

HISTÓRIA, FICÇÃO E PAPÉIS DA MEMÓRIA EM *YAKA*, DE PEPETELA

Mariana Sousa DIAS¹

Resumo: Neste artigo, discutimos algumas das possibilidades erigidas a partir do diálogo entre as tessituras literária e histórica no romance *Yaka*, do escritor angolano Pepetela. Sem desconsiderarmos as questões teórico-metodológicas que definem e delimitam tais campos discursivos, assumimos uma perspectiva que evidencia as contribuições reflexivas proporcionadas por tal transdisciplinaridade na (re)apresentação do colonial, como forma de encontrar feições efetivamente nacionais no contexto pós-independência. A fundamentação da pesquisa baseia-se, principalmente, no enfoque das considerações acerca do caráter seletivo da historiografia oficial, retomando e associando conceitos de Benjamin, Derrida, Foucault e Halbwachs.

Palavras-chave: Pepetela, História, Ficção.

Introdução

Marcada por um intenso período de guerra civil após a independência, que perdura de 1975 a 2002, a sociedade angolana, fortemente perpassada por tensões raciais, étnicas, políticas e culturais desde as suas origens, viu cair por terra os ideais de união e progresso tão sonhados durante as lutas de libertação. Diante das fragmentações que engendram esse conturbado perfil nacional, novas necessidades se ensaiam, delineando a busca por deambulações reflexivas que explicitem os pontos nos quais os planos do período pré-independência foram corrompidos. A tentativa de reconstrução a partir dos escombros da utopia e da luta pela superação do trauma social norteia um olhar que não denota movimento nostálgico, mas sim a análise de acontecimentos por diferentes prismas, objetivando compreender e repensar de forma mais clara o presente ao tomar como base a revitalização de testemunhos e traços que persistiram, como vozes sopradas, a despeito das tentativas de rasuramento do colonizador.

O movimento de pensar e descrever o processo que deverá conduzir à criação da nação

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Linha Estudos Literários da Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói/RJ, Brasil. Bolsista REUNI. E-mail: marianasousadias@yahoo.com.br

angolana, bem como o que a caracteriza, constitui a tônica do projeto literário de Pepetela, sempre vetorizado pelo enfoque do engajamento como caminho para a efetiva emancipação. À volta desta temática, foram concebidos alguns dos seus principais romances, destacando-se *Mayombe* (1980), *Lueji* (1989), *Geração da Utopia* (1992), *A Gloriosa Família* (1997) e *Predadores* (2008). Publicado em 1983, *Yaka* evidencia um esforço do discurso pós-colonial em dar a voz aos segmentos que por tanto tempo ficaram à margem, sem negar a angolidade àqueles que efetivamente saem da condição de colonizadores para integrarem uma sociedade independente e igualitária, caracterizada pela pluralidade possível. Para tanto, propõe-se um entre-lugar (BHABHA, 1998: 211) fundamentalmente orientado pelos ideais de união e de conscientização holística.

A narrativa apresenta a saga dos Semedo, uma família de colonos portugueses radicada em Angola, cuja trajetória imbrica-se à do próprio país. Os fatos apresentados ocorrem entre 1890, ano de nascimento do protagonista, Alexandre, até sua morte, em 1975, ano de independência da colônia. Acompanhamos a deflagração e os reflexos de uma série de acontecimentos decisivos para o país, como a expansão portuguesa rumo ao interior da África após o Ultimato Inglês, a queda da monarquia, as duas guerras mundiais, a repressão promovida pelo salazarismo e, principalmente, as várias revoltas dos nativos, destacando-se o início da guerra pela libertação nacional e os momentos que antecederam a emancipação, sob o enfoque da conduta de violência, hipocrisia e espoliação mantida durante a campanha colonial.

Enquanto escrita que representa o longo processo de luta pela autonomia, o fio condutor da trama é o conflito identitário do patriarca, dividido entre os valores portugueses e as constantes demonstrações de injustiça contra o colonizado. A escravidão, o roubo de terras e os massacres de negros são algumas das ações indicadas como os fomentadores da prosperidade da burguesia colonial, que se via como aqueles que traziam a “civilização” e que, portanto, poderiam se utilizar de Angola como quisessem. Tais considerações deixam clara a problemática central de *Yaka*, no que concerne à sedimentação de um sentimento nacional: a reivindicação da posse da terra angolana frente à reivindicação de um efetivo

pertencimento à *tellus mater* angolana, visão que se afasta da ideia da propriedade atribuída pela primeira opção.

Indubitavelmente, um ideal de nação institui-se de forma contínua, e é baseado não apenas em fatores como a língua e a territorialidade, mas também em uma série de signos e de discursos culturais, ideológicos, filosóficos e políticos que permeiam a estrutura social. Tais elementos indicam a busca por uma noção de unidade, obtida nos elementos comuns às origens e às características que legitimariam a inserção de um indivíduo em um grupo nacional específico.

A partir dessas premissas, tornam-se nítidas as relações entre patrimônio cultural e história, suportes de retenção e, por consequência, de ratificação, que se dá a princípio no revisitar do saber canônico. É justamente com a problematização deste saber que Pepetela questiona a história (portuguesa) de Angola para propor versões angolanas dos fatos, num movimento evidenciador de que a formação do romance na ex-colônia dialoga com a própria formação da nação. A transgressão não é objetivada apenas no âmbito político-social, mas na própria institucionalização da produção literária no país, uma vez que estão inevitavelmente interligados:

(...) a relação história / ficção, sendo uma constante nas literaturas que emergem de situações conflituais em processo de automatização (política, cultural, social), é, na literatura angolana, singular. Essa singularidade advém do fato de que pela literatura se vai escrevendo também a história do país (MATA, 2009: 195).

Considerando-se que nas ex-colônias portuguesas, especialmente após a expansão dos movimentos de Negritude e Pan-Africanismo, a literatura também se baseia no já referido sistema binário colonizador / colonizado proposto pelo imperialismo – obviamente subvertido a partir do viés da resistência –, o papel do intelectual ganha notável peso no

contexto pós-colonial. Um conjunto de alternativas que buscam rechaçar posturas excludentes mostra-se urgente, apontando para a superação da desagregação e para a renovação temática e estética da expressão artística, que cada vez mais se afasta das limitações oriundas da experiência colonial e confere legitimidade às alteridades coexistentes.

História e Literatura: a reconstrução de um diálogo

Literatura e história, enquanto áreas notavelmente consideradas espelhos do homem e de suas trajetórias, levantam, quando articuladas, variados questionamentos acerca dos aspectos que as aproximam e que as distanciam. A discussão acerca do tema remonta à Antiguidade Clássica, conforme aponta a *Poética*, de Aristóteles:

(...) não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso e prosa – pois que bem poderiam ser postas em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa –, diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder (ARISTÓTELES, 1973: 443).

Com o avanço do racionalismo, a segmentação entre tais instâncias ganhou força: o real e o irreal, a ciência e a arte em oposição. A noção de que literatura e história são campos distintos determinou que a capacidade do registrar se encontraria factualmente na última, pois, ao passo que uma apresentaria o verossímil, a **impressão** da realidade, a outra pretenderia a verdade, a reprodução.

De fato, a literatura não é e não pretende a reprodução. Conforme nos indica Blanchot, “ela diz: não represento mais, sou; não significo, apresento” (BLANCHOT, 1997). A literatura não é reflexo, mas sim a apresentação de si mesma, como universo alicerçado em suas próprias – e múltiplas – possibilidades. Entretanto, é inegável a aproximação entre

literatura e história em determinados pontos. O principal deles estaria no fato de que ambas são formas narrativas, que têm como suporte principal a linguagem. Apresentam enredos, espaços e personagens moldados por uma voz enunciativa e são perpassadas, conseqüentemente, por uma subjetividade. A partir da seleção, versões são escolhidas e sequenciadas, passando a circular entre os homens como o discurso histórico, que apresenta e explica o passado a partir dos registros oficiais. Conforme nos apresenta Foucault: “O arquivo é (...) a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares”. É, também, “o que faz com que todas as coisas ditas não se acumulem indefinidamente em uma massa amorfa” (FOUCAULT, 1987: 147).

A percepção da voz histórica enquanto discurso elucida a sua aproximação com o trabalho ficcional, uma vez que o historiador precisa de uma trama para dar sentido aos acontecimentos, numa operação que se aproxima à atividade literária. A legitimidade do cânone, sob tal prisma, mostra-se irreversivelmente comprometida, uma vez que está sujeita à escolha daquilo que virá ou não à tona pelas mãos dos que a transmitem, segundo “a lei do que pode ser dito”. Essas constatações dialogam, por sua vez, com as ponderações que Derrida também faz acerca do arquivo, enquanto elemento arraigadamente considerado como “autoridade” (DERRIDA, 2001: 8) noção reforçada, ainda, na retomada dos próprios sentidos do vocábulo grego originário, *arkhê*, que designaria, simultaneamente, as ideias de “começo” e de “comando”, lugar onde se exerce a autoridade e a partir do qual a ordem é dada (DERRIDA, 2001: 13).

Neste ponto, torna-se inevitável revisitar Walter Benjamin e suas teses em *Sobre o conceito de história*. A contraposição entre historicismo e materialismo histórico, respectivamente, historiografia oficial e realidade(s) dos fatos, nos indica qual é esse lugar “a partir do qual a ordem é dada”:

(...) se nos perguntarmos com quem o investigador historicista estabelece uma relação de empatia, a resposta é inequívoca: com o vencedor. Ora, os que num momento dado dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes. A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores. (...) Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento de barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura (BENJAMIN, 1989: 225).

Tendo sua transmissão condicionada por uma rede de escolhas discursivo-ideológicas, os fatos jamais são devolvidos em sua inteireza; lembrar o passado e escrever sobre ele mostram-se como atividades complexas e nada inocentes, já que são condicionadas pela ótica do poder vigente. Utilizando-se de um aparato cuidadosamente instituído para justificar e obscurecer determinadas vozes, classes dominantes perpetuam o processo de apagamento, e a história, enquanto instância seletiva, não pode dar conta de todos os acontecimentos e pontos de vista – intencionalmente ou não.

Observando tais premissas, outro elemento fundamental no tocante à arbitrariedade do discurso histórico deve ser levantado: a diferenciação entre memória coletiva e história.

Maurice Halbwachs aponta distanciamentos básicos entre tais estruturas:

(...) a memória coletiva não se confunde com a história e a expressão “memória histórica” não é muito feliz (...). A memória coletiva (...) é uma corrente de pensamento contínuo, de uma continuidade que nada tem de artificial (...). A história divide a sequência dos séculos em períodos, como distribuímos a tragédia em muitos atos (...). Ademais, existem muitas memórias coletivas. Esta é a segunda característica pela qual elas se distiguem da história. A história é só uma e se pode dizer que só existe uma história. (HALBWACHS, 2004: 100-105)

As colocações apresentadas evidenciam o fato de que não há uma progressão linear de fatos, numa narrativa una e coesa, mas sim, uma infundável variedade de versões paralelas e, em boa parte, conflitantes. Nas sociedades africanas, a forte tradição da oralidade sacraliza o testemunho, transmitido de geração em geração. Entretanto, nos processos de formação

colonial, a cultura angolana e suas “muitas memórias coletivas” foram duramente preteridas pelos aparatos ocidentais, e a historiografia oficial seguiu orientada por moldes e posicionamentos próprios da cultura ocidental. É a partir dos esvaziamentos deixados pela unilateralidade da história e pelas urdiduras literárias que o passado é retomado para reafirmar a voz local:

Nunca conheci Governador de Benguela que valesse para alguma coisa. (...) De tal maneira que ao fundador de Benguela e seu primeiro Governador, Cerveira Pereira, os colonos mataram e meteram numa barrica de sal e atiraram-no ao mar. Diz a lenda que foi dar a Luanda e assim na capital souberam da revolta. Apesar de haver um historiador que afirma ser isso só uma lenda, prefiro acreditar nela (PEPETELA, 1984: 20).

A fala de Alexandre Semedo e as tensões entre história, memória e ficção, aqui brevemente esboçadas, trazem à baila os elementos que constituem o bojo da narrativa de *Yaka*. A partir da metaforização, mitos, lendas, personagens e dados da historiografia oficial são fragmentados para serem entrecruzados, num amálgama que obviamente não pretende a substituição dos registros pela literatura, mas sim uma interdiscursividade que permite o surgimento de novos olhares.

Yaka: a(s) história(s) que poderia(m) ter sido

Em *Yaka*, a retomada crítica da fundação nacional é permeada pelo prisma mitológico e enfoca quase cem anos da história de Angola. A narrativa se inicia em 1890 com o nascimento de Alexandre, filho do anti-monarquista português Óscar Semedo, degredado para Angola e condenado a dez anos de trabalhos agrícolas, e de Esmeralda, “a primeira branca a nascer em Capagombe” (PEPETELA, 1984: 10). Ao nascer, a mucama que fizera o parto de Esmeralda deixa-o cair na terra, permitindo que o primeiro Semedo legitimamente

angolano entrasse em contato direto com o solo: “A escrava, talvez por velhice, deixou-me cair no pó. O pai berrou que ia matar a velha. A velha só chorava, lavando-me.” (PEPETELA, 1984: 9)

O duplo batismo, marcado pelo encontro com a terra e com as lágrimas da negra é extremamente significativo. Inicia-se ali uma forte ligação simbólica com Angola, não reconhecida plenamente por Alexandre durante toda a sua vida. Como “branco de segunda”, ou seja, branco nascido na colônia, Alexandre tem uma formação marcada pelo binarismo europeu civilizado / negro bárbaro, constituidor de diferenças e de identidades, e pelo embate de valores sociopolíticos, culturais e morais que impedem sua identificação como angolano ou como português. Desde cedo, entra em contato com os padrões de um segmento que busca a ascensão, passando a compreender as regras às quais deveria submeter-se para alcançar o status social. Tal processo, condutor da formação de uma burguesia benguelense ao longo dos anos, embasa os percursos dos Semedo.

Com a morte de seu padrinho, Sô Queirós, Alexandre herda ainda na infância uma loja, símbolo do enriquecimento da família à custa da exploração dos negros, a partir de ações como o roubo nas medidas dos tecidos e na composição dos vinhos. Os filhos e netos de Alexandre, bem como os agregados da família Semedo, são apresentados predominantemente como burgueses gananciosos, racistas e mesquinhos, que vêem Angola como um verdadeiro campo de exploração, sua “árvore das patacas” (PEPETELA, 1984: 154). Bartolomeu Espinha, genro de Alexandre e um dos principais personagens da obra, uma vez que representa iconicamente o espoliador português, é descrito em sua primeira aparição no texto de forma irônica e denunciadora: “Chegado há três anos de Portugal, Bartolomeu empregou-se como cobrador duma grande firma comercial. (...) Não tem escrúpulos, não tem cultura (...) é o diabo. Vai longe esse rapaz.” (PEPETELA, 1984: 154).

Numa perspectiva que oscila entre a profunda decepção diante da falha do projeto utópico e a tentativa de releitura e adaptação desses valores, a Angola representada em *Yaka* é pautada pelos constantes embates que envolvem colonos e nativos, num enfoque que privilegia a força da resistência frente à ação imperialista de Portugal. Tal força é emblemática na figura da estátua Yaka, apresentada na “Nota prévia” do romance, como uma chave para a compreensão da obra:

Yaka, mbayaka, jaga, imbangala (?) Foram uma mesma formação social (?) Nação (?) – aos antropólogos de esclarecer (...) Na Matamba, deram força à legendária Rainha Njinga, que empurrou o exército português até o mar. Talvez Njinga fosse yaka? (...) Os ditos guerreiros, que por comodidade chamo de yaka, (...) criadores de chefias, assimiladores de culturas, formadores de exércitos (...) parecem apenas cazumbi² antecipado da nacionalidade. Mas não é deles que trata esse livro, só duma estátua. (...) Sendo a estatuária yaka riquíssima, ela poderia ter existido (...). Daí a necessidade de a criar, como mito recriado. Até porque só os mitos têm realidade. (PEPETELA, 1984: 6)

As considerações feitas acerca desse povo de guerreiros é a premissa para o estabelecimento de um pacto com o leitor, no sentido de uma abordagem alternativa que ganha legitimidade na diegese. Retomando as figuras dos yaka e da Rainha Njinga, Pepetela elege como elementos que perpassam o retrato da (trans)formação dos perfis identitários angolanos o “cazumbi antecipado da nacionalidade”, emanado por uma formação social de “assimiladores de culturas”, e a veracidade dos mitos, as únicas versões que seriam reais: o projeto de convergência e de afirmação cultural da nação já se mostraria então em curso, como via fundamental para a edificação da angolanidade.

Como analogias à fragmentação social e à pluralidade de discursos e feições dessa sociedade, devemos destacar dois aspectos essenciais do romance. O primeiro deles é a polifonia narrativa, que varia entre as vozes de Alexandre, de seus netos, de Vilonda – personagem que representa o segmento cuvale – e, principalmente, de yaka, figura que

² Espírito.

acompanha silenciosamente o protagonista, desde o seu nascimento. O resgate de cada uma das identidades convidadas ao testemunho mostra-se como um sincretismo de vozes que revela a dimensão da oralidade trabalhada pela literatura, propiciando a construção de um mosaico memorialístico permeado pela fala do próprio autor:

Percebemos nitidamente cada momento da narração em dois planos: no plano do narrador, na sua perspectiva expressiva e semântico-objetiva, e no plano do autor que fala de modo refratado nessa narração e através dela. Nós adivinhamos os acentos do autor que se encontram tanto no objeto da narração como nela própria e na representação do narrador, que se revela no seu processo. Não perceber esse segundo plano intencionalmente acentuado do autor significa não compreender a obra (BAKHTIN, 1990: 118 - 119).

A inter-relação trazida pela fala de Bakhtin esclarece a crítica feita por Pepetela – como testemunha e agente dos processos sociais de Angola – ao presente da enunciação, momento em que reside a transição da sociedade angolana recém-libertada. É a partir dessa consideração que vemos a rede dialógica essencial: a do autor com o seu leitor, numa provocação que se mostra como convite ao questionamento.

A estátua, enquanto representação da fala nacional, destaca-se entre os narradores, por funcionar como um contraponto às ações colonialistas que envolvem o cotidiano de Alexandre Semedo, numa crítica a sua imobilidade perante o jugo imperialista:

A Yaka olha para mim. Não, o olhar perfura-me e vai contemplar algo para lá, talvez no passado ou no futuro. Sinto que ela me transmite uma mensagem. Quanto mais a olhava e mais percebia se tratar duma mensagem (...). A mensagem vinha das profundezas de sua História? (PEPETELA, 1984: 128)

A ponderação de Alexandre esclarece um elemento importante da narrativa: o diálogo que se dava mesmo – e principalmente – no silêncio. O discurso-resposta (BAKHTIN, 1990: 89) esperado por Yaka só vem efetivamente ao final da obra, quando Alexandre acompanha a entrega de Joel “Ulisses” à causa nacional. Seu bisneto é único membro da família que de fato abraça a afirmação da angolanidade, alistando-se nas frentes

armadas do Movimento Pela Libertação Total de Angola (MPLA). Tal personagem não somente aceita a queda do colonialismo, briga por ela, rompendo assim com a postura meramente exploratória dos Semedo.

Durante o longo processo de conscientização político-social, a presença da estátua causa simultaneamente fascínio e medo em Alexandre, uma vez que ele sente a crítica feita, mas recusa-se a assimilá-la de fato :

- Enquanto houver negros viveremos no medo (...). Estou-me cagando se a terra antes era deles. Não quero mais viver no medo. E deixa de me olhar assim, Yaka, também me estou cagando para ti e para o que penses de mim. (PEPETELA, 1984: 101)

O segundo dos aspectos mencionados é a divisão do romance em cinco capítulos, que remetem simultaneamente às partes do corpo da estátua yaka – representação do corpo nacional – e aos episódios emblemáticos da resistência angolana durante os períodos de luta e aquisição da consciência, caracterizados por uma série de makas³ que desembocaram na guerra pela libertação. Tal segmentação subverte a proposta dos manuais de história, trazendo à tona acontecimentos rasurados pela dominação portuguesa como aqueles que de fato são relevantes para Angola. É nesta perspectiva que o discurso da História se distancia do ficcional: ao deslocar o eixo da narrativa histórica, que privilegia os grandes vultos, Pepetela ilumina personagens e cenários do mundo da ficção, recriando o passado a partir de memórias coletivas.

Desta forma, temos: “A Boca” (1890/1904), “Os Olhos” (1917), “O Coração” (1940/41), “O Sexo” (1961) e “As Pernas” (1975). A organização sugere, na ordem: a origem, que se dá na palavra – considerada pela tradição cultural angolana como o elemento que dá a vida, numa alusão ao nascimento de Alexandre como um possível anúncio da liberdade

³ Conflitos.

esperada; o testemunho das recorrentes explorações sofridas pelo povo angolano, intensificadas com os massacres de negros, que visavam à apropriação de terras para o plantio de café; o princípio de um sentimento de conscientização e de afirmação da nacionalidade, frente à intensificada repressão salazarista; a fecundação, iniciada com as lutas armadas pela libertação e, por fim, a tão almejada independência, representada pelo livre caminhar. A proposta anticolonial e o lento forjar da angolanidade, sugerido pela junção das partes que compõem a estátua e o romance, vêm delineados desde o início da obra, na fala de Yaka: “Esperava a chuva única, talvez sem água, que ia ligar a boca aos olhos e às pernas e ao sexo, ainda isolados em desconfianças” (PEPETELA, 1984: 14).

Uma vez que o livro tem um teor todo anticolonial e objetiva, sobretudo, mostrar outras faces do colonialismo português, torna-se importante questionarmos o enquadramento, ou não, de *Yaka* enquanto romance histórico. Carlos Alexandre Baumgarten observa as marcas essenciais do romance histórico clássico, pautadas por Lukács:

a – traçam grandes painéis históricos, abarcando determinada época e um conjunto de acontecimentos;
b – a exemplo dos procedimentos típicos da escrita da História, organizam-se em observância a uma temporalidade cronológica dos acontecimentos narrados;
c – valem-se de personagens fictícias, puramente inventadas, na análise que empreendem dos acontecimentos históricos;
d – as personalidades históricas, quando presentes, são apenas citadas ou integram o pano de fundo das narrativas;
e – os dados e detalhes históricos são utilizados com o intuito de conferir veracidade à narrativa, aspecto que torna a História incontestável;
f – o narrador se faz presente, em geral, na terceira pessoa do discurso, numa simulação de distanciamento e imparcialidade, procedimento herdado igualmente do discurso da História. (LUKÁCS *apud* BAUMGARTEN, 2000: p. 170)

De fato, *Yaka* traça um grande painel histórico. Todavia, a subversão de algumas das propostas indicadas é notável, principalmente no que se refere ao distanciamento e à imparcialidade. As personalidades históricas são retomadas e os dados históricos utilizados, não para conferir realidade, mas sim para contestá-la, num tom notavelmente crítico: há a

transcodificação da matéria historiográfica, que já não é pano de fundo. Além disso, embora Pepetela estruture a narrativa predominantemente de forma convencional, centrando-se cronologicamente, há diversas passagens em que ocorrem entrecruzamentos temporais, como ao início da narrativa, com a apresentação de um diálogo entre Alexandre Semedo e seu bisneto Joel, que só aconteceria mais de 70 anos depois: “Mais tarde, já no fim da vida, Alexandre Semedo contou ao bisneto Joel: - O meu pai ganhou essa estátua yaka no jogo. Já a tinha em Capangombe, quando casou. (...) Parecia que tudo via.” (PEPETELA, 1984: 21-22)

Nesta perspectiva, a obra de Pepetela se aproxima do que Linda Hutcheon descreve como “metaficção historiográfica”, tópico fundamental quando se fala em produção literária contemporânea. Em uma de suas colocações, a autora indica que, ao falar sobre tal conceito, refere-se:

(...) àqueles romances (...) que são intensamente auto-reflexivos e mesmo, assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos. (...) A autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas passa a ser base para seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado (HUTCHEON, 1991: 21-22)

É nessa reelaboração autoconsciente que a história angolana apresenta-se em *Yaka*, entre mitos e memórias, num verdadeiro quebra-cabeças a ser compreendido não somente por Alexandre Semedo, mas pelo próprio leitor, inserido num jogo de interpretação e associação de fatos e simbologias. Privilegiados pela multilateralidade narrativa, muitas vezes encontramos respostas que somente serão indicadas ao protagonista ao final da obra. Sobre o nascimento de Alexandre, por exemplo, temos a seguinte descrição, feita pela estátua yaka, complementando-se à já apresentada anteriormente, emitida pelo próprio Alexandre: “O primeiro vagido de Alexandre Semedo estalou em terra cuvale. Parecia era tiro (...) ruído estranho que saiu dos quatro vultos (antes eram três), acorados à sombra da mulemba” (PEPETELA, 1984: 8).

Em seguida, na obra, Alexandre mostra-se curioso em relação à árvore sob a qual teria nascido, a mulemba, considerada sagrada pelos nativos *cuvale* – uma vez que tem grande porte, apesar de situar-se numa região extremamente árida. Os *cuvale* são apresentados como povos *pastoris* do Sul de Angola, constantemente atacados pelos brancos *benguelenses* em busca de terras e animais. A postura desse segmento, marcada pela fidelidade e pela ligação emocional no tocante às suas tradições, denota a total contraposição às tentativas de assimilação do colonizador, reforçando sua representação enquanto símbolo de uma genuína interligação com a terra angolana. A reflexão de Alexandre nos diz:

Meteram-me ao caminho para Benguela. (...) Passaram a Bibala (...) quando começaram as dores. Foi ali mesmo no caminho, debaixo duma árvore cujo nome nunca me disseram, que eu nasci (...). Em pleno território *mucubal*. *Cuvale*, para dizer o nome exato. (...) Até hoje gostaria de saber (...) se a árvore meu primeiro teto não era por acaso a mulemba sagrada dos *cuvale*, o centro do Mundo. (...) Se me falam da Bibala, não evoco nenhum nome ou fato; só uma sensação de vertigem. Será da queda no pó ao nascer? É como se o mais importante não me tivesse sido contado.” (PEPETELA, 1984: 12 - 19)

Devemos destacar aqui o interesse pela cultura *cuvale* e a correção que ele mesmo faz do nome desse grupo, recusando a corruptela portuguesa “*mucubal*”, dotada de teor pejorativo. Numa divagação certamente promovida pela ligação com a terra, o próprio personagem tem a sensação de que o mais importante não foi contado, o que de fato procede. Algo foi privado de Alexandre: o testemunho da estátua. Instigado à reflexão, o personagem tem um posicionamento caracterizado pela ambigüidade, uma vez que o silêncio de Yaka causa estranhamento, “*vertigem*”, mas não traz efetivas respostas. É o movimento errante em busca do seu ser e estar nesta terra que faz com que Alexandre freqüentemente assuma e recuse a fala nacional.

O paralelismo de testemunhos mostra-se em Yaka como matéria fundamental. Tal práxis criativa traz à tona e põe em confronto com a fala oficial memórias que certamente foram obliteradas no processo de transmissão dos acontecimentos na história angolana. Um

dos episódios mais relevantes, nesse sentido, é o assassinato do cuvale Tyenda, filho de Vilonda. Aquiles Semedo, primogênito de Alexandre, é descrito como um capataz de profissão, que sai numa manhã com seus amigos para caçar perto da Oganda⁴ de Vilonda e Tyenda. Ao ver Tyenda banhar-se, Aquiles atira nele por simples diversão, matando-o, igualando-o a um animal de caça. A morte de Tyenda é apresentada na voz de Vilonda como um premeditado ato de covardia: “Eles mataram Tyenda que foi tomar banho no rio, só com a tanga, nem mesmo o punhal, talvez. Nos olhos do branco se via o objetivo deles, vinham para matar. A onça estava no brilho amarelo dos olhos deles.” (PEPETELA, 1984: 173) Vilonda, em resposta ao ataque, acerta Aquiles no peito com sua azagaia e mata-o, o que faz o grupo recuar, com medo.

Um dos amigos de Aquiles, ao relatar o fato para a família Semedo e um sargento, afirma:

- Fomos só caçar, Ao aproximar-nos da oganda eles atacaram de repente. Eram muitos, talvez uns vinte. Disparamos. Um deles tombou. (...) - Os outros apoiaram com a cabeça. Sabiam, amanhã algum do grupo ia contar à namorada ou a um amigo o que realmente passara. E o mujimbo⁵ ia se espalhar pela cidade. Mas ficavam sempre duas versões e as pessoas acreditam mais no que lhes convém. (...) Apresentadas as condolências à família e ouvidas as informações, os oficiais já iam se retirar. Bartolomeu Espinha falou pela primeira vez:
- O exército não vai fazer nada? É preciso vingar a morte do meu cunhado. Esses selvagens têm de ser castigados (PEPETELA, 1984: 173-174).

Logo em seguida, ficam claras quais são as verdadeiras intenções de Bartolomeu, quando este acompanha um grupo de soldados à busca por Vilonda:

- O meu cunhado foi morto por esses selvagens. Venho cobrar.
- Bois?
- Claro. Têm mais alguma coisa que valha?
- Percebo, mas é ilegal.
- Legal, ilegal, não sei. O que é legal? (PEPETELA, 1984: 179)

⁴ Moradia.

⁵ Boato

Os trechos apresentados evidenciam de que tipos de artifícios os colonos se utilizavam para legitimar a apropriação que faziam dos bens que pertenciam aos povos locais. O cinismo representado pela afirmação de que cerca de vinte cuvales teriam iniciado um ataque sem razões aparentes e a tentativa de Bartolomeu em mascarar o interesse nos bois de Tyenda e Vilonda demonstram a frieza e a desconsideração em relação aos cuvale, apoiando-se no fato de que certamente suas falsas versões seriam aceitas, em detrimento das reais.

Neste ponto ficam claras as relações entre a memória e o esquecimento como processo essencial na formação do discurso histórico: “tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes (...) que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e silêncios da história são reveladores” (LE GOFF, 2003: 422). O poder de justificar, omitir ou mesmo forjar mostra de que maneiras o colonizador pôde conduzir e registrar sua evolução em território angolano.

É desta forma que os cuvale, os seles, os bailundos e tantas outras etnias foram ignoradas pela historiografia. A reificação dos nativos mostra-se como um processo natural daquela sociedade, e causa vergonha a Alexandre, quando da morte de Aquiles: “Alexandre Semedo (...) recusara ir ao enterro do filho, estava silencioso há uma semana. (...) matei o meu filho. Eduquei-o dessa maneira, de ser superior porque branco. Tudo podia acontecer.” (PEPETELA, 1984: 188)

Tal reificação mostra-se ainda na lembrança que Alexandre tem de Tuca, menino negro que acompanhava seu grupo de amigos, durante a adolescência. Sua presença entre os brancos, condicionada pelo racismo, era solicitada para as brincadeiras numa tentativa de encontrar alguém que representasse a figura de Mutu-ya-Kevela, líder principal da revolta dos Bailundos, insurreição contra o recrutamento forçado de serviçais para as roças de São Tomé e contra a queda dos preços de compra da borracha, uma vez que os colonos passaram a pagar

apenas metade ou um terço do produto fornecido por esses nativos. Tal líder é apresentado por yaka, enquanto narradora, da seguinte forma:

Mutu-ya-Kevela (...) sabe onde está a sua força. (...) está na boca (..), donde podem sair palavras que arrastam os outros. (...) Mutu-ya-Kevela era um grande chefe, porque nunca atacou as missões, nem católicas nem protestantes. Fazia propaganda contra a escravatura e a aguardente. (PEPETELA, 1984: 38 - 43)

Tuca, por sua vez, assumia a visão do negro derrotado, bestializado e totalmente destituído de sua força, figura atribuída pelos portugueses após seu assassinato: “Quem como ele podia morrer assim de olhos brancos na cara negra, estender os braços negros pela areia amarela e rebolar no último grito atirando embora a vida?” (PEPETELA, 1984: 47) Até mesmo no lúdico dos meninos, reproduz-se o binarismo civilização/barbárie que rege a sociedade em que se inserem. Alexandre e seus amigos viam-se como os heróis que venciam o inimigo, o negro que se colocava contra as suas vontades. Esse mesmo Tuca seria, no futuro, tenente de “guerra preta”, lutando contra as populações negras sublevadas. Assim como Alexandre, Tuca também precisa atravessar um longo processo de conscientização para identificar seu lugar – e seu valor – nessa sociedade.

Observando a relação entre negros e brancos apresentada na obra, torna-se importante ressaltar a problematização de uma perspectiva dicotômica, a partir da recusa por fundamentalismos. Esse processo pode ser apreendido, principalmente, nas figuras de Acácio, de Joel e até mesmo de Alexandre, em variados momentos. Temos nesses personagens a indicação de que a raça não é o fator preponderante na construção do sentido nacional, mas sim a experiência revolucionária.

O barbeiro Acácio, figura central para Alexandre em sua infância, atuava como crítico dos abusos promovidos pelos colonos e era claramente contra a exploração dos negros.

Por conta de seus ideais contestadores, é misteriosamente assassinado em sua barbearia, recebendo uma *komba*, funeral tipicamente africano, como homenagem: “Acácio foi morto por ser o único branco que defendia os negros” (PEPETELA, 1984: 84). Um diálogo relativo à figura de Mutu-ya-Kevela entre Acácio e sua companheira, a negra Ermelinda, mostra seu posicionamento diferenciado:

- Aqui é preciso dizer que o Quebera⁶ tem dentes de vampiro. De Oma-kisi!⁷
- Hum! A minha mãe era do Bailundo e nunca me disse comem gente.
- Claro. Mas aqui é preciso dizer. Para os brancos ficarem com raiva e esmagarem o inimigo. Truques dos opressores! (...)
A voz de Acácio era triste e isso era das coisas que Ermelinda nunca compreendia. Até parecia ele era pelos pretos, uns incivilizados e matumbos!
(PEPETELA, 1984: 44).

Devemos destacar nesse ponto o estranhamento de Ermelinda diante da fala de Acácio e a visão que ela mesma tem dos negros, num discurso notavelmente assimilado a partir dos colonos. Contudente nas suas colocações, Acácio incomodava profundamente seus adversários, que fingiam ignorá-lo, mas que, na verdade, sentiam-se extremamente insultados pelos seus discursos que condenavam a busca desenfreada pela propriedade, tão promovida em Angola: “A propriedade suja, torna os homens piores que bicho. A propriedade é um roubo, dizia Proudhon, é isso. (...) Basta a miragem da propriedade para um homem decente se tornar prepotente, um tirano.” (PEPETELA, 1984: 74-75)

Joel, único bisneto de Alexandre Semedo, elabora a sua identidade revolucionária interpretando a realidade e assistindo à luta do povo angolano pela libertação. Com dezessete anos, vivendo em uma terra em conflito, ele se identifica com aqueles que lutam por amor à terra-mãe, participa de comícios e, ao contrário dos Semedo, não se sente diferente dos negros. Na casa dos seus familiares, ele vê a mesquinhez e, principalmente, o medo dos que

⁶ Corruptela portuguesa de Mutu-ya-Kevela

⁷ Monstro carnívoro

exploraram a terra e o povo durante muitos anos: “Colonialismo, colonialismo, não têm outra palavra na boca. Mas o tal colonialismo é que desenvolveu essa terra!”. (PEPETELA, 1984: 252)

Ao unir-se às Frentes Armadas Para a Libertação de Angola (FAPLA), Joel é rebatizado pelo bisavô como Ulisses, nome que adota como alcunha de guerra, quando o jovem está prestes a iniciar sua própria odisseia nas trincheiras, em busca da independência. Nesse ritual de transição – claramente uma referência tanto à cultura africana quanto à clássica, já na indicação da pluralidade possível e, mais ainda, necessária –, ele cumpre o destino traçado no duplo batismo de Alexandre e mostra-se como uma continuidade sua. O protagonista, ainda que tardiamente, aceita seu lugar e permanece em Angola com Joel, enquanto os demais Semedo fogem para Portugal ou para a África do Sul, com medo dos efeitos da emancipação.

É apenas ao final da narrativa, após quatro gerações da dinastia Semedo, que aparecerá um descendente capaz de decifrar o olhar misterioso da estátua., abrindo espaço para que Alexandre finalmente pudesse ouvi-la:

- A estátua representa um colono, avô. Repare bem. É o que o escultor pensava dos colonos. Ridicularizados. Veja o nariz. Burros e ambiciosos! (...)
- Ficou calado, perplexo. Como não tinha visto? Mesmo o miúdo tinha compreendido à primeira. (...)
- Também pressinto, avô, que ela fala numa compreensão entre os homens. Mesmo se diferentes.
- Não te iludas, Ulisses. Pode não ser para este século.
- Aqui vamos todos entender-nos, avô Já estamos a lutar juntos, homens de raças diferentes. (...)
- É preciso ultrapassar muita coisa, o peso da História. (...)
- É este ou não o caminho, avô?
- Claro que é. (...) Vai, Ulisses, responde ao chamado da terra. (PEPETELA, 1984: 294-296)

A fala refratada do autor nessa passagem é clara: um projeto de união e progresso é possível, mas segue um longo processo e é condicionado pela transgressão do “peso da História”. A estátua alegoriza uma Angola em construção, cuja diversidade é apresentada

pelas diferentes partes de Yaka e do romance. O processo narrativo concorre para a reunião de todos os grupos sociais num único corpo, que ultrapassa o colonialismo a partir do caminhar com as próprias pernas. Alexandre Semedo, incitado por uma longa trajetória de conscientização que chega ao ápice na postura de seu bisneto Joel, percebe de forma definitiva a necessidade de romper os ciclos de exploração e injustiça, encontrando a redenção e o acolhimento no seu novo encontro com a terra, no momento da morte. Finalmente Alexandre consegue ouvir a fala da estátua:

A tua geração vai ser a última, diz ainda a estátua yaka. Isso te falei toda a vida, para te preparares. E só agora entendes. E também que sempre fostes um grande impostor. Roubavas na loja mas criticava a situação para calar os remorsos que eu criava em ti. (PEPETELA, 1984: 301)

A tomada de consciência do protagonista no tocante à realidade social e à necessidade de transformá-la reforça o caráter utópico da obra, uma vez que, somente quando despido dos valores colonialistas, Alexandre pôde ouvir a estátua e morrer junto à terra: “A terra que Alexandre Semedo morde lhe sabe bem.” (PEPETELA, 1984: 301)

Considerações finais

Através da sua ficção, Pepetela capta e acompanha a evolução do projeto nacional angolano desde as suas origens mitológicas, retomando as figuras de Njinga e dos Yaka, passando ao jugo colonial, à luta armada, ao triunfo da independência, até ao fracasso desse projeto num período pós-colonial. No epílogo de *Yaka*, a estátua, enquanto narradora, sugere que a independência não garantiu a certeza do caminhar sonhado:

Bem, já posso fechar estes olhos transparentes que tantas coisas viram. Minha criação está aí em torrentes de esperança, a anunciada chegou.

Posso então me desequilibrar do soco e ficar em cacos pelo chão, a boca para um lado, os olhos pelo mar, o coração embaixo da terra, o sexo para o Norte e as pernas para o Sul? Ou será melhor aguardar ainda? (PEPETELA, 1984: 302)

Seria ainda necessário o difícil diálogo com outros Alexandres para que a consolidação do sentimento nacional ocorresse? Talvez a fala de Yaka indique que sempre será necessário retornar ao passado, “superar o seu peso” e não aceitar a mutilação do corpo nacional. A independência não trouxe a resposta para um “quem sou eu?” angolano, ao contrário, tornou-o ainda mais indefinido. O conflito, no contexto pós-colonial, já não se apresenta na oposição colonizado / colonizador, mas sim engendrado na própria sociedade angolana, assinalado pela heterogeneidade racial, lingüística, cultural, mitológica, religiosa e política, que continua a dificultar os projetos de entendimento e progresso.

O trabalho de Pepetela, baseado na (re)elaboração da identidade nacional na contemporaneidade, aponta para uma visão realista e condizente ao contexto angolano, uma vez que problematiza a ideia de unidade e de coesão para delinear traços culturais diferenciados, orientados por novos sentidos e paradigmas. Trata-se da identidade que se dá na diferença, conforme nos indica mais uma fala da estátua, ao descrever em uma passagem a adaga de Vilonda: “No segredo da adaga cuvale está a mensagem duma cultura para outra; **não forçosamente antagonismo**, (...) mas mensagem duma diferença nascida no passado dos homens que a fizeram e usaram” (PEPETELA, 1984: 211, grifos nossos).

Por mais conturbada que seja a busca por uma unidade nacional, a proposta pelo respeito às alteridades e pela superação de ressentimentos, em prol do ideal comum de afirmação da autonomia angolana, mostra-se em *Yaka* como o caminho para as atuais configurações desta nação. A retomada das memórias coletivas revitaliza-as e as adapta na experiência contemporânea, buscando subverter a atmosfera distópica. A mediação que busca definir a nação como construto, para viabilizá-la, exige novas fronteiras, não sob uma

reduzora perspectiva que propõe a separação de espaços, mas sim aquela que proporciona a interseção, o reconhecimento, a troca e a convivência possíveis. A partir dos meandros que envolvem história, memória e ficção, percebemos em *Yaka* um tom crítico, mas acima de tudo, esperançoso pela união e pela definição de novos rumos a serem trilhados pelo corpo nacional angolano, enfim preparado para a caminhada e já livre de “desconfianços”.

History, fiction and roles in memory *Yaka*, of Pepetela

Abstract: In this article, we discuss some of the possibilities erected from the dialogue between literature and history in “Yaka”, by the angolan writer Pepetela. Without disregard theoretical and methodological issues that define and delimit such discursive fields, we assume a perspective that highlights the contributions provided by such reflexive transdisciplinarity in the (re) presentation of the colonial as a way to find national features effectively in the post-independence. The basis of the research is based mainly focus on the considerations about the selective nature of the official historiography, resuming and associating concepts of Benjamin, Derrida, Foucault and Halbwachs.

Keywords: *Pepetela, History, Fiction.*

Referências Bibliográficas

- ARISTÓTELES. Poética. In **Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- BAKHTIN, M. **Questões de literatura e estética (a teoria do romance)**. São Paulo: Hucitec, 1993.
- BAUMGARTEN, C. A. “O novo romance histórico brasileiro”. In **Revista Via Atlântica**, n. 4, out, 2000, p 165 – 173.
- BENJAMIN, W. **Sobre o Conceito de História**. In: Obras Escolhidas, 1989, p 219 – 230.
- BHABHA, H. K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- DERRIDA, J. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- FOUCAULT, M. **Arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

HALBWACHS, M. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Ed. Centauro, 2004.

LE GOFF, J. **História e memória**. Campinas: UNICAMP, 2003.

MATA, I. “Pepetela: A Releitura da História entre Gestos de Reconstrução”. In **Portanto... Pepetela**. CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania. (Orgs.) São Paulo: Ateliê Editorial, 200, p 191 – 207.

PEPETELA. **Yaka**. São Paulo: Ática, 1984.