

O batismo de terra, ou *Yaka*, um romance polifônico / *Baptism of Clay or Yaka, a Polyphonic Novel*

Maria Geralda de Miranda *

RESUMO

Pretende-se com este estudo verificar o “jogo” discursivo polifônico presente no romance *Yaka*, do escritor angolano, Pepetela, a partir da observação do modo pelo qual os discursos dos narradores são elaborados, formando o todo romanesco. O objetivo não é apenas tentar compreender como as diferentes vozes dialogicamente constituídas colaboram para o acesso ao conteúdo e/ou significados da obra, mas como esse conteúdo é apresentado e significa para o leitor. Para tanto, serão analisados as vozes dos narradores e o discurso da personagem “Yaka” (estátua que, além de obra de arte africana, se apresenta como objeto mágico e dá título ao romance). Na tentativa de “desvendar” o emaranhado de discursos tecidos pelo autor, buscar-se-á, a partir dos conceitos de polifonia e dialogismo empreendidos por Bakhtin e o Círculo, embasar a leitura da obra, ambientada em Angola, durante quatro gerações de uma família de colonos portugueses. Tal abordagem crítica não exclui obviamente a análise da rede histórico-ficcional do romance, nem a análise de seu conteúdo político-ideológico.

PALAVRAS-CHAVE: Polifonia; Dialogia; Discurso; Romance; Pepetela

ABSTRACT

The present study aims at investigating the polyphonic discourse played out in the novel Yaka by the Angolan writer, Pepetela, through the observation of the way which the narrators' discourses are constructed. Our objective is not only try to understand how the different voices dialogically composed contribute to make the content and/or meanings of the work apprehended, but also the way such content is shown and signifies to the reader. Thus, the narrators' voices and the discourse of the character Yaka (a statue that besides being an African work of art is also the magic object that provides the title of the novel) will be analyzed. Seeking to “unveil” the tangled discourses woven by the author, we will try, based on Bakhtin's concepts of polyphony and dialogism (1973, 1981, 1997), to support the reading of the novel, set in Angola for four generations of a Portuguese colonial family. Such critical approach, nevertheless, does not exclude either the analysis of the novel's historical-fictional network or its political-ideological content.

KEYWORDS: Polyphony, Dialogism, Discourse, Novel, Pepetela

* Professora do Centro Universitário Augusto Motta, UNISUAM, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil; mariamiranda@globo.com

O romance polifônico é inteiramente dialógico.
Mikhail Bakhtin

Vi a boca do menino morder a terra seca. Mordeu ou beijou?
Pepetela, Yaka

Introdução

O termo polifonia, antes de Bakhtin (1981) empregá-lo em seus estudos sobre a estrutura composicional das obras de Dostoiévski, era utilizado apenas na teoria musical. Como esclarece o próprio estudioso russo, a polifonia romanesca estabelece uma analogia figurada entre a estrutura da prosa literária e o princípio do canto lírico. “A imagem da polifonia e do contraponto indica apenas os novos problemas que se apresentam quando a construção do romance ultrapassa os limites da unidade monológica habitual” (BAKHTIN, 1981, p.16-7).

O estudioso assegura que, como na música, os novos problemas do romance surgiram ao serem ultrapassados os limites de uma única voz. Alerta, no entanto, que as matérias da música e do romance são diferentes demais para que se possa falar de algo superior à analogia figurada, à simples metáfora. “Mas é essa metáfora que transformamos no termo romance polifônico, pois não encontramos designação mais adequada. O que não se deve é esquecer a origem metafórica do termo” (BAKHTIN, 1981, p.16-7).

Partindo dessas afirmações e do modo como Bakhtin elabora o conceito de polifonia (a partir da leitura de Dostoiévski), pode se dizer que a polifonia no romance *Yaka*, do angolano Pepetela, começa no campo temático, pois é em torno do par dialógico colonizado e colonizador que se desenvolve toda a narrativa. Todos os outros elementos que nele se opõem e dialogam em sua efabulação são decorrentes deste jogo inicial. O romance, conforme afirma Tânia Franco Carvalhal, “escuta as vozes da história e não mais as re-presenta como uma unidade, mas como um jogo de confrontações” (1986, p.48).

São as várias vozes e as “diferentes consciências” identificadas no romance *Yaka* os elementos que levam o leitor a perceber a contradição fundamental da sociedade angolana da época colonial, em que conviviam mundos contraditórios e colidentes. Mas a polifonia nesse romance não se restringe apenas às intervenções de vários

enunciadores ou aos diálogos externos composicionalmente expressos pelas personagens. Ela está em todos os níveis e permeia toda a estrutura interna do referido texto.

Sobre esse aspecto, Bakhtin (1981, p.34) afirma que “o romance polifônico é inteiramente dialógico. Há relações dialógicas entre todos os elementos da estrutura romanesca, ou seja, eles estão contrapontisticamente em oposição”. O estudioso observa também que as relações dialógicas - fenômeno bem mais amplo do que as relações entre réplicas do diálogo expresso composicionalmente - “são um fenômeno quase universal que penetra toda a linguagem humana e todas as relações e manifestações da vida humana, em suma, tudo o que tem sentido e importância” (1981, p.34).

1 As relações dialógicas em *Yaka*

É na estrutura interna do romance, mais precisamente no tecido criado pelos discursos dos narradores, que Pepetela vai inserindo as vozes até então silenciadas de personagens “históricas” que não constam da história oficial do colonialismo. E são elas que dão dupla orientação significativa aos elementos do romance, gerando o fenômeno do “dialogismo velado”, cuja manifestação na prosa literária se realiza da seguinte maneira, ainda segundo Bakhtin:

Imaginemos um diálogo entre duas pessoas no qual foram suprimidas as réplicas do segundo interlocutor, mas de tal forma que o sentido geral não tenha sofrido qualquer perturbação. O segundo interlocutor é invisível, suas palavras estão ausentes, mas deixam profundos vestígios que determinam todas as palavras presentes do primeiro interlocutor. Percebemos que esse diálogo, embora só um fale, é um diálogo sumamente tenso, pois cada uma das palavras presentes responde e reage com todas as suas fibras ao interlocutor invisível, sugerindo fora de si, além dos seus limites, a palavra não pronunciada do outro (1981, p.171).

As palavras de Bakhtin reforçam a ideia de que a “interlocutora invisível” do romance *Yaka* é, de fato, a historiografia colonial, que sempre procurou encobrir os verdadeiros interesses da conquista, por meio da mistificação imperialista. É com ela que o referido texto se relaciona de maneira tensa, na medida em que vai dando maior ênfase a acontecimentos que foram silenciados por tal historiografia, como a resistência

ininterrupta dos angolanos, por meio de guerras sangrentas, no decorrer de todo o período colonial (BENDER, 1980). No fragmento do romance abaixo, o narrador-personagem Alexandre Semedo, por meio da ironia, destrói a importância de um fato histórico, que foi registrado com louvores heróicos pela historiografia colonial. Trata-se da morte de um colono ilustre, assim narrada:

Iam encontrar-se em Caconda, com os bôeres da Huíla, para juntos irem vingar a morte do colono Silva Porto, no Bié. Este empoleirou-se em cima duma barrica de pólvora, embrulhou-se na bandeira portuguesa e acendeu a mecha. Devia ter sido uma senhora explosão, Silva Porto era o representante do rei de Portugal no Bié, além de comerciante. Suicidou-se, ao que diziam por ter sido ofendido por Ndunduma o rei de Bié. Lá ia agora o governador tirar a desforra e destruir Ekovongo, a capital do rei Ndunduma (PEPETELA, 1985, p.12).

Neste fragmento, a morte do colono é totalmente ridicularizada e, junto com ela, ridicularizam-se também a mais alta autoridade lusitana, o rei, e o mais importante símbolo da pátria portuguesa, a bandeira. Só que não está escrito ou dito que tal morte é ridícula, sabe-se disso pelas “vozes invisíveis”, ou pelas “palavras não pronunciadas”, mas que se manifestam no discurso do narrador. No silenciamento, elas estão dizendo que o colono era “burro”, porque uma desfeita nunca foi motivo suficiente para uma pessoa se matar; dizem também que um suicídio não podia levar o governador da cidade de Benguela a invadir a região do Bié e, que, portanto, tal invasão não era por causa do suicídio, e, sim, por causa das terras dos bienes. E podem ainda estar dizendo que, da mesma forma que o representante do rei de Portugal foi para os ares com bandeira e tudo, numa explosão, o regime colonial, com seus “representantes burros”, também chegaria ao fim (e de fato chegou, a escrita do romance é posterior ao fim do colonialismo), deixando livre não só o Bié, mas toda a Angola.

O fragmento destacado acima leva também a perceber as transformações que podem surgir em um discurso, quando este passa de um contexto enunciativo para outro, ou seja, quando um fato histórico é reconstituído por meio do discurso ficcional. A morte do colono Silva Porto, contada pelo narrador Alexandre Semedo, acabou adquirindo novos matizes, ou melhor, novas significações. Isso acontece não só pelo fato de o narrador ser anticolonialista, mas pelo simples fato de ser contada em outro

contexto, em outro tempo, como ensina também Jorge Luis Borges (2006), com a escrita-criação de seu “Pierre Menard, autor de Quixote”.

Bakhtin (1981, p.174) argumenta que a relação dialógica interna pode existir “entre uma palavra em um contexto e a mesma palavra no contexto de outra fala, nos lábios de outra pessoa”. O fato histórico “morte do colono Silva Porto”, reconstituído em *Yaka*, é como se fosse “a mesma palavra no contexto de outra fala”. Esta outra fala, neste caso, é o discurso ficcional romanesco de Pepetela, contado em outro tempo e de outra forma.

Em outra passagem, também no primeiro segmento do romance, o narrador-protagonista, ao falar de um acontecimento que reporta à fundação de Benguela, deixa transparecer a sua desconfiança em relação à historiografia colonial angolana, mas também o faz veladamente, por meio de um jogo dialógico entre os termos “lenda” e história. Nas palavras do narrador:

Nunca conheci um governador de Benguela que valesse para alguma coisa. Parece que o mal vinha de muito atrás. De tal maneira que o fundador de Benguela e seu primeiro governador, Cerveira Pereira, os colonos mataram e meteram numa barricada 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, 1985, p.20).

Antes de verificar de que forma o discurso do narrador Alexandre Semedo aborda a morte do governador Cerveira Pereira, fato histórico registrado pela historiografia portuguesa, segundo Renè Pèlissier (1986), faz-se necessário conceituar a palavra “lenda”. Em recente edição do dicionário de Aurélio, entre outras acepções, o vocábulo se define como “uma narração escrita ou oral, de caráter maravilhoso, na qual os fatos históricos são deformados pela imaginação popular ou pela imaginação poética” (FERREIRA, p.829). Essa definição faz lembrar a conceituação de Aristóteles (s/d), que diz ser a literatura calcada em acontecimentos fictícios e não em “acontecimentos verdadeiros”, como a história. Assim, se pensamos também com Aristóteles, “lenda” não seria digna de crença, por tratar-se de ficção e não de realidade. No fragmento acima, quando “um historiador” afirma que o que se diz sobre a morte de Cerveira Pereira é só uma lenda, ele, veladamente, está dizendo que tais fatos relativos à

referida morte não aconteceram “verdadeiramente”, mas que não passaram de invenção popular, “lenda”, pois.

Mas o narrador diz que, “apesar de haver um historiador que afirma ser isso só uma lenda”, ele prefere acreditar nela, baseado no fato de que nunca conheceu “um governador de Benguela que valesse para alguma coisa.” (isso está explicitamente dito no fragmento). Porém a crença do narrador em lendas, ou seja, em narrativas orais, que não podem ser comprovadas por meio de documentos (“cientificamente”), conduz a outras leituras, já que o romance *Yaka*, como um todo, se relaciona de maneira tensa com a historiografia colonial. E esse episódio mostra o “debate” do narrador com a principal “interlocutora invisível” do romance em discussão, que é a historiografia colonial.

Sendo a história colonial um prolongamento da história da nação dominadora, obviamente, ao historiador colonialista, não interessava registrar fatos que porventura viessem a colocar em dúvida a competência e/ou o poder das autoridades lusas em terra angolana. Talvez seja esse o motivo de tais fatos não constarem das fontes e, desse modo, não serem considerados como fatos verídicos pelo historiador. Mas o efabulador do romance, conhecendo esse tipo de lacuna tão frequente na historiografia da colonização, opta por acreditar na narração oral (a cultura africana é de base oral) do acontecimento, para, em primeira instância, fazer o contraponto com a história oficial e com ele (com o contraponto) dizer que, dadas as lacunas existentes na historiografia da colonização angolana, fica muito difícil precisar os limites entre ficção e história. Desse modo, reforça que a ficção pode ser também digna de crença e a palavra, nesse novo contexto, mostra-se como força dialógica plena, que procura rasurar a palavra oficial do dominador.

2 As várias vozes

Entre as vozes narrativas que se intercalam no processo de composição interna do romance, duas delas merecem atenção especial. Seguindo a terminologia proposta por Reis & Lopes (1988, p.118), trata-se de um narrador onisciente e onipresente, heterodiegético, ao qual chamaremos de narrador principal; e de um narrador-

personagem, homodiegético, Alexandre Semedo, que é patriarca da família, e cuja saga é relatada no romance.

Conforme Reis & Lopes (1988, p.124), heterodiegético é todo narrador “que relata uma história à qual é estranho, uma vez que não integra nem integrou como personagem, o universo em questão”. Homodiegético, por sua vez, é o narrador que veicula informações advindas da sua própria experiência diegética; quer isso dizer que, tendo vivido a história como personagem, “o narrador retirou daí as informações de que carece para construir o seu relato, assim se distinguindo do narrador heterodiegético, na medida em que este último não dispõe de um conhecimento direto” (p.124).

Além dos discursos dos dois narradores, buscar-se-á no item 4 analisar o discurso da estátua Yaka, como personagem mágica (espécie de alter-ego de Alexandre Semedo) e como obra de arte africana. Trata-se de uma representação discursiva muito importante para os significados lidos no romance, assim como o silenciamento do narrador personagem, Alexandre Semedo, que será tratado no item 3.

A importância do narrador heterodiegético no romance *Yaka* está no fato de que ele tudo vê e tudo sabe e, obviamente, em função disso, é o principal detentor da palavra no jogo formado pela enunciação e pelo enunciado. É ele quem estabelece a ligação entre todos os discursos, constituindo-se, desse modo, numa espécie de coordenador do uso da palavra no universo discursivo do texto. A sua atuação, contrariamente à atuação do outro narrador (o narrador-personagem), é de um ente demiúrgico, na medida em que, mesmo não tendo vivido os fatos relatados, consegue “dominar” totalmente o universo diegético. Já o narrador-personagem, Alexandre Semedo, começa a contar a sua história (e a dos Semedo) a partir de certa altura de sua vida, já numa posição de maturidade e de distanciamento crítico quanto à sua atuação como personagem colonial.

Em *Yaka*, os discursos dos diferentes narradores não estão explicitamente demarcados como em outro romance de Pepetela, *Mayombe* (1984), onde estes se apresentam diretamente aos leitores, nomeando-se: “Eu, o narrador, sou Teoria”; “Eu, o narrador, sou o Chefe das Operações”, etc. Em *Mayombe*, cada narrador avisa que vai pegar o fio narrativo, enquanto que em *Yaka*, o leitor, desavisado, nem sempre percebe que o discurso narrativo trocou de enunciadador.

De um modo geral, o que distingue um discurso do outro e, de um modo particular, o que distingue o discurso do narrador principal do discurso (em terceira

peessoa) de Alexandre Semedo e mesmo do discurso da personagem estátua Yaka é o perfil da “fala” de cada um, ou seja, um traço característico que cada fala possui no romance (além, obviamente, da pessoa do discurso), o que pode ser verificado a partir do fragmento que segue: “O primeiro vagido de Alexandre Semedo estalou em terra cuvale. Parecia era tiro. Os macacos saltaram dos penhascos, se confundiram com os ramos dos inchados imbondeiros” (PEPETELA, 1985, p.8).

Este fragmento abre o romance e, como se vê, está narrado em terceira pessoa (em focalização externa, pelo enunciador principal) e ocupa somente uma página, pois na seguinte quem detém a palavra é o narrador-protagonista, Alexandre Semedo, que começa contando (em primeira pessoa) sobre o seu nascimento e segue narrando a história de sua família.

Nasci em 1890, embaixo de uma árvore. (...) Meu pai, Oscar Semedo, aportou em Moçâmedes, dez anos antes. Degredado, acusado de ter morto a mulher a machadada. Ele sempre disse que era falso, mas foi essa a condenação. Degredaram-no por ser republicano, embora de família aristocrática (PEPETELA, 1985, p.9).

Os segmentos do romance possuem uma numeração interna, uma subdivisão. No caso do primeiro segmento, quem narra é Alexandre Semedo que, no entanto, não consegue deter a palavra durante muito tempo, pois o seu discurso, a todo o momento, é interrompido pelas intervenções do narrador principal. Este, cuja onisciência o favorece, procura dar informações necessárias ao desenvolvimento da história, mas desconhecidas de Alexandre, narrador com focalização interna, o que resulta na restrição dos elementos informativos, em decorrência da falta de conhecimento. Os fragmentos abaixo contribuem para a visualização disso:

Em 1890 a cidade devia ser um conjunto de quintalões entre o mar e o princípio do bairro da Peça, com grandes vazios no meio. Para a Peça fomos viver. O pai alugou um quarto na casa do antigo degredado, conhecido seu de Moçâmedes. Ainda na infância lembro-me bem do rugido dos leões indo beber água no leito original do Corinje que mais tarde foi desviado para criar o centro da cidade nova (PEPETELA, 1985, p.15).

Quando chegou, o pai de Alexandre (...) não queria ouvir falar de agricultura. Oscar Semedo arranhou um único emprego ao seu alcance: ajudante numa loja. O patrão da loja, Sô Queirós, foi padrinho de batismo de Alexandre. Tinha uma loja na Peça, casa baixa de adobe,

cajada de amarelo. Deixou Oscar Semedo tomar conta daquela loja e foi abrir outra mais perto do Corinje e do mar (PEPETELA, 1985, p.15).

Estes fragmentos foram retirados da mesma página e da mesma sequência discursiva e, como se observa, no primeiro, Alexandre ainda está contando a história de como seus pais se estabeleceram em Benguela; de repente, conforme está demonstrado no segundo fragmento, entra a voz do narrador principal, que, com a sua onisciência, apresenta informações necessárias ao leitor, de que Alexandre, narrador-personagem, não se lembra ou desconhece. Há nesse jogo enunciativo de revezamento, a estratégia do simulacro, em que os discursos do romance se constituem como contrapontos ou réplicas a possíveis discursos suprimidos e/ou silenciados, como o fato de a família do narrador-personagem ter sido desbravadora e/ou invasora daquele espaço geográfico africano antes pertencente a etnias de origem banto.

Bakhtin (Volochinov) (2006), pensando sobre os processos de “criação verbal”, aborda a idéia da cadeia infinita dos enunciados, em que os enunciadores podem “olhar” para trás de duas maneiras: na primeira, voltar-se ao *status quo* anterior, com o olhar para o passado e não para o futuro, olvidando que não somente o tempo, mas também o espaço presente já não é mais o mesmo; na segunda, trazer as idéias do passado para o presente, fazendo das “ruínas” um lugar fundamental na continuidade do tempo histórico, já que, diante da ruína de uma igreja, não se pode imaginar um mundo ateu. O autor fala da “aptidão para se ler em tudo – tanto na natureza quanto nos costumes do homem e até nas suas idéias (nos seus conceitos abstratos) - os indícios da marcha do tempo” (p.243).

Pensando com Bakhtin, percebe-se que os locais não são neutros em relação aos acontecimentos, ou melhor, os acontecimentos se realizam em um determinado tempo e deixam marcas no espaço. A noção de acontecimento, situado em um tempo e geograficamente localizado, afasta a idéia da imutabilidade e/ou de dado preestabelecido, uma vez que o acontecimento é da ordem do humano e interfere no humano e na natureza. (BAKHTIN, 1997). E, como a arte imita a vida, pode-se dizer que um ponto de vista único sobre o passado ou sobre um objeto do passado não é capaz de percebê-lo por inteiro. Bakhtin diz ser precisamente na polifonia

que ocorre a combinação de várias vontades individuais, realiza-se a saída de princípio para além dos limites de uma vontade. Poder-se-ia dizer assim: a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento. (1981, p.16).

O romance *Yaka* é escrito em um tempo de “ruínas” coloniais, isto é, após 1975, ano de independência de Angola e fim do colonialismo português em África. Os seus enunciadores optam por percorrer as “ruínas” coloniais do “saque”, da escravidão e do trabalho forçado, na tentativa de “reescrever” a história da nação, que está se fazendo no tempo do enunciado. A “recomposição” da história dos Semedo serve como ponto de partida, metafórico, para se falar das perspectivas e “vontades” do presente. Bakhtin (1981) trata da “combinação de vontades”, que é a “vontade do acontecimento”.

A “vontade artística” de Pepetela, combinando ou interpelando o passado (no presente), faz com que a combinação de vários discursos forme o todo romanesco; uma obra única e acabada, mas não fechada, como diria Umberto Eco (1990). No romance, há também “as vontades” de personagens e heróis que, na trama, perseguem seus objetivos emancipatórios, pois muitos dessas personagens e heróis são tratados na historiografia colonial como inimigos do império. Ainda no que diz respeito às “vontades” das personagens e dos heróis, se se analisar as aspirações de uma boa parte deles, verificar-se-á que o “acontecimento” da nação angolana independente não deixa de ser também a representação de uma “vontade” coletiva, superior, uma espécie de síntese de todas as vontades individuais de libertação do jugo colonial.

Na verdade, a libertação, ou a independência, é o “acontecimento” que permite pensar na organização da nação e é ele que, dialogicamente, interpela o passado do início ao fim no romance, daí a visita às “ruínas” coloniais, não para contemplá-las ou negá-las, mas como continuação do tempo histórico.

3 O silêncio do narrador-personagem

A narrativa de Pepetela é dividida em cinco segmentos: “A boca – 1890/1904”, “Os olhos – 1917”, “O coração – 1940/1941”, “O sexo – 1961” e “As pernas – 1975”. A atuação de Alexandre Semedo como narrador, se comparada à atuação do narrador principal, é muito pequena, não passa do segundo segmento, cuja ação narrativa

transcorre durante o ano de 1917. Isso significa que ele, como narrador, contou a história de sua vida somente até os 27 anos, deixando quase todo o restante da história (ele morre em 1975, com 85 anos), para o narrador principal contar.

Ocorre que Alexandre se vai silenciando, deixando a função de personagem suplantar a de narrador, enquanto o narrador principal vai ocupando cada vez mais o espaço narrativo. No segundo segmento, “Os olhos – 1917”, a sua intervenção discursiva já diminui bastante, mas ainda se consegue flagrar o seu discurso nas páginas 87, 91, 107 da edição de 1985, apenas em pequenos trechos. Do terceiro segmento em diante, a sua fala, quando aparece, vem antecedida de travessão que, na prosa literária, indica o discurso direto de personagens. Esse silenciamento é inclusive registrado em pelo menos duas passagens do romance. A primeira é no final do terceiro segmento e a segunda é no início do quinto:

E o capitão entregou um punhal, na sua bainha de couro.
- Vou dá-lo ao meu sogro, ele gosta de fazer coleção destas coisas.
Bartolomeu foi para o sapalalo. Alexandre Semedo estava no cadeirão habitual da sala, como sempre agora sem falar. (PEPETELA, 1985, p.249).

As coisas tinham mudado muito no sapalalo, e Alexandre Semedo notava, mas não interferia. Falava cada vez menos e só com a estátua... (PEPETELA, 1985, p.249).

Para entender o silenciamento do Alexandre-narrador, é necessário primeiramente entender as contradições do Alexandre-personagem, e, para isso, é indispensável reportar-se ao seu nascimento. Como todos os filhos de portugueses nascidos na colônia, ele estava fadado a ser mais um colonialista, pois, como observa Albert Memmi (1979, p. 59), “o mecanismo é quase fatal: a situação colonial fabrica o colonialista como fabrica colonizados.” Mas, o destino de Alexandre, dadas as condições de seu nascimento, foi completamente mudado.

Nasci em 1880, embaixo de uma árvore. A mãe foi assistida pela velha Ntumba, escrava ganguela. A escrava, talvez por velhice, deixou-me cair no pó. Segundos apenas. Os suficientes para no meu corpo ficar misturado o pó da terra e os líquidos que trazia comigo ao sair da mãe (PEPETELA, 1985, p.9).

O nascimento de Alexandre é emblemático para a compreensão de todo o simbolismo do romance, porque a personagem traz em seu corpo, além dos líquidos saídos da mãe, o pó da terra angolana. O que quer dizer que ele traz em seu corpo não só o sangue português, mas também o pó batismal da terra Cuvale (povo que resistiu bravamente à dominação colonialista). A sua queda e a conseqüente mistura ao pó, aqui lida como batismo de terra, estabelece uma relação muito profunda da personagem com a terra angolana, assim como a cerimônia de batismo cristão sela o compromisso do batizado com a igreja.

O território e a árvore também ajudam a compor a atmosfera mítica de seu nascimento. A árvore é a mulemba, considerada sagrada pelo povo Cuvale, justamente por ser frondosa e rara na região semidesértica do sudoeste angolano, região em que Alexandre nasceu (MIRANDA, 2010). O povo Cuvale se constituía basicamente de criadores de gado, era um povo guerreiro e, por isso mesmo, temido pelo colonizador (BENDER, 1980). Tanto a árvore quanto o território e o povo são referenciais simbólicos que marcarão a vida de Alexandre para sempre. E, como o batismo de terra, tais referenciais também concorrem para estabelecer a ligação do narrador-protagonista com a terra angolana.

Tal ligação só se fará mais forte no final de sua vida, porque antes, isto é, quando ainda era moço, as pressões coloniais não permitiram. Estar comprometido com a terra angolana na época colonial era o mesmo que dizer que estava contra os colonizadores; contra os seus pais e até contra si mesmo. Mas esta constatação dramática, ele demora a fazer, o que o transforma em um ser ambíguo: nem português, nem angolano, nem colonizador, nem colonizado. O máximo que ele conseguia ser era um “colonizador de boa vontade”, conforme define Albert Memmi:

Recusando o mal, o colonizador de boa vontade jamais pode alcançar o bem, pois a única escolha que lhe é permitida não é entre o bem e o mal, é entre o mal e o mal-estar. (...) O colonizador que recusa o fato colonial não encontra na sua revolta o fim de seu mal-estar. Se não se suprime a si mesmo como colonizador, instala-se na ambigüidade (1979, p.50-1).

O mal-estar de Alexandre se aprofundava na medida em que se aprofundavam também as contradições na colônia entre portugueses e os grupos étnicos geograficamente localizados em território angolano. Na ocasião das guerras contra os

Bailundo e os Cuamato (etnias que também resistiram ao jugo português), ele ainda era adolescente e não se precisava posicionar, mas, na guerra contra os Seles (etnia que lutou contra a dominação em 1917), ele se viu obrigado a dizer claramente de que lado estava, já que, quando “as notícias começavam a chegar com mais insistência e a cidade branca assustou de vez” (PEPETELA, 1985, p.96), todos os benguelenses brancos ficaram apavorados, pois se sentiram obrigados a defender as possessões lusitanas e os seus interesses colonialistas. A sua deliberação de participar da repressão aos Seles, segundo ele próprio, era por causa do medo e da insegurança:

foi naquela noite do dia 14 de julho de 1917 que Alexandre Semedo, sitiado em casa pelo medo, escoltado pela grávida Donana, deu um murro na mesa e, como tantos outros, gritou para a posteridade:
- Merda! Não se pode viver sempre com medo. Temos de acabar com eles (...)
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 a terra antes era deles (PEPETELA, 1985, p.101).

De 1917 em diante, as suas contradições foram cada vez mais se avolumando. Passou a existir um grande divórcio entre a sua maneira de pensar e a de agir. Neste ponto, já se pode dizer que o silêncio do Alexandre-narrador está intrinsecamente ligado ao mal-estar do Alexandre-personagem. Mal estar esse provocado pela interiorização das contradições de uma sociedade, cuja conjuntura histórica não permitia a existência de pessoas ambíguas. O silêncio era reflexo de seu drama interior que, por sua vez, era reflexo do drama colonial. Ainda sobre o silêncio do narrador, o fragmento abaixo fornece mais alguns elementos para a discussão:

Começou a escrever as suas memórias, em forma de conversas para a estátua Yaka. (...) O que nasceu como uma biografia modesta, para consumo exclusivo da família, começou a ganhar um âmbito mais geral, que o ultrapassava. Além disso, não podia pôr tudo o que passara ou o que sentira. Era para ser lido pelos netos, depois da morte dele. (...) Nas páginas lidas e relidas não se reconhecia. Era só uma parte dele. A parte visível, a que queria mostrar. (...) As memórias paravam com a revolta dos Seles. (...) Como pudera ter aquelas idéias? Foi escrevendo que se separou delas e hoje as sentia como punhaladas do passado (PEPETELA, 1985, p.210-211).

Antes de se tecer comentários sobre o fragmento acima, vale informar que ele foi retirado da subdivisão 5, do quarto segmento, “O sexo – 1961”, em que toda a ação narrativa transcorre durante o ano de 1961, quando se inicia a luta armada em Angola e ano em que Alexandre Semedo completa 71 anos. É nesta passagem que, pela primeira vez, o leitor é informado de que Alexandre escrevia as suas memórias, em forma de conversa com a estátua Yaka. Ora, conforme já se afirmou, a atuação de Alexandre como narrador termina justamente no final do segundo segmento, “Os olhos – 1917”, onde se narra a revolta dos Seles. Diante disso, pode-se perguntar: Existe uma relação entre o silêncio do Alexandre-narrador e a interrupção da escrita das suas memórias? Ou melhor, as memórias incompletas que Alexandre escreveu são as partes narradas por ele no romance?

Certamente que sim, pois não parece mera coincidência o silenciamento de Alexandre como narrador e o fim das memórias estarem ligados ao mesmo acontecimento: à revolta dos Seles, que o obrigou a reconhecer o seu drama interior e/ou a sua ambiguidade. Nesse caso, há um simulacro perfeito por parte do autor, Pepetela, em fazer coincidir o fim das memórias com o silenciamento do narrador, que, dialogicamente, continua falando como personagem ambígua, pela voz do enunciador principal. Nesse sentido, há em sua conformação discursiva, diálogos, réplicas e tréplicas que trazem a tensão latente, como marcas do fato colonial, inscritas não apenas no “corpo da linguagem”, mas também em seu corpo físico, se levamos em conta o emblema de seu nascimento.

4 A estátua Yaka como discurso

Conforme Bakhtin (1997), na cadeia dos enunciados, há a possibilidade de ruptura, de mudança de direção. E é isso que ocorre no romance de Pepetela. Nele se “recupera” a “ruína” colonialista, mas como espaço de “interpelação”. Não é por acaso que Yaka, nome da estátua e designação de um povo guerreiro, é título da obra de Pepetela. A estátua se faz presente em toda a narrativa, mesmo quando não está desempenhando a função de personagem. Além de obra de arte africana que é, ela se situa no romance como uma espécie de “alter-ego” de Alexandre Semedo, que acredita que a estátua o censura. Mesmo assim, ele não consegue afastar-se dela. Somente com

ela, ele consegue conversar sobre os seus dilemas e contradições. Ele próprio diz ter escrito as suas memórias em forma de conversa com a estátua.

O discurso de Yaka, como personagem mágica (não se deseja entrar na discussão se ela é uma personagem fantástica, maravilhosa etc.), aponta sempre para a superação do colonialismo, da miséria e da opressão. Em razão de seus poderes (tudo sabe e tudo vê), ela acaba antecipando o desfecho dos acontecimentos. O “discurso da estátua” não é datado como o discurso dos narradores e é elaborado de maneira alegórica, isto é, ela fala por meio de imagens. Enquanto os narradores, obedecendo à cronologia histórica, vão contando os conflitos bélicos entre colonizadores e angolanos – com os primeiros, vitoriosos e os últimos, massacrados e empobrecidos – o discurso da estátua prenuncia, logo no início do romance, que toda a opressão e a violência praticadas pelos colonizadores chegariam ao fim. O nascimento de Alexandre Semedo se faz presságio dessa libertação futura. A mordidela-beijo da personagem-protagonista na terra seca angolana prediz a inevitabilidade da independência:

Estão aí as chuvas, aquelas mesmas começadas nos olhos de Bailundos e Sumbes e Seles e Cuvaes e outros olhos lá do Norte e do Leste e nas danças e no batuque de noites sem fim. (...) Foram os orvalhos e os chuviscos primeiros, depois chuvas dispersas por Cabinda e o imenso Leste e então, quando tudo estava quieto ao sol (...) estourou aquele trovão medonho a despertar os homens e o gado (...) e as armas lá na mata dispararam saraivadas para o ar festejando a vitória coletiva e ninguém que segurava mais o processo, pois não tinha mais quem quisesse lutar para travar o avanço impetuoso das nuvens (PEPETELA, 1985, p.244).

Neste fragmento, retirado do último segmento do livro, “As pernas – 1975”, a estátua narra a alegoria da “chuva de música”. Nela, é visível um grande número de imagens relacionadas ao campo semântico da palavra chuva. As várias chuvas são as várias lutas empreendidas pelos povos do interior de Angola (Bailundos, Sumbes, Seles, Cuvaes) contra o colonizador. Elas formaram as torrentes intermináveis que despertaram nos homens o desejo da independência, levado a cabo por meio da luta armada.

O significado da estátua como obra de arte e a sua relação com Alexandre Semedo também merece análise. Segundo Ola Balogun (1977, p.63), “se se quiser compreender as características estilísticas da escultura africana é preciso começar por

ver qual o uso que os povos da África lhe dão”. Segundo ele, “a maior parte das esculturas africanas são objetos mágicos ou representações simbólicas de antepassados ou de deuses, tendo, pois, por fim essencial desempenhar a função que lhes foi atribuída” (BALOGUN, 1977, p.63). Assim, a estátua Yaka, como toda obra de arte africana, não é simplesmente uma escultura que Alexandre Semedo herdou do pai. Ela transcende os fins puramente estéticos. A estátua, criação de Pepetela, desempenha no romance várias funções, mas é certo afirmar que ela é um objeto mágico, que remonta à tradição, conforme relato do narrador principal.

Tem quase um metro de altura e corpo de homem, mas a cara é estranha, por vezes com aspecto humano, por vezes animal. O nariz batatudo parece de bêbado e dá um ar trocista ao todo. (...) Parecia que tudo via. (...) Sempre ficou na sala, em equilíbrio instável, pois o soco de madeira não é muito liso por baixo. Acabei por saber que é Yaka, dum povo vivendo junto da fronteira norte. (PEPETELA, 1985, p. 22).

O autor-escultor Pepetela, ao criar a sua “estátua-ficção”, de fato, agiu como um artista africano que procura conformar-se às tradições artísticas de que é herdeiro. Pepetela foi buscar nos povos do Norte angolano, nos yakas ou jagas, o estilo característico e peculiar na tradição da estatuária de tal povo para compor a sua “estátua-ficção”. É por isso que ele reproduziu feições naturais ou criou uma “escultura-ficção-realista”. Era o aspecto estranho da estátua que deixava Alexandre Semedo cada vez mais obcecado em entender a sua significação. Tanto que já quase no final do romance, ele se dirige à estátua do seguinte modo:

Yaka, há oitenta anos que falas para mim, sou eu que não te entendo. Não é uma questão de língua, há algo mais que bloqueia a compreensão. E tenho que compreender isso antes de morrer. Que sentido teria esse diálogo de oitenta anos se morrer antes de te compreender? Deves ter sido um Deus no ato da tua própria criação, faz-te, pois, Deus e mantém-me vivo até te ouvir. (PEPETELA, 1985, p.282).

Aqui Alexandre parece já ter percebido que o problema entre ele e a escultura não era só uma incompreensão por causa da linguagem, mas que existia um algo mais que impedia o estabelecimento do diálogo entre os dois. Quem revela para o narrador-protagonista todo o simbolismo que da estátua emana e que, obviamente, faz com que

ele perceba o porquê de sua incompreensão, é o seu bisneto Joel: “- A estátua representa um colono, avô. Repare bem. É o que o escultor pensava dos colonos. Ridicularizados. Veja o nariz. Burros e ambiciosos! (PEPETELA, 1985, p.249).

E Alexandre diz para Joel que ele é um eleito pelo fato de saber interpretar a estátua: “- É preciso ultrapassar muita coisa, o peso da História. Essa estátua não fala para todos, ainda é só para raros eleitos como tu. Não te iludas... (PEPETELA, 1985, p.295). Dentre todos os descendentes de Alexandre, apenas Joel participa da luta de libertação de Angola.

Se a estátua yaka, como quer Joel, é uma obra de arte com a finalidade de satirizar o colonialismo, Alexandre Semedo, de fato, não a poderia compreender. Em primeiro lugar, porque convivia constantemente com ela, como está dito literalmente no final do romance, em seu diálogo com Joel: “- É então uma imagem dos colonos? Não a vejo assim, mas de fato não a posso ver. - Sempre a viu, nasceu com ela, como pode interpretar? - É uma sátira do colonialismo, avô.” (PEPETELA, 1985, p.295). Em segundo lugar, por mais crítico do colonialismo português que fosse Alexandre, ele trazia consigo a ambiguidade de seu nascimento: de um lado a marca do pó de terra cuvale; de outro, o sangue lusitano. Dito de outra maneira: ele ainda guardava consigo os resquícios do colonialismo que ele mesmo combatia, sendo, em última análise, também um colono, logo, satirizado por Yaka. Por isso ela, às vezes, o irritava tanto, com seu ar irônico, “- O avô gosta? - Sim. Mas incomodava-me. Depois deixou de me incomodar. Havia uma parte que me atraía e outra que me irritava. O ar irônico.” (PEPETELA, 1985, p.295).

Alexandre, na verdade, ao tentar entender o significado da estátua, buscava entender a sua própria existência colonialista, que sabia estar chegando ao fim. Opta por ficar em Angola, no momento em que seus parentes, todos, com exceção de Joel, que já havia ingressado nas fileiras do Movimento Pela Libertação de Angola, MPLA, fogem com medo da guerra. Alexandre fica para morrer em Angola, terra que o batizou.

Como toda escultura africana, a estátua Yaka, mesmo sem função narrativa, pode ser lida também como um “discurso esculpido”, que interpela, no decorrer da enunciação, a todo o momento, o colonialismo. Como diria Manuel Rui (1987), também escritor angolano, Yaka é um “discurso visto”, já que transmite, por meio de seus traços, uma mensagem coletiva de repulsa à dominação. Um texto que caricaturiza o

colono, expondo a sua arrogância e ambição. Desse modo, o “discurso” veiculado pela estátua Yaka interpela o discurso colonial por meio do riso que, segundo Bakhtin (2008), degrada o poder, daí ser um recurso de caráter ambivalente e libertário. A verdade da estátua era a certeza de que o poder colonial chegaria ao fim.

Conclusão

A narração polifônica do referido texto, certamente, não quer significar apenas as várias focalizações possíveis de uma mesma história, mas também demonstrar o valor coletivo, a solidariedade do fazer junto, não só do ponto de vista da enunciação - a libertação dos dominados só é possível graças à luta coletiva - mas também do enunciado participativo na interpelação do passado com vistas à construção do presente. Consoante Bakhtin (2006), o sujeito é participativo na própria interpelação, pois se este negasse a existência de uma estrutura prévia, não se poderia "dar com o mundo". De tal modo, a palavra alheia pode se transformar em palavra própria, pois há o “esquecimento da origem”. Assim, o revezamento de vozes na condução do romance, bem como as diversas possibilidades de focalização, reflete as bases polifônicas em que ele se estrutura. São as mesclas de vozes e pontos de vista coloniais e anticoloniais, em processo dialógico, que constroem o discurso pós-colonial.

A forma polifônica de narrar também pressupõe o exercício da liberdade criativa. É como se Pepetela estivesse dizendo que o discurso monovocal não consegue dar conta de representar a multifacetada história da colonização angolana e muito menos o fazer presente da nação pós-colonial.

Os sujeitos polifonicamente constituídos nas figuras dos narradores do romance (que contam a história em um tempo posterior ao de sua realização) dão um sentido enriquecido à história (diegese), na medida em que as vozes que os constituem no presente enunciativo não lhes permitem ler a historiografia angolana, ou a história privada de uma família de colonizadores, como narradores do final do século XVIII (período em que começa a saga da família Semedo).

O lugar da polifonia que os constitui, e que os constituiu (cultura), como diria Bakhtin (1997), denota a responsabilidade com o futuro, daí o questionamento ao passado colonial, pois no presente enunciativo o que os narradores desejam é a

consolidação da nação angolana independente, já que o tempo de escritura do romance é posterior à independência do jugo colonial.

Alexandre Semedo, em razão de seu batismo de terra (e a conseqüente ambigüidade), e a estátua Yaka, por causa de suas características artísticas e mágicas (para os africanos esses objetos são considerados sagrados), sintetizam bem o fato colonial e são a ponte para a construção dos discursos da nação pós-colonial, confirmando, assim, a historicidade dialógica dos acontecimentos e dos discursos.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi. Brasília: HUICITEC, 2008.
- _____. Os estudos literários hoje. In: *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. (VOLOCHINOV). *Marxismo e filosofia da linguagem*. Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Trad. Michel Lahud & Yara Frateschi. Brasília: HUCITEC, 2006.
- _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- BENDER, G. J. *Angola sob o domínio português: Mito e realidade*. Trad. Artur Mourão. Lisboa: Sá da Costa, 1980.
- BALOGUN, O. et. al. *Introdução à cultura africana*. Lisboa: Edições 70, 1977.
- BORGES, J. L. *Ficções*. São Paulo: Campanha das Letras, 2006.
- CARVALHAL, T. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 1996.
- ECO, U. *Obra aberta*. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- FERREIRA, A. B. *Novo dicionário Aurélio*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira S/A, s/d.
- MEMMI, A. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Trad. Roland Corbisier. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- MIRANDA, M. G. “O embondeiro e a mulemba: árvores e literatura”. *Revista Mulemba*. Rio de Janeiro: UFRJ. Disponível em <<http://setorlitafrica.letras.ufrj.br/mulemba>>. Acesso em 02 de fev. de 2013.
- PÉLISSIER, R. *História das Campanhas de Angola*. Volumes I e II. Lisboa: Editorial Estampa, 1986.
- PEPETELA, (PESTANA, A.). *Yaka*. São Paulo: Ática, 1985.
- _____. *Mayombe*. São Paulo: Ática, 1984.

REIS & LOPES. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

RUI, M. Eu e o outro – O invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto. In: MEDINA, C. A. *Sonha Mamana África*. São Paulo: Epopéia, 1987, p. 308-310.

Recebido em 24/02/2013

Aprovado em 04/06/2013