

APLICAÇÃO DO CONCEITO DE CÂNONE ÀS LITERATURAS AFRICANAS EM LÍNGUA PORTUGUESA

O caso de Angola e *Yaka*

Noemi ALFIERI

ABSTRACT • The essay will consider some of the main problems related to the application of the Literary Canon to African Literatures in Portuguese Language and will focus on the particular case of the debate on the novel *Yaka*, written by Pepetela. Cosmological and political differences from Europe, social identity and ethnical variety are the main fields which need to be explored, aiming to go through the cultural contrasts that stand on the core of Africa and to allow the European reader to have the tools to understand the message of the written text properly. A short presentation of the Angolan Literature, with its linguistic plurality, will show how it has been used as a mirror of society and as a vehicle of the freedom utopias which held to the composition of a new nation after Independence: from Cordeiro da Matta to Raul David, from Luandino Vieira to Pepetela. The considerations on the case of *Yaka* – and on the observation of the Angolan Literary Critic Luís Kandjimbo on the novel and its supposed “coloniality” –, will be useful tools to disclose the possible distortions of the message of literary works.

KEYWORDS • Canon, Angola, Pepetela, African Literatures, Kandjimbo

1. Considerações sobre o Cânone Literário Angolano

A um momento dado, mesmo que muito breve nalguns casos fomos puros, desinteressados, só pensando no povo e lutando por ele. E depois... tudo se adulterou, tudo apodreceu, muito antes de se chegar ao poder. Cada um começou a preparar as bases de lançamento para esse poder, a defender posições particulares, egoístas. A utopia morreu. E hoje cheira mal, como qualquer corpo em putrefação. Dela só resta um discurso vazio.
(Pepetela, 1993)

O discurso sobre o Cânone, intrinsecamente em diálogo com a concepção de clássico e que implica já em si um conjunto de interrogações em relação às dinâmicas sociais, culturais e políticas que o influenciam, coloca uma série de problemas adicionais se for aplicado às Literaturas Africanas.

Não se pretende, com esse termo, proceder a uma generalização temática ou estética da literatura oral e escrita proveniente do mesmo continente. Seria, de facto, incorrecto reduzir a um grupo homogéneo produções que, se bem que procedentes de macrogrupos étnicos comuns e de cosmologias que apresentam rasgos gerais afins, se desenvolveram seguindo trajectórias

distintas¹. O que, pelo contrário, se pretende destacar é a inegável presença de determinada visão do mundo, constitutiva e autóctone, que funciona como elemento substrático estando como tal na base da formação de um cânone literário escrito, representativo da identidade e da cultura nacional.

Emerge em consequência e como já referido, no caso das Literaturas Africanas em Língua Portuguesa, um problema de sobreposição e fusão de visões do mundo opostas por ideologia, organização social, ligação com a terra, e que implicam divergências em relação à própria percepção de cultura. No caso específico de Angola, para além dos contrastes derivantes da oposição entre colonial e anticolonial, a situação complica-se pela variedade na composição étnica do país e da associação, frequentemente implícita, entre branco e colonialista.

A escrita serviu historicamente de ferramenta para a formação da nova nação, neste país provavelmente mais do que noutros². Ao longo do século XX, assistimos a uma série de produções no filão de afirmação duma liberdade ideológica, factual e cultural em relação ao colonizador: uma difusa ética da intervenção. Se, como afirma Mukařovský, “a obra literária é um signo, e portanto, pela sua própria essência, um facto social” (Mukařovský, 1977, p. 94), será então imprescindível considerar os textos enquanto produtos do sistema sociopolítico em que se inserem e lembrar-se de que a inclusão ou exclusão do Cânone em determinada altura histórica não pode ser reduzida a factores de natureza exclusivamente estética. O texto e a sua estética não são, portanto, entidades fixas existentes *a priori*, mas variáveis que mudam ao longo do tempo.

Não me limitarei, no entanto, às orientações que consideram como literatura angolana apenas a produção posterior à Independência, teses que têm crédito entre alguns críticos brasileiros e que vêem a sua legitimação, em Portugal, na *Antologia da poesia pré-angolana (1948-74)* de Pires Laranjeira (Pires Laranjeira, 1975). Optarei, pelo contrário, por privilegiar uma visão que não reduz essa literatura nacional a um período cronológico na base de mudanças geopolíticas ou de uma rígida classificação temática.

Elementos tipicamente angolanos podem ser, de facto, encontrados pelo menos a partir da obra de Cordeiro da Matta (1857-1894): conhecedor profundo do quimbundo e redactor do *Ensaio de dicionário Kimbúndu-Portuguez* (Cordeiro da Matta, 1893), os seus poemas eram claramente influenciados por um ritmo e um léxico bantófono, quase sempre traduzido para português, numa “relação lógica e equilibrada das duas línguas” (Martinho, 1998).

As obras que surgem a partir deste período não podem ser consideradas unicamente como uma integração do trabalho etnográfico e antropológico sobre Angola³. Estamos, no caso de Da Matta, perante um escritor angolano para o qual o quimbundo é língua materna, dum autor que não se limita a redigir um simples testemunho linguístico, mas que integra a língua autóctone num mais amplo projecto de consciência, se ainda não propriamente nacional, de pertença a uma cultura histórica e geograficamente bem delimitada. É exactamente a partir daqui que aparecem as primeiras sistematizações em língua portuguesa de elementos linguísticos pertencentes à cultura autóctone e a paralela inclusão destes na transcrição ou reelaboração da literatura oral, veículo de valores e duma visão do mundo – como já afirmei – que pouco tem que ver com a europeia. Ao reconhecer a originalidade da literatura de Angola em relação à

¹ A questão é amplamente tratada em Mata (2001).

² Estamos, neste caso, a pensar nas análises levadas a cabo pela maioria dos críticos das literaturas pós-coloniais e numa visão acreditada sobre a literatura angolana no período anterior e imediatamente posterior a Independência.

³ Veja-se, por exemplo, os trabalhos de Héli Chatelain (1894), estudioso suíço que publicou em 1894 uma edição bilingue kimbundu-ínglês (com tradução literal) de *Folk tales of Angola*. Relevante também a contribuição de Carlos Estermann (1956-1961 e 1971).

portuguesa devemos começar a interrogar-nos sobre a efectiva aplicabilidade do Cânone Ocidental a esta produção literária, isto é, considerar a possibilidade de que obras que não obedecem às regras estilísticas ou de conteúdo para nós canonizadas não deixem de ter por isso idêntica dignidade cultural.

Nos anos da Guerra Colonial⁴, as colectâneas de literatura tradicional tiveram uma difusão enorme. Foi neste período que foram publicadas obras do calibre de *Missosso*⁵ de Óscar Bento Ribas (recolha de contos, adivinhas e provérbios) ou *Contos Tradicionais da Nossa Terra*⁶ e *Cantares do Nosso Povo, versões escritas de cantos e poemas em língua Umbundu*⁷ de Raúl David.

A transposição do léxico e da terminologia das línguas bantu para um português, que chega a ser português de Angola (variante furto das diferenças étnicas e linguísticas próprias do território), complementa-se com a recuperação das temáticas tradicionais para afirmar uma independência ideológica em relação ao colonizador. A partir dos anos cinquenta, e com a Geração da *Mensagem*, elementos de socio-realismo e de resistência tornam-se parte integrante – e componente preponderante – da literatura angolana, para “cimentar a consciência de pertença ao colectivo, isto é, à nova nação” (Laranjeira, 2002, pp.36-41). Escritores como Maurício Gomes, Viriato da Cruz, Alda Lara e Agostinho Neto empenham-se numa produção de dimensão nacionalizante e construtivista cujo sistema não pode ser reduzido na sua totalidade nem às correntes negritudinistas dos períodos anteriores, nem às obras ditas lusotropicalistas⁸. Em países como Angola, as utopias libertárias converteram-se em bases para a construção de identidades nacionais que se afastavam do modelo eurocêntrico, correspondendo ao *modus vivendi* e à concepção do mundo típico de cada país.

A idealização da luta viu, no contexto urbano, *os musseques*⁹ como cenário de consolidação da resistência. As condições sociais de privação generalizada são representadas,

⁴ Não é nossa intenção entrar neste momento na discussão sobre a legitimidade da denominação Guerra Colonial ou Guerra de Libertação. Trata-se neste caso de uma referência meramente factual de conflito nos territórios que foram, historicamente e a nível administrativo, definidas pelos portugueses como colónias.

⁵ Óscar Bento Ribas, *Missosso: literatura tradicional angolana*, Luanda, Tipografia angolana, 1962.

⁶ Raúl David, *Contos Tradicionais da Nossa Terra I*, Luanda, União dos Escritores Angolanos, 1979.

⁷ Raúl Mateus David, *Cantares do nosso povo versões escritas de cantos e poemas em língua Umbundu*, Luanda, União dos escritores angolanos, 1988.

⁸ A corrente da Negritude tem os seus iniciadores e principais teóricos nos escritores e políticos Aimé Césaire e Leopold Senghor, o primeiro martinicano e o segundo senegalês. Os dois intelectuais, que se formaram academicamente na Sorbonne, em Paris, punham em causa a tentativa de uniformização à identidade do colonizador. Senghor, em particular, com a ideia, em *O contributo do homem negro* (1939), de que “a emoção é negra”, sublinha a preponderância da sensibilidade negra sobre a racionalidade europeia. O Luso-Tropicalismo é, nas palavras do seu teorizador Gilberto Freyre, “a especial capacidade de o português se misturar com os povos tropicais, trocando padrões culturais e criando sociedades sincréticas e harmónicas”.

⁹ De acordo com Guimarães (1962): “Musseque, grafia aportuguesada, é um termo originário do quimundo, ‘sendo etimologicamente constituído pelo prefixo «mu» (lugar) e pelo radical «seke» (areia)’ (Ribas 1958, p. 144 *apud* Monteiro 1973, p. 53) que indica as zonas de areias avermelhadas, situadas no planalto de Luanda. O termo assume ‘significado sociológico quando é utilizado para designar os aglomerados de cubatas construídas nestas áreas por indivíduos expulsos da cidade [centro] devido à expansão urbana’ ou pelos novos migrantes (Amaral 1968, p. 113). A expressão musseque ganhou sentido pejorativo ao qualificar os moradores dessas localidades por seu baixo nível económico e social. E daí o seu derivado mussequeiro: pessoa de baixa condição que habita no musseque (Monteiro 1973, p. 54)”.

pela primeira vez, por Luandino Viera, que viveu em diferentes musseques de Luanda depois de ter emigrado de Portugal aos três anos:

No seu canto, mulato Armindo já não está triste. Os olhos duros. A face dura. As mãos crispadas sobre a gaita parecem querer rebentá-la.

Relembra a mãe – onde andaria agora a mãe? Vendendo-se pelo musseque! –, o pai branco, a saída da escola. Tudo por causa da branca que veio no navio.

Como ele a odiava. As pancadas, as rixas, as lutas pela vida. Aquela vida de vadio dos musseques de Luanda. A expressão dura vai ficando trocista e os olhos têm um brilho mau. (Vieira, 1956, p.96)

O complexo de condições sociais do mundo urbano vai-se fundindo na literatura angolana com o testemunho de contrastes étnicos e é a partir destes elementos que os escritores procuram contribuir para a formação da identidade nacional. A contextualização até agora levada a cabo não quer ser um relato linear do ponto de vista cronológico, não necessário aos fins da nossa discussão e que constituiria uma tarefa complicada do ponto de vista metodológico, não tendo sido publicada, até hoje, nenhuma História da Literatura Angolana. Querem-se, contudo, delinear alguns dos aspectos recorrentes, temáticos e linguísticos.

2. O caso de *Yaka*: a dialéctica entre colonial e anticolonial

Yaka, Mbayakam, jaga, imbangala?

Foram uma mesma formação social (?), Nação (?) – aos antropólogos de esclarecer.

Certo é que agitaram a já tremeluzente História de Angola, com suas incursões ao Reino do Congo [...].

Na Matamba, deram força à lendária Rainha Njinga (ou Nzinga),
que empurrou o exército português até o mar.

Maybe Njinga fosse yaka? A hipótese ainda não morreu.

(Pepetela, 1984, p.9)

Onde colocar, portanto, a escrita de Pepetela? O autor angolano é considerado um dos maiores representantes da literatura angolana e recebeu o Prémio Camões pelo conjunto da obra em 1997. Os críticos destacaram, em distintas ocasiões, o empenho do autor na formação duma renovada identidade nacional, o seu olhar crítico face à situação do país e a dedicação ao ideal de justiça, num conjunto literário sem dúvida nenhuma altamente polifónico¹⁰. Rasgo distintivo de Pepetela, então, seria a elevada capacidade de representação das componentes étnicas e sociais do país, através duma escrita politicamente colocada no âmbito da Guerra de Libertação e, sucessivamente, no testemunho e problematização do contexto pós-colonial e dos jogos de poder. Uma parte consistente dos textos publicados pelo autor – catorze romances, duas novelas e uma fábula – refere-se de forma explícita à guerrilha e à luta armada para a libertação de Angola (*Mayombe*, *As aventuras de Ngunga*), à desilusão depois da tomada de poder (*A geração da Utopia*, *Predadores*) e a problematização da história contemporânea de Angola (*O Cão e os caluandandas*, *Lueji – o nascimento dum Império*, *Yaka*). Mesmo nas obras mais alegóricas, nas quais a ligação ao contexto de vida real não é verbalizada, Pepetela não se afasta do centro gravitacional ideológico subjacente a toda a sua obra. Assim, *A Montanha da Água Lilás* é uma metáfora das implicações ligadas ao controlo das riquezas naturais e do conceito de propriedade, enquanto *Muana Puó* é alegoria da luta entre colonizadores e colonizados.

¹⁰ As referências são, a este propósito a Inocência Mata, Francisco Salinas Portugal, Laura Cavalcante Padilha e Rita Chaves, entre outros.

Tanto no último romance mencionado quanto em *Yaka*, um dos fios condutores do enredo é a máscara, cuja presença modula a narração. Se o nariz de *Muana Puó*, máscara Tchokwé em que é ambientada a luta dos morcegos para a libertação em relação ao domínio dos corvos é o maior dos obstáculos que os dois protagonistas devem vencer para a obtenção da liberdade, a máscara *Yaka* é o interlocutor privilegiado e silencioso do protagonista do romance homónimo.

De relevante interesse em relação à nossa reflexão sobre o Cânone é o debate que se originou entre Luís Kandjimbo e Pires Laranjeira exactamente em relação ao romance *Yaka*. Publicado na primeira edição em 1984, o romance chegou à sexta edição portuguesa em 2010. A obra percorre a história duma família de colonos portugueses que se estabelece em Angola entre 1890 e 1974 e representa emblematicamente o fim da época colonial. O protagonista Alexandre Semedo é acompanhado ao longo da sua vida pela máscara *Yaka*, que comunica com ele, mas cujas mensagens não consegue interpretar.

Luís Kandjimbo, de facto, reitera a sua aversão ao romance de Pepetela em vários artigos e ensaios, a partir de *Yaka: a ficção e o estatuto da história ou um romance colonial?*, em que o crítico angolano afirma que a obra suscita “perplexidade para o leitor angolano avisado, numa trama que se traduz em inadequada superação das metáforas coloniais”.

A proposta de Kandjimbo em relação à canonização é clara: é preciso “excluir do cânone literário angolano aquelas obras que reflectam a ausência dos Angolanos e a negação da sua autonomia no plano ontológico. Tais obras são, por exemplo, *Nga Muturi* de Alfredo Troni, a obra do poeta português Tomás Vieira da Cruz, a trilogia de Castro Soromenho, *Yaka* de Pepetela”

Apelando à especificidade, no plano ontológico, da produção literária angolana (caracterizada por uma conspícua componente de literatura oral e de textos em línguas nacionais) e realçando a herança platónica europeia como emblema do modelo totalitário aplicado ao ensino no Ocidente, Kandjimbo propõe para Angola um sistema de ensino alheio à reprodução social. A tal tipo de reprodução, opõe uma “reprodução cultural”, que se encarregue da descolonização cultural, ao fim de “evitar que se consagre um cânone literário totalitário, ou seja, um cânone glotofágico que se confundirá certamente com parte de um certo eurocentrismo linguístico” (Kandjimbo, 1995, p. 57-74).

Em *Literatura, Cânone e Poder Político*, Pires Laranjeira define como “perversidade teórica” a dúvida sobre a anti-colonialidade de *Yaka*. Laranjeira faz uma distinção entre a posição de Kandjimbo, promulgador da Angolanidade, e as posições externas a Angola que vêm uma valorização do conceito de Crioulidade e que encobrem “as tendências Lusotropicalizantes, afro-portuguesas ou declaradamente parafascistas e fascista” (Laranjeira, 2002).

A questão da Angolanidade é tratada por Kandjimbo no ensaio *O endógeno e o universal na literatura angolana* (Kandjimbo, 2013), no qual o conceito é definido como “aberto, marcado pela universalidade” e como “revelador da necessidade do diálogo cultural”. O crítico promulga portanto a necessidade de incluir, no âmbito da literatura e da cultura angolana, aqueles autores nacionais (negros, brancos ou mestiços) que representam factores e características historicamente em relação com o povo angolano. Chamando em causa a opinião expressa pelo ensaísta Manuel Jorge em *Para Compreender Angola* (Jorge, 1998), contudo, Kandjimbo torna evidente a fraqueza teórica e lógica das suas considerações em torno a *Yaka*.

A seguinte argumentação do ensaio de Jorge (p. 159) é incluída directamente no texto de Kandjimbo (p. 6):

Angolanidade constrói-se com tudo o que a história legou ao povo angolano: o substrato negro-africano e os elementos da cultura dominante que através dos séculos penetraram até ao mais fundo do inconsciente popular.

Logo a seguir, argumenta-se que a Angolanidade implica uma reacção às tentações hegemónicas das teorias do Luso-tropicalismo e da Crioulidade, constituindo-se como aderente aos objectivos de descolonização ideológica. A nível de enquadramento geral, os conceitos e as teorias de Kandjimbo assentam nos mais recentes estudos sobre os países de contexto pós-colonial, e implicam um olhar desconstrutivo sobre delicadas interacções culturais e sociais que foram durante demasiado tempo excessivamente simplificadas.

O que enfraquece, a nível lógico, a arquitectura do crítico é a aplicação forçada deste tipo de discurso ao romance de Pepetela. Seguindo este esquema, *Yaka* não deveria pertencer ao Cânone Angolano porque não representativa de nenhuma característica essencial da cultura angolana. Entre outros factores, a condenação baseia-se na hipotética desmistificação de Mutu-ya-Kevela, figura histórica de luta contra o colonialismo¹¹ reduzida, na opinião do crítico, a um monstro assustador de crianças.

A leitura das primeiras páginas de *Yaka*, ressalta certamente a singularidade do enfoque narrativo. Nisso, Kandjimbo tem razão, o ponto de vista representado é o do colonialista, a nível cultural e político:

E contavam recontavam as mesmas cenas de horror: os «cabeças de alcatrão», cheios de liamba e feitiços, atacavam aos milhares uma loja isolada no mato, matavam os colonos, levavam todo o recheio da loja, depois punham fogo. Falavam no chefe, o terrível Quebera e seu amigo Samacaca. Como começara? Ninguém que sabia contar. Só que esse Quebera era um monstro, trazia uma pele de onça nas costas, dentes enormes que lhe saíam da boca a escorrer sangue. (Pepetela, 1984, p.42)

Parece também evidente que a utilização do ponto de vista do colonizador e as descrições depreciativas e caricaturais dos negros são um recurso estilístico da voz narrativa num claro efeito de verosimilhança. O tom utilizado serve para sublinhar os exageros e as contradições que caracterizavam os brancos, os quais não conseguiam encontrar uma posição definida na sociedade angolana. A ênfase na definição “brancos de segunda”, reiterada ao longo do texto, não é casual, e expressa claramente a ideia de que o ódio racial e os juízos sobre os povos autóctones eram ditados, na opinião do autor, por uma insatisfação dos brancos: já não reconhecidos como portugueses pelo governo central mas ainda com dificuldades em definir-se, eles próprios, como Angolanos. Para além disso, a narração alterna duas vozes principais, a de Alexandre Semedo e outra, em terceira pessoa, que descobrimos ser a da máscara *Yaka* e que relata frequentemente os diálogos mais racistas e contraditórios atribuídos aos habitantes de Benguela. Será pertinente subestimar a sensação de afastamento em relação a estes juízos que qualquer leitor experimenta durante a leitura do romance?

Uma das poucas personagens melhor caracterizadas é a de Acácio, anarquista que ataca os governos – o central e o colonial – sem arrependimentos, defendendo publicamente os negros.

¹¹ Mutu-ya-Kevela liderou a revolta do Bailundo (na zona do Planalto Central de Angola), em 1902, contra os colonizadores portugueses. O pretexto para o início da luta foi a recusa, por parte de Mutu-ya-Kevela, de pagar umas ampolas de aguardente aos comerciantes portugueses, denunciando assim os truques que os colonizadores utilizavam para enfraquecer as tribos autóctones e converter os seus componentes em escravos. A revolta chegou a envolver vários *kimbos* Ovimbundu, mas foi violentamente reprimida.

Ele acaba por ser morto na sua loja, sem que as autoridades levem a cabo uma investigação real, atribuindo o crime a um genérico “Algum negro para roubar” (Pepetela, 1984, p. 94).

Estamos perante outro exemplo de condenação da corrupção colonialista, que se vai somando ao olhar firme de Yaka, que parece querer condenar Alexandre, quando este último impreca, cegado pela raiva:

Enquanto houver negros viveremos no medo. Estou-me cagando se se revoltam porque lhes roubam as terras boas para o café. Estou-me cagando se se revoltam contra o imposto de ter uma cubata ou contra o imposto de nascimento. Estou-me cagando se acham injusto pagar o ar que respiram. Estou-me cagando se a terra antes era deles. Não quero é viver mais no medo. E deixa de me olhar assim, Yaka, também me estou cagando para ti e para o que penses de mim.

Mais uma vez, parece não haver dúvidas sobre o facto de que a enumeração – cuja intensidade cresce até chegar à afirmação de que não importa se os negros são metaforicamente obrigados a “pagar o ar que respiram” – tem o objectivo de transmitir a ideia da total absurdidade das afirmações do jovem Semedo.

Estas considerações exemplificativas ajudam-nos a ter uma ideia do nível de “colonialidade” do romance em questão. As observações de Kandjimbo em relação a *Yaka* podem derivar, na minha opinião, de três distintas possibilidades: o crítico não leu o romance (ou a leitura foi parcial e desatenta); o crítico leu o romance mas não reparou nos inúmeros sinais deixados no texto a fim de permitir um distanciamento do ponto de vista das personagens (o que é pouco provável dada a bagagem cultural e metodológica de Kandjimbo); ou, finalmente, a “condenação” do crítico nada tem a ver com o valor literário e testemunhal do romance.

Por outras palavras, Kandjimbo parece abrir uma excepção e, ao considerar que a componente branca de Angola não é evidentemente representativa de nenhum rasgo característico da cultura do País, etiqueta o romance como colonial. O “crime” seria o de representar uma condição social que, se bem que eticamente condenável, não deixou de fazer historicamente parte da vida de Angola. A componente linguística é, neste caso, completamente ignorada, e o crítico considera unicamente que a obra aparece escrita em português – língua do colonizador –, sem pôr a necessária atenção no facto de a mesma incluir, ao mesmo tempo, uma variedade de termos angolanos directamente proveniente das línguas bantu, que nada têm a ver com o léxico do português europeu, pronunciadas pelos brancos (o que implicou a presença dum glossário de quatro páginas, com espaçamento simples entre linhas, na edição da Dom Quixote).

Complicam ulteriormente o debate as frequentes alusões do crítico a um estatuto ontológico da cultura angolana que se configura, na sua visão, como uma entidade quase autorreferencial. Quem vive fora de Angola e não tem origens angolanas, não pode compreender profundamente as raízes culturais do povo e não tem meios e conhecimentos suficientes para uma percepção fiável da representatividade real dum ou doutro autor. Afirmação, esta, cuja veridicidade é por um lado inegável. Neste caso, o problema lógico e crítico levantado é ainda maior: será esta uma observação válida unicamente para Angola? A recepção de obras que não façam parte da nossa cultura de origem será, então, necessariamente distorcida? A argumentação de Kandjimbo sobre *Yaka*, cuja função quer ser a de defender a tipicidade da literatura angolana em relação a literatura colonial portuguesa e o seu carácter endógeno, poderia – pelo contrário – acabar por isolá-la, limitando a sua área de interpretação.

A impressão complexiva que suscita a leitura dos vários ensaios do crítico sobre *Yaka* é a duma condenação prévia da obra, relacionada com questões ideológicas e com uma tentativa de negação de todas aquelas representações da história angolana que testemunham o ponto de vista dos primeiros brancos de Angola, aqueles portugueses “de segunda” que desenvolveram, eles mesmo, ligações ao solo angolano e que denotavam afinal uma desaproximação progressiva da

lógica colonialista. Mesmo no caso em que a perspectiva deles seja apresentada e revisitada em chave polémica.

O caso do romance de Pepetela é, em conclusão, altamente exemplificativo do carácter intrinsecamente problemático do discurso sobre o Cânone, que abrange não só questões literárias, mas também políticas, sociais e ideológicas. No âmbito da contemporaneidade, a circulação das obras não se limita ao território nacional e, frequentemente, nem ao continente de origem. Se esse fenómeno implica uma possível deformação dos conceitos identitários e a constituição dum imaginário parcial nos leitores internacionais, consideramos que o discurso canónico-crítico não pode, por outro lado, ofuscar o valor dos leitores os quais, mesmo não sendo críticos de profissão, têm todos os meios práticos para aprofundar os materiais culturais dos quais a literatura se faz porta-voz.

BIBLIOGRAFIA

- Chatelain (1894), Héli, *Folk tales of Angola*, Luanda.
- David (1988), Raul Mateus, *Cantares do nosso povo versões escritas de cantos e poemas em língua Umbundu*, Luanda, União dos escritores angolanos.
- David (1979), Raúl, *Contos Tradicionais da Nossa Terra I*, Luanda, União dos Escritores Angolanos.
- Estermann (1971), Carlos, *Cinquenta contos bantos do sudoeste de Angola*, Texto bilingue com introdução e comentários, com a colaboração do pad. António Joaquim da Silva, Luanda, Instituto de Investigação científica de Angola
- Estermann (1956-1961), Carlos, *Etnografia do Sudoeste de Angola*, I-III, Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar
- Guimarães (2009), Rogério, «Luandino Vieira: a resistência nos musseques (1962)», in *Revista Eletrônica Boletim do TEMPO*, Ano 4, N° 19,
- Jorge (1998), Manuel, *Para Compreender Angola*, Lisboa, Dom Quixote.
- Kandjimbo (2013), Luís, «O endógeno e o universal na literatura angolana», comunicação apresentada no painel cultural do *Seminário sobre a Realidade Política, Económica e Cultural de Angola*, Paris, 6-9 de novembro 2013. Documento disponível in <http://www.nexus.ao/kandjimbo/SEMINARPAR.pdf>.
- Kandjimbo (1995), Luís, «Yaka: a ficção e o estatuto da história ou um romance colonial?», in *Estudos portugueses e africanos*, n° 25/26, pp. 57-74.
- Kandjimbo (2001), Luís, *A literatura Angolana, a formação dum cânone mínimo de língua portuguesa e as estratégias da sua difusão e ensino*, Luanda. Documento disponível in http://www.nexus.ao/kandjimbo/pdfs/canones_literario.pdf.
- Laranjeira (2002), Pires, «Literatura, Cânone e Poder Político», in *Mar Além*, n° 1, pp. 36-41.
- Laranjeira (1975), Pires, *Antologia da poesia pré-angolana (1948-74)*, Porto, Tipografia Nunes.
- Martinho (1998), Ana Maria Mão-de-Ferro, *A História Literária em Angola e Moçambique: Cânones Literários e Educação, (Os casos Angolano e Moçambicano)*, Lisboa, Tese de Doutoramento UNL-FCSH.
- Mata (2001), Inocência, *Literatura angolana: silêncios e falas de uma voz inquieta*, Lisboa, Mar Além.
- Matta (1893), Cordeiro da, *Ensaio de dicionário Kimbúndu-Portuguez*, Lisboa, Typographia e Stereotypia Moderna da Casa Editora Antonio Maria Pereira.
- Mukařovský (1977), Jan, *Escritos de Estética e Semiótica del Arte*, organização Jordi Lovet, Barcelona.
- Pepetela (1993), *A geração da Utopia*, Lisboa, Dom Quixote.
- Pepetela (2000), *A Montanha da Água Lilás*, Lisboa, Dom Quixote.
- Pepetela (2002), *As aventuras de Ngunga*, Lisboa, Dom Quixote.
- Pepetela (1989), *Lueji – o nascimento dum Império*, Luanda, União dos Escritores Angolanos.
- Pepetela (2005), *Mayombe*, Lisboa, Dom Quixote, 10ª edição.
- Pepetela (2002), *Muana Puó*, Lisboa, Dom Quixote, 3ª edição.
- Pepetela (1985), *O Cão e os caluandandas*, Lisboa, Dom Quixote.
- Pepetela (2005), *Predadores*, Lisboa, Dom Quixote.

Aplicação do conceito de cânone às literaturas africanas em língua portuguesa

Pepetela (1984), *Yaka*, Lisboa, Dom Quixote,.

Ribas (1962), Óscar Bento, *Missosso: literatura tradicional angolana*, Luanda, Tipografia angolana.

Senghor (1939), Léopold, *O contributo do homem negro* (1939), in Manuela Ribeiro Sanches, *Malhas que os impérios tecem: textos anticoloniais, contextos pós-coloniais*, Lisboa, Edições 70, 2011, pp. 73-92.

Vieira (1954), Luandino, *A cidade e a infância*, Lisboa, Casa dos Estudantes do Império.

NOEMI ALFIERI • is a PhD student in Portuguese Studies at Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. Her main research interests are in the field of Lusophone Literatures of the Twentieth and Twenty-first century. In the period of her Master Degree, she studied between Turin and Lisbon. She got her final Master Degree in Modern Languages and Literatures at Università degli Studi di Torino, with a final thesis on literary critic and translation to italian of the short novel *As aventuras de Ngunga*, by Pepetela.

E-MAIL • n.alfieri@yahoo.it