário.

Para iniciar minha fala, enfocarei, em breves pinceladas, duas das várias faces da escrita do autor, ou seja, a de etnógrafo e a de ficcionista, relação esta já bem trabalhada pela crítica. A seguir buscarei colocar em diálogo igualmente duas de suas obras, uma ficcional e outra etnográfica, para, por fim, lembrar um de seus romances, tentando demonstrar, por ele, a modernidade antecipada desse pluriforme intelectual angolano.

## Salvaguardar o passado para garantir a memória do futuro

Se penso que traduzir, voltando a Sontag, significa “difundir, transportar, disseminar, explicar, tornar (mais) acessível” (op. cit. p.167) um dado legado cultural, não posso deixar de ver, nas obras de Ribas, o incansável propósito de disseminação de um conhecimento que se foi cada vez mais sedimentando no decorrer de sua vida, consagrada a proteger uma herança cultural que, para ele, deveria ser preservada a qualquer custo. Por isso mesmo, na abertura do terceiro volume de *Missosso: literatura tradicional angolana* (1964), ele nos esclarece sobre o sentido de seu trabalho como pesquisador e difusor de um saber que percebe estar ameaçado, dizendo:

Dada a vivacidade da civilização, nada favorável à manutenção de velharias, urge, para salvaguarda dessas tradições milenares, que os cultores de tal ciência [o Folclore] não retardem as suas pesquisas. Mas que cada obreiro, em sua tarefa, se revista de paciência, isenção e amor (1964, p. 31)<sup>1</sup>.

Evidencia-se aqui o empenho de Ribas em “difundir, transportar, disseminar” as tradições de sua terra e o fato de ver, no estudo do folclore, a forma mais pertinente de preservação de um patrimônio que, sem tal “ciência”, se perderia. Hoje, podemos até por em causa a questão do folclore, mas – como sabemos com Fredric Jameson (1992) – o inconsciente político não dá saltos e se circunscreve ao momento histórico vivido pelos sujeitos do conhecimento, já que falamos com e pelo nosso tempo. Isso explica por que, para garantir o saber do futuro, Ribas, com “paciência, isenção e amor”, busca manter vivas as tradições milenares de seu povo, para salvaguardá-las e, desse modo, garantir a sua memória futura.

Apetece-me recorrer, neste ponto, a um dos missossos coligidos por Héli Chatelain, e que põe em cena dois personagens a disputarem a precedência de beber vinho de palma. Na edição de 1964<sup>2</sup>, organizada por Fernando de Castro Pires de Lima, eles se chamam “De Onde Vim” e “Para Onde Vou”. Na recolha editada por Viale Moutinho (1978)<sup>3</sup>, seus nomes são “De Onde Venho” e “Para Onde Vou”. Os personagens significam, obviamente, o passado e o futuro.

Valendo-me desse jogo emblemático proposto pela narrativa coletada por Chatelain, reitero que Ribas, em minha percepção, para assegurar o legado do passado (de onde se vem) e sua possibilidade de, pelo presente (onde se está), inseminar o futuro (para onde se vai), busca traduzir, como etnógrafo que é, não apenas textos ancestrais ou a língua que os sustenta, mas toda uma *cultura* – e grifo o termo – que ele quer tornar cada vez “mais bem conhecida”. Para James Clifford, tradução e etnografia caminham juntas, pois “a etnografia se encontra implicada em práticas de escrita que comportam, no mínimo, uma tradução da experiência para uma forma textual” (2005, p. 106) . Parece-me que a reflexão de Clifford resume o trabalho executado, na área da etnografia, por Ribas.

Por outro lado, ele, em sua condição de ficcionista, vai fazer de suas produções artísticas igualmente modos de preservação do que, a seu ver, deve ser preservado. Seus textos literários ou as traduções, para a escrita criativa, de contos e cantos pertencentes à oralidade são uma prova de devoção à cultura do local onde nasceu e ao povo a que pertence. Assim, tanto as produções etnográficas propriamente ditas quanto as que “carimba” com o “selo” de ficcionais se fazem “atos socialmente simbólicos”, para usar uma expressão ainda buscada em Jameson (1992, p.18). Ribas, por essa simbolização, projeta-se como um tradutor consciente que, com “paciência, isenção e amor”, mostra, ao fim e ao cabo, como “tudo aconteceu”.

A meu ver, também, os dois ofícios praticados pelo “obreiro” não se excluem em blocos distintos, mas se interseccionam e, em certa medida, um acaba por alimentar o outro. Desse modo, o aniversariante de hoje se faz, ao mesmo tempo, um “etnógrafo ficcionista” e um “ficcionista etnógrafo”, escolhendo trilhas entrecruzadas para por elas caminhar com denodo, sempre, é claro, se valendo dos instrumentos que a sua própria formação, como sujeito do conhecimento, lhe aponta como sendo os mais eficazes para a realização de suas tarefas. Justifica-se, assim, o alerta feito ao leitor na introdução de *Uanga (Feitiço)*:

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, contanto que se conheça a regra a aplicar. E qual é? Neste caso, o conhecimento, não superficial, mas profundo, da matéria versada (1985, p. 20).

Esse “alerta” do escritor visa, na contracorrente da chamada literatura colonial, reforçar seu pacto artístico-ficcional, sustentando-o em um conhecimento que lhe chega por um processo de pesquisa e por uma observação participante do universo social em que se insere. O autoetnógrafo – valendo-me aqui da definição proposta por Mary Louise Pratt<sup>4</sup> – e o seu saber científico embasam a produção literariamente ficcionalizada. A este propósito, afirma Rita Chaves sobre o romance *Uanga*: “Trata-se, com efeito, de uma realização planejada sobre um responsável trabalho de pesquisa por ele operado, a fim de melhor compreender e revelar aquele ‘grau imaginoso da Raça’, matéria sobre a qual versa o texto” (CHAVES, 1999, p.144).

A recíproca, como já aqui afirmado, se faz igualmente verdadeira, pois o etnógrafo não se recusa a pactuar com a trama do ficcional, sempre que isso se mostra necessário em sua, por exemplo, recriação letrada dos contos recolhidos da tradição oral angolana expressa em quimbundo. A introdução do volume 1 de *Missosso* é a prova de tal pacto:

Como se verificará através desse capítulo, o conto angolano não constitui uma produção morta, sem beleza imaginativa, como supõem os detratores dos méritos do negro.

Para melhor apreensão da sua inventiva, apresentamos quanto recolhemos, nada rejeitando, portanto. O que nos preocupou, não foi o encanto da superficialidade, antes a essência da profundidade (1961, p. 37, grifos meus.).

Por outro lado, Mário António, ao focar *Ilundu* e *Missosso*, insiste, neste mesmo sentido, que: “O interesse dessas obras transcende [...] o da documentação etnográfica: a absoluta integração que elas denunciam entre o observador e os objectos de observação fazem delas obras vividas, ligadas mais à Literatura que à Ciência” (ANTÓNIO, 1968, p.158).

Pode-se, portanto, resumir o trânsito entre o etnográfico e o ficcional, e vice-versa, dizendo que, por eles, Óscar Ribas tenta salvaguardar não “velharias”, palavra de que se valeu na introdução de *Missosso*, v. 3, mas um patrimônio que não se pode dispensar histórica e culturalmente. Ao resgatar a memória ancestral de parte de seu povo, buscando recuperar um material que ainda podia ser recolhido em seu presente, o autor contribui para engravidar a memória que sustentará o futuro. “De Onde Vim” e “Para Onde Vou” se retroalimentam e não precisam disputar quem tem o direito de beber o vinho de palma. Óscar Ribas, este outro juiz moderno, ensina que, se tomarem o vinho juntos, tudo terá mais sentido, ao fim e ao cabo.

## O entrelace de dois textos

Para melhor exemplificar o trânsito entre as produções textuais do “ficcionalista etnógrafo” e do “etnógrafo ficcionalista”, tomo duas obras que não só entrelaçam os procedimentos, mas permitem que o processo de leitura o faça também. Trata-se de “A praga” – inicialmente parte de *Ecoss da minha terra* (1952), e que ganha autonomia editorial, além de prêmio na Inglaterra no mesmo ano – e *Ilundu*, de 1957.

O conto “A praga”, que não é preciso ser aqui recontado, busca, em última instância, adensar o componente ético das ações narrativas, filiando-se aos contos da tradição oral angolana e da africana de modo geral. Trata-se de uma estória de mulheres e de transgressões. Estas estórias, como sabemos, se fazem exercícios de manutenção das tábuas das leis que regem as comunidades étnicas do continente. Por isso mesmo, as transgressões conduzem as personagens à morte que, depois, se

multiplica, criando uma espécie de cadeia assustadora, a exemplo do que se passa em *O segredo da morta*: romance de costumes angolenses, de António de Assis Júnior (1935).

No fundo da cena textual, o leitor atento encontra uma clara oposição entre uma lógica branco-ocidental e uma outra negro-africana que, aliás, prevalece no texto. Assim, se as mortes são atribuídas, pelos médicos, a uma “epidemia”, os quimbandas as consideram resultantes de “um bruxedo de execrações que entrara em casa [...] e vazia a deixaria irremediavelmente em pouco tempo” (1978, p. 24 e 19). Tal se dera porque a jovem Mussoco transgredira a ordem estabelecida, ao não devolver o dinheiro por ela achado à vizinha Donana, incorrendo, desse modo, em uma grave falha ética que, pela praga da outra, merece a morte. Lembremos a cena do cubamento proferido por Donana, com a ajuda de um quimbanda:

Por um dinheiro que perdi, gritei por vários lugares durante oito dias. Mas ninguém, ninguém só me respondeu [...] Portanto, morra quem achou o dinheiro e quem o ajudou a comer! Também morra quem lavar o seu cadáver, quem lhe cortar as unhas, quem lhe cortar o cabelo, quem o vestir, quem disser aiué! Morram todos todos, porque todos me ouviram, mas ninguém abriu seu coração! (p. 17).

Vale a pena talvez lembrar que a própria Donana será vítima de sua praga, já que, ao ouvir os gritos das tias de Mussoco, quando esta morre – e por desconhecer ter sido a jovem a pessoa que achara o dinheiro –, entra na casa que esconjurara e, sem o saber, chama a morte para si mesma, exatos oito dias depois.

O narrador, por sua vez, fica dividido entre os dois saberes que entram em rota de colisão no texto, daí dizer que a contradição por eles estabelecida não se resolve, muito embora acabe por dar mais ênfase à visão do povo, de cuja linguagem, aliás, ele claramente se afasta, como comprova a citação abaixo resgatada:

Mas o povo não ia nessa, com os ocultistas contrapunha:  
– Auá! Qual epidemia! São mas é os jimbambi! E aquelas mortes, contraditoriamente definidas, ainda pesam na alma luandina, não segundo a ciência, mas dentro dos dogmas do seu espiritismo [...] (p. 24).

Importante se faz ainda assinalar que o conto se sustenta em um saber etnográfico que o antecede, já que tal saber é parte integrante do conhecimento científico do autor, projetado no do narrador da letra. Assim, o universo mítico religioso se torna a base epistêmica do texto produzido pela imaginação criativa do ficcionista Óscar Ribas.

*Ilundu*, ao ser publicado, preenche os vazios do saber de fora de leitores que desconhecem a construção simbólica da cultura angolana, necessitando, por isso mesmo, de esclarecimentos que algumas vezes lhes faltam. Lendo a obra etnográfica, esses leitores, como foi meu caso, encontram respostas para seu menos saber com relação ao conto. Por outro lado, como já aqui apontei ao citar Mário António, *Ilundu* não prescinde de certa literariedade que se manifesta tanto na organização dos segmentos, quanto na performance linguística e participativa de alguém que não se limita a ser apenas um observador distante ou mero coletor do que ouve de seus informantes, mas se imiscui no texto como um narrador onisciente que vivencia imaginariamente aquilo que sua pesquisa lhe apontou.

A “monografia” que, segundo o autor, resulta de um “trabalho [...] que, dada a transcendência da matéria, mais rigor [...] mereceu. Daí um redobrado esforço, quer mental, quer de investigação” (1989, p. 13), ganha uma forte dose de narratividade ficcional, além de um reforço da presença física daquele que faz a exposição, como revela a passagem a seguir:

As aparições das quiandas representam bom ou mau indício. Por efeito de simpatia, influem na gestação, originando indivíduos anormais como os deformados fisicamente.

Neste caso, enquadra-se o próprio Autor. A manifestação da sereia operou-se-lhe no sentido da visão, destruindo-o com a ausência da luz. Em compensação, dotou-o com o amor às pesquisas folclóricas e religiosas (p. 36).

Também é essa faceta ficcional que se projeta em um dos segmentos por ele chamado “PEDRAS – Sua Enumeração” (p. 64-83). Nele aparece uma narrativa encaixada que nos remete diretamente à “Praga”. Trata-se da estória de uma mulher que tem roubadas quatro galinhas, e, como Donana, faz “uma protestação mediante os espíritos ou, tipicamente, [...] um cubamento”, segundo o agora narrador que relata o episódio que, por seu caráter de veracidade, poderíamos classificar como sendo uma maka.

Vale a pena o cotejo do conto “A praga” com a narrativa encaixada em *Ilundu*, para vermos como as duas vias – etnografia e ficção – se suplementam mutuamente, com as mortes a se sucederem lá e cá, por via do bruxedo, cuja importância Ribas quer, como etnógrafo, resgatar e, como ficcionista, recriar. O leitor acompanha as mortes em cadeia, como da outra vez, seja, neste caso, a da ladra, seja a das amigas que com ela compartilharam as galinhas, seja a dos filhos da dona dos animais restantes, já que esta os recebera de volta, com isso levando o efeito da praga para sua própria casa. Só quando ela levanta o “pilão-dos-protestos” é que consegue salvar o que restou de sua família (cf. p. 75 e seguintes).

O processo de recepção de *Ilundu*, tal como no-lo apresenta o volume 1 de *Missosso*, na parte intitulada “Óscar Ribas e os intelectuais”, é a comprovação da importância da obra para o conhecimento do universo simbólico-cultural angolano, fonte na qual, até hoje, os imaginários de muitos dos ficcionistas continuam a matar sua sede de alteridade. *Ilundu* se faz, assim, repetindo o depoimento de Eugénio Ferreira em *Missosso* 1, “obra de justa e leal interpretação que o angolano de há muito exige” (1961, p. 19) e que ainda hoje, parece-me, continua a exigir, assim como o exigem, também, os estudiosos não-angolanos que dela se valem.

### **Um breve depoimento em forma de conclusão: *Tudo isto aconteceu.***

No verão de 1987, realizei em Lisboa o que, em meu país, se chama doutorado-sanduíche, sob a orientação do saudoso e querido Professor Manuel Ferreira. Foi então que, pela intermediação da hoje também Professora Inocência Mata, junto à amiga Luísa Grilo, fui recebida, algumas vezes, por Óscar Ribas no Lar em que vivia em Fisgas de Alcoitão. Foram três encontros pelos quais consegui resolver algumas questões de meu trabalho que, até então, não tinham encontrado ainda uma solução que me parecesse mais coerente ou mesmo mais correta.

Além de responder, com carinho e afabilidade, às minhas indagações, Ribas também me falou muito, não só de sua obra, mas de sua vida pessoal, principalmente no que dizia respeito a seu núcleo familiar. Contou-me histórias acontecidas em diversos momentos de sua trajetória de vida, sempre enfatizando o papel de sua mãe e, posteriormente, o de sua esposa nesta trajetória,

além do afeto por seus irmãos. Referiu-se, com especial carinho, a seu grupo de informantes, que por várias vezes citava em seus textos e que para ele fora importante para a realização de seu trabalho tanto de etnógrafo como de ficcionista. Sobre sua obra, deixou claro o fato de muitas vezes ter de lutar contra muitos empecilhos financeiros e mesmo editoriais e como isto lhe tinha afetado a vida intelectual, sempre marcada, em contraposição, por prêmios e/ou pelo reconhecimento de intelectuais fora de seu país, o que o fazia sempre querer citar os depoimentos de tais intelectuais em algumas de suas obras.

Ouvindo tudo que lhe tinha acontecido, não conseguia conter a emoção, sobretudo ao dimensionar a força do amor que ele nutria por seu país e, também, em menor escala, pelo meu, que visitara por duas vezes. A partir desses encontros e das lições recebidas, consegui entender melhor o que se escondia por trás da cena dos missossos por ele recolhidos e de “A praga”, obras que eu escolhera como fontes literárias obrigatórias do meu trabalho.

Em 1989, ao levar-lhe cópia deste mesmo trabalho, tivemos um outro longo encontro e dele recebi outras duas de suas obras: *Missosso*, v. 3 e *Tudo isto aconteceu* (1975). É sobre esta última que gostaria de falar um pouco, para concluir as reflexões aqui trazidas.

Começo por confessar, de público, que o subtítulo do romance de 75, ou seja, “Romance autobiográfico”, me causou certa confusão metodológica, a começar por sua forma de organização. Por ela, a primeira parte, numerada, continha o que o autor chamava de “quadros” (43), e, a segunda, em forma de capítulos(40), ganhava esclarecedores e antecipados subtítulos. Em minha percepção, tais partes representavam quase que dois volumes autônomos, e não segmentos de um todo, principalmente porque os quadros resgatam a vida de Armando Relvas, pai de Osvaldo, o protagonista principal do segmento dividido em capítulos.

Por outro lado, apesar de reconhecer que se tratava de uma obra de fôlego, escrita durante doze anos – de 1962 a 1974 – cobrindo, portanto, um longo período da vida histórico-social de Angola, não conseguia nela ver um texto autobiográfico, propriamente dito. A autobiografia, tradicionalmente, faz coincidir o nome do autor com o do protagonista, quase sempre um narrador de si mesmo. Não era o que acontecia no romance, já que o nome Osvaldo Relvas não coincidia com o do cidadão angolano Óscar Ribas, apesar do jogo das iniciais. Também se tornava fascinante o fato de que a história deste último estava toda contida na estória do personagem e que, a não ser os nomes da mãe e da esposa, respectivamente Maria/Mariquinhas e Maria Cândida, todos os demais – de pai, irmãos, etc. – eram diferentes dos da realidade, procedimento que sofria uma mudança, quando ele enfocava pessoas efetivamente existentes, como se dá com a nomeação do também etnógrafo José Redinha, por exemplo. Diante disso, a obra fluía-me das mãos e não obedecia a qualquer abordagem analítica que pudesse ou quisesse fazer.

Com o passar do tempo, e com base em outras leituras que foram surgindo, verifiquei, cada vez mais surpresa, que *Tudo isto aconteceu* representava, na verdade, uma obra bastante antecipada no tempo e que eu, por não dispor de instrumentos teóricos adequados, não fora capaz de compreender nas primeiras leituras. Gostaria de deixar aqui consignado que esta foi, com certeza, a última “lição” que o mestre me deu.

Hoje vejo, não só neste romance de 1975, mas em toda a sua obra literária, que conheço melhor, um instigante exercício de autoficção<sup>5</sup>, que acaba por suplementar o de auto-etnografia que, também depois, fui compreender melhor. Por tal jogo de autoficção e autoetnografia, Ribas pôde traduzir melhor a cultura de sua terra e toda a força de sua diferença. *Tudo isto aconteceu* representa, assim, uma espécie de fecho narrativo de todo um processo mais abrangente e profundo. Talvez, nasça daí a necessidade de o ficcionista abrigar-se em um nome outro, para não sucumbir à força

da tristeza e da angústia que parecem ter marcado sua existência, como passagens da obra nos demonstram ao adensarem fatos como: a dolorosa perda da visão; a vontade de dar fim à própria vida; os sonhos adiados; a morte do irmão tão amado e que nunca pôde ir com ele ao Brasil, etc. O poema-dedicatória, que abre o romance, consagrado à memória deste irmão, Joaquim, na obra chamado Jorge, deixa claros todos os “ais” que acabam por se fazerem recorrentes tanto nos momentos de alegria, quanto nos de tristeza, mais frequentes que os primeiros. Reforçando o pacto autobiográfico, o eu poético e autoral dedica a Joaquim:

[...] estas páginas,  
onde, em muitas delas,  
ora em ais de alegria,  
ora em ais de angústia,  
nossas vidas palpitam (1975, s/p.).

*Tudo isto aconteceu* é mesmo este palpitar de vida que coroa uma trajetória literária começada, em 1927, com *Nuvens que passam* e continua até *Cultuando as musas* (1992).

Para efetivamente concluir esse trabalho, gostaria de insistir que, hoje, ao ler alguns romances produzidos em Angola e, neles, observar a performance dos narradores que os conduzem, consigo reconhecer alguns dos procedimentos que marcam a obra literária de Óscar Ribas, como: o entrelace dos gêneros e mesmo das áreas do conhecimento; a força da voz a engravidar a densidade da letra; a presença física de um narrador comentador, a entrar, sem muita cerimônia, no universo do contado; e, por fim, a presença de uma autoficcionalidade que faz com que este contado se sustente no vivido, embora sem aceitar o fácil apelo do confessional. Por isso mesmo creio, pensando com vários teóricos que trabalham o conceito de autoficção, que os dados biográficos de Ribas sempre serviram como base de sustentação de suas obras, através das quais buscou traduzir as experiências que, como intelectual, viveu com intensidade e que, nessas mesmas obras, resgatou, como ele próprio nos disse, e aqui já repeti, com “paciência, isenção e amor”.

## **An extraordinary translator and his textual transits**

### **ABSTRACT**

This article intends to read the Oscar Ribas works through the presumption that the angolan writer keeps the past memories to provide the future memories. He is not only a fiction writer but also an Hnographer; ethnographer, therefore, he can be considered an extraordinary “translator” of the cltural universe of his country.

Keywords: Óscar Ribas. Angolan literature. Memory. Translation. Autoethnography.

## **Notas explicativas**

- \* Professora Associada de Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa do Instituto de Letras da UFF, CNPq.
- <sup>1</sup> As obras de Ribas serão apontadas apenas pelo ano da edição utilizada e pelo número da página.
- <sup>2</sup> *CONTOS populares de Angola: cinquenta contos em quimbundo coligidos e anotados por Héli Chatelain*. 1964, p. 465.
- <sup>3</sup> O passado e o futuro. In: *CONTOS populares de Angola: Folclore Quimbundo*. 1978, p. 21.
- <sup>4</sup> Para Mary Louise Pratt, a autoetnografia se opõe à etnografia praticada por “sujeitos metropolitanos europeus [que] representam

para si mesmos os seus outros (geralmente os seus outros subjugados)". Nesse sentido, "os textos autoetnográficos são representações que os chamados outros constroem em resposta a esses textos ou em diálogo com eles." PRATT, Mary Louise. Transculturação e auto-etnografia: Peru 1615/1980. In: SANCHES, Manuela Ribeiro. *Deslocalizar a "Europa"*. 2005, p. 236-7.

<sup>5</sup> Trata-se de um neologismo criado por Serge Doubrovsky, em 1977, e que hoje, dicionarizado, expandiu-se como um conceito já bastante difundido no âmbito da teoria literária. Cf. GASPARINI, Philippe. *Est-il je?* 2004.

## Referências

- ANTÓNIO, M. *Luanda, "ilha" crioula*. Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1968.
- ASSIS JÚNIOR, António de. *O segredo da morta: romance de costumes angolenses*. 2 ed. Lisboa: Edições 70, 1979. (Autores Angolanos, 21)
- CHAVES, Rita. *A formação do romance angolano: entre intenções e gestos*. São Paulo: Coleção Via Atlântica, nº 1, 1999.
- CLIFFORD, James. Sobre a autoridade etnográfica. Trad. de Carlos Branco Mendes. In: SANCHES, Manuela Ribeiro (Org.). *Deslocalizar a "Europa"*; Antropologia, Arte, Literatura e História na Pós-Colonialidade. Lisboa: Cotovia, 2005, p. 101-141.
- GASPARINI, Philippe. *Est-il je?: roman autobiographique et autofiction*. Paris: Seuil, 2004.
- JAMESON, Fredric. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. Trad. de Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.
- LIMA, Fernando de Castro Pires de (org). *CONTOS populares de Angola: cinquenta contos em quimbundo*. Coligidos e anotados por Héli Chatelain. Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1964.
- PRATT, Mary Louise. *Transculturação e Auto-etnografia: Peru 1615/1980*. Trad. de João Catarino. In: SANCHES, Manuela Ribeiro (Org.). *Deslocalizar a "Europa"*, Antropologia, Arte, Literatura e História na Pós-Colonialidade. Lisboa: Cotovia, 2005, p. 231-258.
- RIBAS, Óscar. *A praga*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1978 (Coleção Cadernos Lavra & Oficina).
- \_\_\_\_\_. *Cultuando as musas: poesia*. Ed. do Autor. Lisboa: Ramos, Afonso & Motta, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Ecos da minha terra*. Porto: Edições Asa para a União dos Escritores Angolanos, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Ilundu: espíritos e ritos angolanos*. Porto: Edições Asa para a União dos Escritores Angolanos, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Missosso: literatura tradicional angolana*. I vol. Luanda: Tipografia Angolana, 1961.
- \_\_\_\_\_. *Missosso: Literatura Tradicional Angolana*. III vol. Luanda: Tipografia Angolana, 1964
- \_\_\_\_\_. *Tudo isto aconteceu*. Romance autobiográfico. Edição do autor, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Uanga (Feitiço)*. 4 ed. Cuba: Ediciones Cubanas para a União dos Escritores Angolanos, 1985.
- SONTAG, Susan. *Ao mesmo tempo: ensaios e discursos*. Trad. de Rubens Figueiredo; organização por Paulo Dilonardo e Anne Jump. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- VIALE MOUTINHO (org). *CONTOS populares de Angola: Folclore quimbundo*. São Paulo: Landy, 2002.