

**YAKA: A FICÇÃO E O ESTATUTO DA HISTÓRIA
OU UM ROMANCE COLONIAL?**

Excerto do Livro *Apuros de Vigília II* (Em Preparação)

LUIS KANDJIMBO

(College of Industrial Technology Benguela - Angola)

INTRODUÇÃO

Estamos perante uma biografia familiar. Trata-se de um romance cujo núcleo é a história de uma família de ascendência portuguesa que se instala em Angola no século XIX. O labor de caracterização das personagens, a articulação dos acontecimentos e a descrição do espaço se transformam em digressão por quase uma centúria, centrando a sua topografia na cidade de Benguela. A incidência do tempo associada à intenção do autor do texto conformam bastantes índices que tornam possível um romance histórico cujos contornos resultam mais propriamente do seu significado e não da história fragmentariamente analisada. Na articulação que os elementos do texto produzem, o sentido instaurado acaba por ser a metáfora do povoamento branco em Angola e ao mesmo tempo a ironia das teses do luso-tropicalismo sobre a realidade sociológica, no plano das chamadas relações raciais ou da “multiracialidade” de Portugal.

Se nos interrogarmos sobre o perfil de um romance histórico, no nosso contexto cultural, em atenção a uma estratégia semântico-pragmática, qual a resposta possível?

Do ponto de vista metodológico seria falacioso arrancar de pressupostos que, na evolução deste tipo de romance, relevem da literatura ocidental. Seria fazer apologia do apagamento de um importante elemento da descrição do texto literário e, portanto, de um determinado policódigo literário tributário de um universo sócio-cultural concreto. À luz de que parâmetros devemos, pois, esquematizar a nossa compreensão sobre o romance histórico em Angola?

A resposta possível impõe uma reflexão, ainda que breve, sobre a função da História e o papel do romancista no(s) contexto(s) africano(s). Antes de

mais, conviria oferecer alguns tópicos acerca da realidade sócio-histórica da sociedade colonial angolana, partindo da noção de situação colonial.

A polarização social e racial expõe à observação determinadas visões do mundo. Na sua vida em sociedade os indivíduos realizam todo um conjunto de mediações, através de processos de enunciação de que resultam singulares revelações da captação ou representação do real. Haverá uma relação de implicação entre o universo literário e o universo empírico, comportando algumas regras decorrentes de quadros semânticos e pragmáticos, e que se condensam na noção de ficcionalidade¹.

Estou a usar o conceito de história em duas acepções. Os seus sentidos podem ser detectados nos universos discursivos respectivos. No entanto, uma das acepções está subjacente à concepção da História como sendo a memória colectiva do passado do homem vivendo num espaço e tempo determinados. Donde distingue-se aquela acepção em que se define o conteúdo ou o significado de uma narrativa literária.

Os subseqüentes desenvolvimentos limitar-se-ão a focalizar predominantemente a história na primeira acepção, como tematização de um imperativo de natureza existencial. No nosso país, parece ser um domínio indispensável para as estratégias de depuração de estereótipos e imagens distorcidas, produzidas pelo colonialismo em busca da sua legitimação. O papel do romancista é aí rigorosamente importante, podendo verificar-se na produção de indagações que coloquem o problema da ubiquidade ontológica, da relação com o mundo numa dimensão temporal.

Embora não exista uma relação especular entre o texto literário e o mundo empírico, o certo é que regista-se uma especificidade nessa correlação. Analisa-se no facto de existirem referentes literários que “constituem objectos de ficção, isto é, objectos que não existem no mundo empírico, que não são verdadeiros”. Mas tais objectos “podem ser julgados verdadeiros ou falsos em função dos enunciados dos textos literários em que aqueles objectos ocorrem”.² Por outro lado, esses referentes que constituem objectos de ficção num romance histórico, coexistem com personagens e acontecimentos representativos do ponto de vista factual. O que se observa em *Yaka* é uma ausência dessa coexistência. Não há pontos de conexão textual que sustentem, por exemplo, a natureza empírica da Revolta do Bailundo de 1902, nem da figura de Mutu-ya-Kevela. É em face disso que se coloca a questão da verdade substantiva em *Yaka*.

¹ Vitor M. Aguiar e Silva. *Teoria da Literatura*, Coimbra, Livraria Almedina, 1982, pp. 608 e ss.

² *Idem*.

A verdade de que aqui se fala não se funda na correspondência com o real, como acontece no discurso referencial, na concepção realista da verdade que funciona com operadores conceituais. Assenta na modelização dessa realidade. No debate que opõe lógicos e lingüistas, o problema da verdade passou a ser formulado em termos de condições de produção da verdade. Quer dizer, volta-se para a fonte da veridicção ou do dizer-verdadeiro. A importância dessa deslocação reside no facto de a veridicção não existir no vácuo mas no contexto das relações de vários sujeitos ou actores sociais.

Ora, que associações se podem estabelecer entre a questão da verdade ou da veridicção, o estatuto da ficção e o significado de personagens-referenciais em *Yaka*? Perpassa entre estes três aspectos um certo conjunto de vias oblíquas que traduzem a função de representação. No caso particular das personagens-referenciais, esta função não autoriza, sob pena de desnaturar o estatuto das mencionadas personagens, que o ficcionista actue em menosprezo absoluto das propriedades que elas possuem no mundo histórico. É que a figuração de personagens como Mutu-ya-Kevela admite uma certa previsibilidade na construção narrativa, tendo em atenção o seu papel que se eterniza na História de Angola. Ou, como diria Philippe Hamon, “predeterminado nas suas grandes linhas por uma História prévia escrita e fixada”. Onde *Yaka*, enquanto romance histórico, desafia a sua própria pertinência, confrontando-se com um potencial discurso historiográfico que lhe está subjacente. Se a ficção não visa a anulação da verdade, há que frisar a necessidade da sua referencialização. O que só é possível num processo de leitura como este que desenvolvo. No seu discurso chega-se à conclusão de que os pontos de indeterminação existentes resumem-se aos parâmetros instaurados pelas restrições ficcionais típicas do subgénero. As estratégias de rentabilização de temas históricos nas obras de ficção estão sempre em “interacção intensa com as ideias contemporaneamente em circulação; com essas ideias, as instituições a que se ligam e com a própria opinião pública” (Luiz Costa Lima: 1991, p. 38).

A melhor maneira de abordar a situação colonial é aludir às guerras de resistência que dominaram toda a fase de “ocupação efectiva” do território. Segundo René Pelissier “a presença efectiva dos portugueses em Angola enfrentou uma resistência polimorfa mas constante”³. A clivagem existente entre colonizados e colonizadores, representa-se esquematicamente no conceito de *situação colonial*. Esta pode ser definida, no dizer de Georges Balandier,

³ René Pélissier. *Les Guerres Grises - Résistance et Revoltes en Angola (1845-1941)*, s.l., Pélissier, 1977, p. 19. Este livro contém uma informação histórica bastante útil para a semântica de *Yaka*, sobretudo para a descrição e análise dos referentes históricos em que se destacam a Revolta de 1900 e a personagem de Mutu-ya-Kevela etc.

destacando-se os seguintes aspectos: a dominação imposta por uma minoria estrangeira, racialmente e culturalmente diferente, em nome de uma superioridade racial (ou étnica) e cultural afirmada de modo dogmático, sobre uma maioria autóctone materialmente inferior; o estabelecimento de relações entre civilizações heterogéneas: uma civilização com maquinismos, de economia poderosa, ritmo rápido e de origem cristã impondo-se às civilizações sem técnicas complexas, (...) de ritmo lento e radicalmente ‘não cristãs’; o carácter antagónico das relações entre duas sociedades que se explica pelo papel de instrumento a que está condenada a sociedade dominada; a necessidade, para manter a dominação, de recorrer não só à ‘força’ mas igualmente a um conjunto de pseudojustificações e de comportamentos estereotipados.⁴ A paráfrase é longa. Mas o conceito serve perfeitamente para enquadrar o deslocamento e a dinâmica das visões do mundo que caracterizam os grupos sociais nos contextos angolanos. É aí que o texto literário — o romance **Yaka** — recolhe os nexos de coerência e realiza a sua relação de implicação, rentabilizando aquilo que designamos por *verdade substantiva*. A ela vão associadas determinadas funções, nomeadamente a de representação e socialização, que concorrem para a decantação de uma consciência colectiva.

Com efeito, a ossatura constitutiva de **Yaka** apresenta vários pontos lacunares. Reconduz-se na escassa doação de um discurso valorativo e prospectivo, se se pretender tomar posição nessa polarização da situação colonial. As fricções a que esta dá lugar estruturam ainda hoje grupos sociais e respectivas visões do mundo. Lucien Goldmann considera que uma obra literária “constitui uma tomada de consciência colectiva através de uma consciência individual, a do seu criador, tomada de consciência esta que revelará na seqüência ao grupo aquilo para ele tendia ‘sem o saber’ no seu comportamento” (L. Goldmann: 1978, p. 283). Nesta senda, **Yaka** não é um texto desprovido de intencionalidade estética. Ao invés, traduz-se como um elemento sociologicamente relevante e significativo. Ora, se inscrevermos a história da narrativa romanesca na oposição configurável na situação colonial, parecerá portador da racionalidade do grupo social dominante. Do ponto de vista histórico-factual observam-se omissões que nada acrescentam à verdade substantiva. As episódicas disseminações da presença do colonizado, enquanto sujeito histórico, acabam por dar consistência às teses de L. Goldmann, pois “a obra cultural caracteriza-se pelo facto de realizar num plano particular e, no caso que nos interessa, no plano da criação literária, um universo pouco mais

⁴ Georges Balandier. *Sociologie Actuelle de l’Afrique Noire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982, pp. 34-35.

ou menos coerente correspondendo a uma visão do mundo cujos fundamentos são elaborados por um grupo social privilegiado” (Goldmann: 1978, p. 282).

Poder-se-iam opor algumas objecções ao que até aqui foi dito: a história de **Yaka** não negligencia os resultados do colonialismo representado no romance por uma família de colonos e seus descendentes. Não pretendo entrar na querela que em África opôs historiadores e intelectuais da Nova Esquerda a outros. Aqueles partem do pressuposto segundo o qual o colonialismo em nada contribuiu para o desenvolvimento do nosso continente. Todavia, na textura de **Yaka** não verificamos qualquer ideia recorrente apontando para a construção de uma sociedade diferente. Um século inteiro atravessa o universo romanesco. E no seu horizonte nada se vislumbra como tendência ou para a reinterpretação da história. **Yaka** está impregnado de pontos de indeterminação. Parece um texto tingido de imagens de um passado histórico estático.

O tema deste romance reenvia para aspectos como a presença colonial, a família de origem portuguesa e seu imaginário. O que implica um conjunto de valores e ideias, ou seja, uma ideologia subjacente à família e outras ideias conexas à situação colonial. Portanto, a genealogia de uma família colonial é posta em situação.

Esse sistema de ideias, representações e juízos que aponta as opções para a acção da família em causa legitima a construção do código ideológico e, por conseguinte, uma qualificação maniqueísta do romance.

AS RELAÇÕES RACIAIS E SUA REPRESENTAÇÃO

Do ponto de vista extensional **Yaka** é um romance angolano. As minhas indagações sobre este texto enquadram-se no âmbito das actuais reflexões em redor das literaturas africanas. Por isso, chamo a atenção do leitor para uma estratégia de leitura intertextual com outras obras africanas que tratam deste tema: a presença europeia e as relações inter-raciais. Tenho a impressão de que desse cotejo resultará uma moldura deficitária em detrimento de **Yaka**. Tal há-de acontecer em face de obras como: **Um Grão de Trigo** (Ngugiwa Thiong’o), **Pobre Cristo de Bomba** (Mongo Beti), **Uma Vida de Boy** (Ferdinand Oyono), **O Rapaz da Mina** (Peter Abrahms), **O Mundo se Despedaça** (Chinua Achebe). De resto, mal se compreenderia a verdadeira valia estética de **Yaka**, se assim não procedéssemos.

O fenómeno das relações inter-raciais está presente. A própria história do romance, como já ficou referido, instaura-se justamente sobre a textura da imagem imperial que durante séculos inquietou o colonialismo português.

Quando o degredado Óscar Semedo desembarca na cidade de Moçamedes, estamos na segunda metade do século XIX, período em que “a hegemonia portuguesa em Angola estimulava tentativas de povoamento branco rural (...)”.⁵ O primeiro descendente angolano de Óscar Semedo, Alexandre Semedo, nasce em 1890. Apesar da escassez de população feminina, a descendência de Óscar Semedo não será seguramente de “raça infecta”, pois tal como poderia parecer insólito, essa parilha de Óscar e Esmeralda é a expressão do desencorajamento da miscigenação. O único caso de mestiçagem na família de Óscar Semedo é aquele que se regista na prole de Alexandre. Decorre de fugazes contactos sexuais deste com uma negra, empregada doméstica cujo nome é Joana. Era tida como filha de escravos. O que repugnava a esposa de Alexandre: “Estes homens não têm vergonha, nem parecem brancos” (p. 101). O preconceito atingia o fervor da negrofobia. Donana de Aragão, que explicava o caso à vizinha e patrícia, na presença vigilante do filho, Aquiles, acrescentava: “como é que há-de respeitar o pai? Saber que tem uma irmã mulata... Nem pensou nos filhos, o cabrão”. (p. 101). As ligações sexuais com os negros constituíam uma heresia na família Semedo, pelo seu significado pungente. Se já Óscar Semedo casou com uma “branca de segunda”, nascida em Angola, o filho primogénito, sob o conselho da mãe, contrairia matrimónio por procuração com uma branca de Portugal, (p. 100). Só depois da morte de Donana, a filha bastarda de Alexandre pôde ser perfilhada por ocasião da sua passagem por Benguela, ao ter ido procurar o pai. Chamava-se Ofélia, “(...) era mais uma mulata de pai incógnito” (p. 281). Aí por volta dos anos 50, Chico, filho de Ofélia, apresentava-se a Alexandre numa postura tímida, quando pronunciava a palavra que testemunhava o parentesco: “Bem, avô... Não sei se lhe posso chamar assim...” (p. 280). Concitado pelo pai, um cabo-verdiano residente no Huambo, deslocou-se a Benguela porque este dizia que Benguela é a “cidade mestiça”. Com efeito, Alexandre pretendia trazer Chico para o seio da família. Mas encontraria resistência, “toda a família era contra a decisão. Menos Chucha (...)”. Além disso ninguém apreciava essa “intromissão do *passado vergonhoso* de Alexandre no sapalalo e desaprovavam o convite feito ao mulato para viver com eles” (p. 295).

E quando num desses dias, em conversa de família, alguém pretendeu arrogar-se da porção de “sangue negro na família”, sendo Chico a prova do facto, este replicou: “Esse sangue negro sempre foi uma mancha na família, excepto para o avô. Sofri por causa disso. Agora é uma medalha?” (p. 333).

⁵ Gerald J. Bender. *Angola sob o domínio português (Mito e Realidade)*, Lisboa, Sá da Costa Editora, 1976, pp. 95 e ss.

O acesso às profundezas da psicologia dos Semedos pode verificar-se através da leitura do pesadelo de Xandinho que é de certo modo o sintoma de pânico perante a previsível guerra civil, onde se evoca o nome de Chico. Perseguido por criaturas negras do outro mundo que procuravam vingança, Xandinho implorava: “Vocês devem acreditar em todos os angolanos, a maior prova que tenho é este meu primo querido que até é mulato, a nossa família é assim, de todas as cores, provavelmente a minha avó era negra, não têm pois o direito de me condenar como colono, de me expulsar, sei lá, e se não acreditam ele está lá o meu primo Chico, chamem o Chico para que vejam que é mulato e meu primo (...)” (p. 359). Este longo transe de delírio é-nos apresentado num monólogo interior indirecto.

Um dos filhos de Alexandre Semedo era conhecido por “matacafres” (p. 217). Aquiles, que assistira a mãe condenando a falta de orgulho racial do pai, morreria em consequência de represálias vingativas de pastores *cuvale*. A sua inexplicável curiosidade em ver um pastor *cuvale*, como objecto exótico, esteve na origem do seu aventuroso destino.

“Sabe que nunca vi um mucubal? Estou com uma curiosidade terrível. É verdade que têm as caras pintadas e dentes de vinte centímetros?”. Era assim que revelava o seu sentimento de superioridade e ignorância. Tinha prometido falar aos filhos logo que visse algum daqueles pastores. Certo dia, acompanhado de um grupo de amigos e mantendo irresistivelmente o desejo estranho e ingénuo, ia em demanda de caça e pastores, ali nas proximidades do Rio Cuporolo e da Serra da Neve. Ao avistar a presa dos seus desígnios, Aquiles disparou duas vezes e em seguida soube que tinha morto um pastor: Tienda. Da retaliação resultaria a sua morte protagonizada por um grupo de pastores que haviam testemunhado o infortúnio.

A comunidade branca benguelense reagiu violentamente, passando a acções de destruição massiva dos aglomerados populacionais dos pastores *cuvale* das margens do Rio Cuporolo.

O destino trágico de Aquiles podia ser tomado como inevitável. Toda a sua educação, e portanto dos filhos de Alexandre Semedo, tinha sido talhada sob o signo da superioridade da raça. Disso tinha consciência Alexandre Semedo que, a propósito da morte do filho, produzia monólogos com uma amarga recriminação, como se alguma ideia fixa lhe perseguisse. E deste modo, cogitava: “Eduquei-o dessa maneira, de ser superior porque branco. Adivinhei que ele ia fazer uma loucura, deixei-o fazer. Se eu não fui, seria o meu filho um herói. Herói?. É isso ser herói? Matei-o, apenas.” (p. 248). Um profundo sentimento de culpa dilacerava Alexandre Semedo. Mas era ao mesmo tempo uma manifestação de culpabilidade.

Interessa notar a percepção que se tem da chamada “Revolta do Bailundo” e de um dos seus mais importantes sujeitos: Mutu-ya-Kevela. Ao eclodir, essa revolta suscita uma abundante e negativa adjectivação. “Falavam no chefe, o *terrível* Quebera e seu amigo Samacaca (...) só que esse Quebera era um *monstro*, trazia uma pele de onça nas costas, dentes enormes que lhe saíam da boca a escorrer sangue (...)” (p. 52). Deste modo se esboça o sumário dos atributos de Mutu-ya-Kevela. A primeira atitude e descrição positiva é fornecida por um mulato comerciante “que conheceu o Mutu-ya-Kevela” (p. 61). E contava que “Mutu-ya-Kevela era um grande chefe, porque nunca atacou as missões, nem católicas nem protestantes. Fazia propaganda contra a escravatura e o aguardente” (p. 61).

A revolta e a sua interpretação deixaram algumas marcas na psicologia da população urbana de Benguela. Os temores que inspirou tinham sido dissipados pelo desembarque de tropas portuguesas. No senso comum ficava a ideia de uma guerra ganha a partir da qual “os bailundos dobraram a espinha e nunca mais foram um problema” (p. 64).

Esse acontecimento teve alguma relevância para a formação da personalidade de Alexandre Semedo. Isto para compreendermos o sentimento de cumplicidade em face da morte do filho. Ainda garoto viveu as repercussões da revolta do bailundo. Ele e os amigos de infância aproveitavam o remanescente da percepção desses acontecimentos e architectavam encenações lúdicas. Em certo momento da história do romance, criam um jogo em que o papel de Mutu-ya-Kevela é desempenhado por Tuca, o único rapaz negro do grupo, visto como “um preto bom, com alma de branco” (p. 259). Tuca recusava o jogo mas foi forçado a aceitar. Os garotos brancos convencem-no: “Só podes ser tu. Já viste um branco ser o Quebera?” (p. 65). De certo modo, este jogo de papéis confirma aquela função através da qual a criança se desenvolve mentalmente e se socializa fazendo o papel dos outros (os adultos) e interiorizando atitudes.

Registamos um episódio semelhante quando o mesmo grupo de garotos de que fazia parte Tuca viola uma rapariga negra. Tuca manifesta a sua repugnância. Afirma que aquele acto não terá sido do agrado da moça. Ao adolescente Alexandre Semedo isto pouco importava: “E que interessa que ela gostou ou não?” (p. 68). Em contraponto, Arnaldo, um outro garoto branco, propunha numa interrogação hipotética: “Se fosse uma branca, tu querias?” (p. 68). Violar uma rapariga branca neste contexto seria um acto rigorosamente abominável e quase pecaminoso. Só por hipótese poderia ser admitido. E Amilcar, um outro garoto branco, sugestionava: “Então fazer isso com uma branca não é pecado?”. Os outros concordaram, movendo as cabeças — acrescenta o narrador. O episódio tem o seu desfecho com uma dura reprovação

a Tuca: “Este gajo não dá nada. Vamos lá compreender os negros! Arranjamos a melhor coisa para fazer e ele fica só a ver” (p. 68). Com efeito, passados vários anos Alexandre Semedo sentir-se-ia vigiado pela sucessivas atitudes de recusa de Tuca. Quer dizer, as tentações concupiscentes diante de raparigas negras eram como que reprimidas por esses reenvios da memória.

Mal começava a afagar e desnudar Njaya, “Alexandre recuou dum salto e se levantou. Fitou-a sem a ver, os olhos esbugalhados. Entregou o pano” (p. 134). Os instintos libidinais obrigá-lo-iam irrefreavelmente a aproximar-se de Njaya. Mas “ficou olhar a diferença da mão dela na sua” (p. 163) e num monólogo de certo modo impersonalizado o narrador, identificando-se com Alexandre, pensava: “Era isso agora? Também ela? Essa cor que ele tinha, que sempre foi força e privilégio, direito de querer e mandar, direito de sonhar até, essa cor branca agora é que o lixava?” (p. 163). Esta corrente introspectiva descamba num diálogo entre Alexandre e Njaya: “A cor não tem nada a ver”, dizia Alexandre. “Tem, sim (...). Você vai mandar embora a sua mulher branca para ficar comigo?” (p. 163), contrapôs Njaya.

Ora, o modo como se verifica o processo de categorização das relações raciais, em atenção ao que atrás ficou tipificado, apresenta-se em acontecimentos forjados num quadro ideológico contextualizado. A organização do texto reverte-se praticamente em parábola, a parábola da família de brancos, com um século de permanência em Angola. Tal família rejeita a adesão ao projecto de sociedade virtualmente proposto por negros. Nas suas meditações, Alexandre Semedo considerava que “enquanto houver negros viveremos no medo” (p. 137, 144). Por essa razão, a comunidade branca, numa exclusão autista, toma a iniciativa da sua própria denúncia, votando-se a um ostracismo inexplicável. O caso excepcional como o de Joel chega apenas para confirmar a regra ou então para proporcionar alguma compensação. Curiosamente, Joel é filho de Bartolomeu Espinha e Eurídice, e irmão de Olívia. A decisão de não abandonar Angola mereceu um comentário do avô: “És a excepção dos Semedos (...). O resto da família foi sempre isto. Os fortes eram os que vinham de fora. Bartolomeu... Nunca ninguém encontrou o seu caminho, os outros é que abriam o caminho (...) E agora a mesma coisa. Bartolomeu prepara a caravana” (p. 385).

Donde **Yaka** propõe para discussão o processo de socialização de três gerações dessa família. E permite concluir que a família Semedo prescreve para si os contornos de uma sobrevivência problemática assente num conhecimento prático da realidade que se desdobra numa espécie de etnocentrismo.

A percepção que as personagens brancas têm das personagens negras é quase sempre negativa. Quer dizer, esse elenco aponta para aquilo que são as implicações dos preconceitos raciais no plano da psicologia social. Atente-se,

no entanto, a dois pormenores: o fundador da família Semedo é um degradado; alguns parentes, nomeadamente Donana e Bartolomeu Espinha são originários de Portugal. Este último tinha sido ardina e carteirista em Lisboa (p. 287). Relativamente ao primeiro pormenor acresce que a população branca de Angola é basicamente de origem portuguesa, sendo constituída, até ao século XIX, essencialmente por degradados. E, segundo Gerald Bender, “os degradados foram em grande parte responsáveis pela imagem negativa de Angola que a maioria do povo português teve durante cinco séculos de presença portuguesa no território” (1976: 93).

É certo que a família Semedo não se sente integrada no universo social local. Quer no plano afectivo, quer no plano do imaginário, os membros da família procuram infundir um sentimento de alteridade. O quadro de referências é outro.

O facto simbólico que ocorreu no nascimento de Alexandre Semedo (p. 18) nada representa, ao que parece. Seria angolano por direito do *ius soli*, já que o seu corpo ficou “misturado com o pó de terra”. Mas foi a dúvida que o dilacerou como se tratasse de “uma bimba que se afogou porque duas vagas chocaram exactamente sobre ele” (p. 393). Por isso aconselhava Joel a não embarcar na ilusão da coabitação racial (p. 388), quando o neto se emocionava por estarem brancos e negros, na guerra civil, a “lutar juntos”. Alexandre Semedo corrigia: “É preciso ultrapassar muita coisa, o peso da História” (p. 388).

Em determinada conversa familiar em que Alexandre Semedo traçava uma descrição opinativa do Estado Novo, afirmava que “Salazar não trouxe nada de novo (...)”. E mais adiante, acrescentava: “E aqui nem heróis há!” (p. 193). Glória sentir-se-ia indignada recorrendo ao dogma da raça: “Os deuses são os pretos? (...) É isso que o pai quer dizer?”. E o sogro condescendia: “Quase isso. Os deuses deles... sei lá! Não sei explicar” (p. 193). Há aí um sentimento partilhado sobre a inferioridade dos negros. É esse conhecimento socialmente elaborado e partilhado que testemunha a sua cumplicidade na formação da personalidade dos filhos e outros membros da família.

Verifica-se que a imagem negativa das personagens negras obedece a uma estratégia de classificação para a imposição da visão dos Semedo, ao mesmo tempo que se empenham na validação das suas categorias de perceber o mundo. Por conseguinte, a “biologização” das diferenças físicas das personagens em causa transforma-se em elemento fundamentador derivado de um pensamento pré-existente. Assim se há-de explicar a actuação de Aquiles, por exemplo.

A corroborar os juízos segundo os quais a família Semedo não se sente efectivamente integrada no universo social local, recusando a adesão ao projecto de sociedade virtualmente construído por negros, temos o plano de

fuga urdido por Bartolomeu Espinha. A África do Sul seria o país de acolhimento e de passagem para a grande parte da família Semedo.

A iminência da guerra civil consolidou os ânimos daqueles que recebiam a independência e a governação dos negros. Com efeito, os conflitos entre os principais movimentos de libertação - MPLA, FNLA, UNITA - evidenciavam a desintegração do “governo de transição”; além disso, “em Luanda o MPLA já expulsara os outros dois”, como dizia Olívia.

No entender do tenente, amigo de Joel, as motivações dos brancos que deixavam Angola residia no facto de durante muito tempo se terem sentido superiores aos negros, com um estatuto de branco, e sabiam que iam perder esse estatuto (p. 378). Esta reacção colectiva nos remete a referências históricas das aventuras do povo português pelo mundo. Donde se compreende o carácter traumático do processo de descolonização na psicologia dos portugueses.

Vários escritores portugueses se têm debruçado sobre esse fenómeno sóciopolítico que perturbou profundamente a sociedade portuguesa. É o caso de Eduardo Lourenço e Lobo Antunes. Este último, no seu livro *As Naus*, cria personagens presas ao sentido do império. Mencionamos, a título de exemplo, a que se chama Manoel de Sousa de Sepúlveda. À semelhança dos Semedos, o eclodir dos acontecimentos de 1974 leva-lo-iam a África do Sul em trânsito por Lisboa, onde integraria a comunidade dos que “regressaram de África”.

O PONTO DE VISTA DO NARRADOR E AS PERSONAGENS REFERENCIAIS

Qual a perspectiva que comanda a progressão da história em *Yaka*?

A resposta suscita a clarificação preliminar de um aspecto de que defluem problemas de duas ordens: por um lado, a perspectiva, o ponto de vista que rege o enredo do romance e as suas marcas enunciativas; por outro lado, as funções de organização, controlo e interpretação. No primeiro gravita-se em torno da categoria de focalização de que as marcas enunciativas são apenas o significante. Por sua vez, a organização, o controlo e a interpretação das macroestruturas têm que ver com a voz do narrador. A focalização remete para a construção do texto. A voz assume uma dimensão que nos devolve para um contexto cultural, ou seja, para um código ideológico.

Na parte inicial do romance, nomeadamente o primeiro e segundo capítulos, em que decorre o processo de socialização de Alexandre Semedo, verifica-se uma certa convivência do narrador. Esta actuação apresenta-se em intromissões intermitentes. A primeira marca protocolar da identidade de

Alexandre Semedo é feita na forma autobiográfica. É também a primeira confissão do narrador:

Nasci em 1890, embaixo duma árvore. A minha mãe foi assistida pela velha Ntumba, escrava nganguela. A escrava, talvez por velhice, deixou-me cair no pó. Segundos apenas. Os suficientes para meu corpo ficar misturado o pó da terra (...) (p. 18).

Depois da confissão da identidade de Alexandre Semedo, de informações biográficas de seu pai, através de um registo analéptico, o narrador, que se confundia com o primeiro, conserva em várias seqüências uma posição distanciada:

Quando chegou, *o pai de Alexandre* soube do ultimato inglês. Já tinha passado meses atrás, mas os colonos ainda estavam em efervescência. Óscar Semedo, cada vez que falava disso, espumava de raiva (...) (p. 26).

Este revezamento prolonga-se por todo o capítulo inicial. Mas tal atitude do narrador, em termos de identificação com determinadas personagens, torna-se menos pronunciada à medida que a história ganha espessura.

Tendo em conta esta variação na postura do narrador, seria mais adequado considerar a existência de uma multiplicidade focal. E esta modalidade da focalização não deixa de estar ao serviço dos processos em que se analisa a dinâmica da imagem negativa das personagens negras, sobretudo se não perdermos de vista o conceito de situação colonial, a partir do qual se conformam as visões do mundo das personagens em jogo. Isto realiza-se por meio do exercício de um discurso valorativo e modalizante, mas não necessariamente apologético. Por conseguinte, o texto acaba por estar povoado de juízos de valor de cunho depreciativo. O que se detecta no uso de formas de estilo modalizante.

Para uma compreensão plena do discurso valorativo tenhamos em conta a cronologia cujos pontos de demarcação são factos históricos relevantes no espaço cultural angolano, nomeadamente: a revolta do Bailundo de 1902, a revolta do Seles de 1917, a revolta dos Hereros de 1940 e o período difuso das lutas do nacionalismo moderno e as conturbações políticas de 1974/75. Enquanto índices paradigmáticos estes factos servem apenas para consolidar, sob o ponto de vista dos Semedos, os estereótipos que sustentam as relações raciais. O que, em última análise, se consubstancia no projecto de fuga de Angola.

Apontamos em seguida alguns fragmentos que nos elucidam acerca do ponto de vista que comanda em **Yaka**:

Nós fomos acompanhando a caravana. Batíamos palmas a apoiar o ritmo dos cânticos. E *insultávamos os negros* por causa da cantiga de muitos dias de suor e poeira nas áridas colinas próximas de Benguela. *Mas eles não nos ligavam (...)* Mas eu sabia que eles eram como os outros: via-os na loja a beber e a rir, e então não havia diferença, até falavam comigo. (p. 29).

Notamos aqui a confiança de uma personagem que se confunde com o narrador. Os termos da relação racial encontram-se representados pelas seguintes orações: (a) *insultávamos os negros*; (b) *eles não nos ligavam*. Vemos Alexandre Semedo na sua infância. Observa uma caravana. Aos insultos (dos brancos) o narrador opõe uma atitude de indiferença (dos negros). Apesar disso, Alexandre concluía que os carregadores da caravana eram homens: “via-os na loja a beber e a rir, e então não havia diferença” (p. 29).

Quem disse não são *matumbos do mato*?

Mutu-ya-Kevela? Está onde? Os miúdos até desaprenderam o nome dele. (p. 99).

Os indícios da falência do labor ficcional do autor têm aí uma importante revelação. O primeiro ponto prende-se com a predicação feita a uma personagem-referencial como Mutu-ya-Kevela. Em segundo lugar verifica-se a desmemorialização da História. É que Mutu-ya-Kevela remete para “um sentido pleno e fixo, imobilizado pela cultura, e a sua legibilidade depende directamente do grau de participação do leitor nesta cultura (devem ser aprendidos e reconhecidos)” (Philippe Hamon, p. 88). Ora, a partir de que ângulo se foca o esquecimento do nome de Mutu-ya-Kevela?

Prevalece aí a lógica do império luso que faz tábua rasa da História dos Outros. Os miúdos desaprendem o nome de Mutu-ya-Kevela porque a seu respeito vigora uma representação negativa e equivalente adjectivação: “*esse Quebera era um monstro, dentes enormes lhe saíam da boca a escorrer sangue (...)*” (p. 52).

A História consagra Mutu-ya-Kevela como “o mobilizador de homens” na primeira manifestação de resistência das populações angolanas, no princípio deste século.

A reacção positiva é minoritária. É realizada por Acácio, um branco marginal e malquisto cujas opiniões contêm alguma dose de perigosidade para as personagens de primeiro plano. Conversando com Ermelinda acerca do testemunho de um mulato vindo do Bailundo, receava: “Aqui [em Benguela]

ainda lhe fazem alguma (...) Aqui é preciso dizer que o Quebera tem dentes de vampiro (...)” (p. 62) “(...) E que come gente todos os dias (...) aqui é preciso dizer. Para os brancos ficarem com raiva e esmagarem o inimigo. Truques dos opressores” (p. 63).

A personalidade de Acácio provoca uma certa hilaridade. Onde dificilmente resultaria qualquer empatia. Porém, o fim da revolta do Bailundo e a morte do seu mobilizador e as implicações que isso comporta seduzem o narrador. Este posiciona-se na perspectiva do império luso:

Assim terminou a guerra de 1902, que tantos sustos *nos pregou*. A partir daí, os bailundos dobraram a espinha e nunca mais foram um problema. Até hoje” (p. 64).

Do ponto de vista da História política contemporânea de Angola, este último comentário dissertativo do narrador pode conduzir o leitor a interpretações enviesadas.

Os juízos de valor e as conotações ideológicas negativas multiplicam-se pelo texto inteiro, além de o foco narrativo se dirigir exclusivamente ao espaço ocupado pela população branca. Evidenciam-se assim os contornos do código ideológico concorrendo para a definição do estatuto do narrador. Este recorre vigorosamente a uma dicção que obedece ao pertinaz sentimento de intolerância e aos impulsos éticos da sociedade colonial. A lógica da exclusividade violenta de que o patriarca dos Semedos é o esteio ilustra-se do seguinte modo: “o problema é que não nos devíamos ter metido no barco que não dá para todos e *onde havia gente antes* (...) Agora já estamos, não podemos sair. É matar ou morrer. Que sejam outros a saltar do barco”. (p. 138).

É uma alegoria bastante conhecida. O barco simboliza o espaço físico e social de Angola. para Alexandre Semedo, o ideal seria homogeneizar o povoamento branco, ou seja, reduzir a população a um denominador comum, pois o espaço “não dá para todos”. E a exclusão só seria possível em proveito dos Semedos. Isto é, do grupo que na situação colonial representa os colonizadores.

Em 1917, quando se dá a revolta da Catumbela, Alexandre Semedo, numa precipitação de impaciência, “gritou para a posteridade: Merda! Não se pode viver sempre com medo. Temos de acabar com eles.” (p. 137). E acrescentava: “Todos! Enquanto houver negros viveremos no medo (...) Não quero é viver no medo”. (p. 137). Os actos das personagens negras são sempre abomináveis.

Ora, a leitura progressiva conduz-nos a uma apreciação dos recursos técnicos narrativos. Estamos a falar da perspectiva focal e da voz subjacente à história de **Yaka**.

Referi já que Alexandre Semedo é a personagem com que se identifica o narrador em certos momentos. Por ser o único ascendente vivo dos Semedos, aquela personagem comporta-se como elemento de convergência, em redor do qual gravitam as grandes linhas da saga. Se pretendermos considerar a função temática e explicativa que o narrador desempenha, no quadro do contexto cognitivo, entroncaremos com a produção de uma versão da História. Na veste de apresentador das personagens, ele não tem escrúpulo em interpor como legítima a sua visão das coisas da memória colectiva. Todavia, a mundividência do narrador é parcial. A disputa da memória legítima é realizada sob a sua mediação, opondo, de um lado as categorias de personagens-referenciais e os factos que os instituem no plano da cultura; por outro lado, as restantes personagens. Ao procedermos à sua hierarquização, notamos que as primeiras trazem consigo uma informação semântica decorrente de um contexto que ultrapassa os limites do romance. Contudo, isto vai malograr o papel das personagens históricas. Torna-se visível uma falsificação do efeito do real que aponta para uma defraudação da expectativa dos leitores angolanos. Daí que tenhamos mencionado a existência de pontos de indeterminação que têm de ser preenchidos. Por conseguinte, esse malogro do efeito do real deve-se a um defectivo desempenho do autor do ponto de vista estético. O seu fazer persuasivo não engendra qualquer sinal da verdade substantiva. O autor imprimiu em **Yaka** uma focagem distorcida, já que propõe um acto de leitura à margem do sistema cultural em que se integra a obra. O que é em certa medida um contra-senso.

ROMANCE HISTÓRICO OU ROMANCE COLONIAL?

Já considerei que nas suas estratégias discursivas, **Yaka** pode ser visto como um romance histórico linear. Mas traz marcas importantes do texto colonial e do texto exótico. Tais características residem no facto de se verificar como que a introdução no campo literário da cultura europeia de outros homens representando uma certa barbárie, além do tema da viagem e da experiência de uma observação exógena comprometida com a difusão de mistificações que visam justificar as realizações coloniais. Por conseguinte, o que caracteriza um romance colonial é o ponto de vista do narrador e a funcionalização de determinados expedientes técnico-narrativos.

Constata-se uma polarização das personagens. De um lado estão as personagens brancas de origem e descendência europeia. Elas “não só estão em larga maioria em relação às personagens negras ou mestiças como também são objecto de melhor tratamento estético” (Manuel Ferreira, 1988: p. 238). De

outro lado estão as personagens que, excluindo as referenciais e os comparsas representam a população negra e situam-se em segundo plano. Repare-se na apresentação sumária das situações em que intervêm Vilonda, Ngonga e Tyenda (p. 176-183; 200-204; 226-229; 246-247). O narrador evita engendrar diálogos longos, limitando-se a construir um discurso indirecto livre.

Numa abordagem intertextual de toda a obra anterior, julgo que o autor traía o seu projecto histórico-realista, iniciado com **A Revolta da Casa dos Ídolos e Mayombe**.

Assistimos então àquilo a que se poderia denominar como realismo exógeno, produzido por uma focagem exterior. O tratamento do tema e a sua elaboração estética inspiram um enquadramento nos romances coloniais. Opõe-se ao realismo fundador de Assis Júnior em **O Segredo da Morta** e Óscar Ribas em **Uanga**. A diferença reside numa “dupla missão terapêutica” (Mohamadou Kane, 1982: p. 61).

No dizer de Mohamadou Kane, essa missão é alcançada através da “pintura objectiva das realidades africanas, das tensões, conflitos (...) ao forjar-se uma outra imagem de África e do Negro” (1982: p. 61).

A classificação deste romance, como é óbvio, depende dos critérios com que se opera. Será histórico se se tiver em atenção o quadro temporal e os factos sociais relevantes aí inseridos. Será colonial devido aos planos narrativos e ao ponto de vista sob os quais se situa o narrador e em que predominem o olhar alienígena.

De acordo com o primeiro critério, considero que há bastantes evidências. O segundo critério tem a sua consagração na valorização de uma alteridade que se funda no discurso romanesco em que, sendo a família Semedo o herói, simboliza o Outro numa sociedade habitada por personagens negras, reduzidas a meros comparsas figurantes e objectos de observação.

É que “o romance não é colonial pela simples razão de ter sido produzido por um europeu, com mais ou menos experiência africana, durante o período colonial. Inclusive, o seu autor poderá ser um africano. Nos nossos dias poderá ser escrito um romance colonial” (Manuel Ferreira, 1988: p. 237).

A relação que a família dos Semedo estabelece fora do círculo das personagens brancas da cidade de Benguela não parece traduzir a instauração de alguma identidade. O que pode ser demonstrado pela violência com que a comunidade branca persegue os pastores “Cuvale”, quando Aquiles pretendia a todo o custo realizar os desígnios de matar um deles.

De igual modo, o medo que a família Semedo, à excepção de Joel, nutre diante dos potenciais propósitos dos negros, suscita interrogações sobre os processos de socialização por que passara as quase quatro gerações que constituem aquela família.

Embora vivendo num espaço físico e social como é a cidade de Benguela, os Semedo têm como único agente de socialização e meio de pertença a própria família e alguns grupos informais (por ex: as reuniões no Bar do Sô Lima). A aprendizagem, a aquisição de comportamentos e atitudes dos pais, filhos, netos, sobrinhos, genros, noras não passam pela interiorização do Outro. Este Outro que é simbolizado pelos negros.

Numa das situações que pode ser tida como marca de socialização de uma personagem, vê-se um Alexandre Semedo quando criança a desempenhar determinado papel num jogo em que se encena a Revolta do Bailundo. Tuca, o garoto negro, é obrigado a aceitar o papel de Mutu-ya-Kevela.

Se se considerar que para os grupos etários jovens o jogo é um importante meio de interiorizar o Outro e de adopção de comportamentos, compreende-se que o jogo “à guerra do Bailundo” produz um horizonte maniqueísta [branco-negro; superior-inferior] com tudo o que isso implica. Em Alexandre Semedo, adulto, pode ter redundado na consolidação de atitudes de não-conformidade com os projectos do Outro.

Por alturas da eclosão da Revolta do Seles, Alexandre viria a manter uma longa conversa com Tuca, que era um oficial da guerra preta e seu companheiro de infância, especialmente no jogo “à guerra do Bailundo”. Alexandre contrariava as apreciações que Tuca fazia sobre a situação de guerra e suas motivações. E quando se sentiu sozinho na sua loja, cogitava: “Que é que ele queria? Que não se matassem os negros? Uma fogueira grande que ninguém vai conseguir apagar” (p. 161).

Portanto, a predominância de uma visão que subalterniza a história e seus verdadeiros actores despoja o romance de certos méritos, para não dizer que inviabiliza a categoria de romance histórico. Por isso, o realismo construído em **Yaka** não realiza, na sua plenitude, o imperativo da “dupla missão terapéutica” de que fala M. Kane.

BIBLIOGRAFIA

AA.VV., A.P.E.L.A. — Colloque: Littératures Africaines et Histoire. Paris X — Nanterre, 1989.

BALANDIER, Georges. *Sociologie Actuelle de l’Afrique Noire*. Paris, Presses Universitaires de France, 1982.

BENDER, Gerald J. *Angola: Sob o domínio português (Mito e Realidade)*. Lisboa, Sá da Costa Editora, 1976.

- FERREIRA, Manuel. **O Discurso no Percorso Africano**. Lisboa, Plátano Editora.
- HAMON, Philippe. *Para um estatuto semiológico da personagem*, in: Maria Alzira Seixo (organizador), **Categorias da Narrativa**, Lisboa, Vega, s.d., pp. 77-102.
- INGARDEN, Roman. **A Obra de Arte Literária**. 3ª ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.
- KANE, Mohamadou. **Roman Africain et Tradition**, Dakar, Nouvelles Editions Africaines, 1982.
- LIMA, Luiz Costa. **Pensando nos Trópicos (Dispersa Demanda II)**, Rio de Janeiro, Rocco, 1991.
- MOURALIS, Bernard. **Littérature et Développement** (*Essai sur le statut, la fonction et la représentation de la Littérature Négro-Africaine d'expression française*). Paris, ACCT/SILEX ed., 1984.
- PELLISSIER, René. **Les Guerres Grises - Résistance et Revoltes en Angola**, s.l., Pélissier, 1977.
- GOLDMANN, Lucien. **Epistemologia e Filosofia Política**, Lisboa, Editorial Presença, 1984.
- SILVA, Vítor M. Aguiar e. **Teoria da Literatura**, 4ª ed., Coimbra, Livraria Almedina, 1982.
- PARRET, Herman. **Enunciação e Pragmática**. Campinas, Editora da UNICAMP, 1988.