

I Congresso Nacional Africanidades e Brasilidades - 26 a 29 de

Junho de 2012

Universidade Federal do Espírito Santo

Grupo de Trabalho: Africanidades e Brasilidades em Literaturas

**UMA (RE)LEITURA DO ROMANCE *MUANA PUÓ* (1978), DE
PEPETELA, A PARTIR DA NOÇÃO DE TESTEMUNHO***

Wilberth Salgueiro¹

Resumo: *Muana Puó* foi o primeiro romance escrito por Pepetela, em 1969, embora tenha sido publicado somente em 1978. O título se refere a uma máscara tchokuê, que simboliza o rito de passagem à vida adulta, e que serviu de mote para o escritor angolano elaborar sua alegoria a partir da luta entre corvos e morcegos, opressores e oprimidos. Num artigo de 1987, sobre essa narrativa, afirmei que “adotar como justificativa a posição de oprimidos, para explicar o uso de uma linguagem a serviço, engajada e até mesmo panfletária, julgamos inaceitável”. Em 2012, vinte e cinco anos depois, releio o romance sob o prisma do testemunho, reavaliando as relações entre ética e estética, contando, agora, com o apoio de reflexões de Adorno em “O que significa elaborar o passado” (1959) e de análises de Marcelo Caetano (“O enigma de *Muana Puó*”, 2004) e de Laura Padilha (“A força de um olhar a partir do Sul”, 2009).

Uma montanha os separava. Que importava? Uma
montanha é pouco contra a fantasia. (*Muana Puó*,
Pepetela, 1978, p. 24)²

O tema geral do Simpósio abarca a questão “dependência & ruptura”, e essa nossa pesquisa aí se enquadra em dois níveis: a) na tentativa de articular um discurso crítico que “desarticule” um outro discurso crítico, mais comum e que se vai ultrapassando, sobre as literaturas africanas; assim, é ruptura; b) como, porém, o discurso analítico que ora se

* Texto parcialmente publicado, com o título “Pilhas na lanterna da crítica: *Muana Puó* e a alegoria desafrikanizada” em *Anais – 1º e 2º Simpósios de Literatura Comparada 1986-1987 – vol. 2*. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1987, p. 851-858. Esse artigo foi o meu primeiro texto publicado, escrito aos vinte e um anos, dado afetivo que justificaria sua “releitura”. A pompa do título de então denuncia não só certa ingenuidade festiva, mas também o desejo de avançar teoricamente por meandros misteriosos. O artigo marca, também, o início de um estudo – instigante, porém abandonado – da literatura africana de língua portuguesa, além de uma franca posição ideológica que via na literatura um eficaz veículo para a conscientização das injustiças sociais. Preserva-se aqui o texto original, com as mesmas 13 notas de então, e com alguma nostalgia daqueles idos, hoje já idosos tempos. No entanto, ao final do artigo, de forma suplementar, acrescentei uma “Releitura”, em que, sinteticamente, atualizo algumas reflexões de outrora – e proponho outras, a partir, em especial, da noção de testemunho.

¹ Doutor. Ufes / CNPq. wilberthcfs@gmail.com

² Doravante, as citações do livro estarão identificadas pela sigla *MP* e sua respectiva página.]

propõe tem por alvo esse “outro discurso” já existente e do qual se bebeu – aí, é dependência.

Abandonando o discurso oficial, e tentando se libertar da introjetada ideologia revolucionária que abusiva e obsessivamente insistia em captar o *corpus* literário africano apenas como um “servidor da revolução” (PACAVIRA, 1981, p. 7), vai-se à busca de uma diretriz renovadora: o processo de conscientização dos autores africanos quanto ao poder que a palavra tem de (se) esconder. Daí, propõem-se leituras – não excludentes, nem engajadas – que abram perspectivas outras no e para o contexto literário da África. Portanto, lê-se *Muana Puó* – outrora (no 1969 de Angola) dependente – como metalinguística: fazer a história é fazer o livro, considerando preliminar e insuficiente a “leitura política”, a mais corriqueira.

Como adendo, outro interesse que pode justificar uma plateia de leitores é a atualidade do tema abordado, registrada na recente [em 1986] premiação com o Nobel de Literatura ao nigeriano Wole Soyinka³. Esse fato confirma a crescente necessidade de se olhar, com cuidado, a emergente literatura africana, em qualquer língua seja.

Em 1958, Mário Coelho Pinto de Andrade dizia:

De expressão inglesa, francesa ou portuguesa, os novos poetas negro-africanos orientam-se no sentido duma pesquisa literária autenticamente negra e duma reivindicação do orgulho escandaloso de ser negro. Todos, com maior ou menor felicidade, se alimentam dum só tema: a noite de opressão colonial. Donde o engajamento político, revolucionário desta poesia que fere a sensibilidade de tanto esteta ocidental... (Andrade, 1958, p. 9)

Passadas tantas décadas, a força dessa colocação de Mário de Andrade ainda perdura. Realmente a nossa “sensibilidade de esteta ocidental” se assusta ao crer que, em vez de critérios prioritariamente estéticos, predominem na análise de textos literários critérios outros – sejam antropológicos, sociológicos, políticos etc.

Adotar como justificativa a posição de oprimidos, para explicar o uso de uma “linguagem a serviço”, engajada e até mesmo panfletária, julgamos inaceitável. Não estamos com os olhos embaçados de/pelo colonialismo – ou neocolonialismo, se preferirem. Entendemos que, se por dolorosas contingências históricas, pertencemos de fato a países em condições subdesenvolvidas, a literatura não deve necessariamente se subdesenvolver.

A palavra, há muito, já ganhou seu próprio estatuto. E a literatura do dito Terceiro Mundo deve se empenhar em diminuir essa distância, esse complexo de inferioridade.

³ É dele a frase que se vai tornando antológica: “Um tigre não proclama a sua tigridade. Ele vai e ataca a sua presa”.

Precisa conquistar a sua literariedade, no sentido barthesiano: a linguagem é uma legislação e a língua é o seu código; a literatura vai ser o instrumento pelo qual se ultrapassa esse cerco, solapando-o (BARTHES, 1978, p. 16). Essa se faz nossa intenção quando estudamos, atentos, os autores africanos: dar conta de outros Luandinos, Pepetelas e Craveirinhas.

Quando queremos, pois, colocar “pilhas na lanterna da crítica” é nesse intuito: diminuir a miopia provocada por toda uma situação (e uma conseqüente produção artística) pré-revolucionária mas cujo discurso permaneceu. Isso na verdade é que embaça os olhos de quem, sem esforço, vê apenas a camada de areia no deserto – e esquece o subsolo. A aparente esterilidade disfarça os frutos subterrâneos hibernados pela temperatura cegante do radicalismo político-ideológico.

Contestamos, então, essa sobrevalorização do ético sobre o estético, tal como, por exemplo, coloca suavemente Manuel Ferreira: “Em criação literária a expressão autêntica do real pode, em certos casos, compensar um menor apuramento estético” (FERREIRA, 1977, p. 34).

Recordemos, como típica, a querela entre os escritores Alfredo Margarido e Rui Knopfli. Aquele, encarregado de organizar uma antologia de poetas de Moçambique, não inclui Knopfli sob a alegação de que os valores veiculados pela poesia deste não condiziam com a homogeneidade dos valores etno-regionais da antologia. Uma conclusão no mínimo inocente, ou precipitada, para quem sabia que “não pode haver imaginário literário sem uma relação qualquer com a estrutura social onde é produzido” (MARGARIDO, 1980, p. 92).

Passemos agora à segunda etapa: *Muana Puó* e a alegoria desafricanizada. O livro conta, em paralelo, duas histórias: a luta entre corvos e morcegos, e o amor entre “Ele” e “Ela”, dois morcegos. A primeira história narra o conflito que vem à tona quando os morcegos, desgostosos com a opressão e servidão a que eram submetidos, se rebelam:

Deus criara o mundo, os corvos e os morcegos. Moviam-se em ciclos de vida e de morte. Os morcegos criavam o mel para os corvos e alimentavam-se dos excrementos destes. [...] Os corvos eram livres naquele mundo oval. Grasnavam, se quisessem. De qualquer modo, os morcegos teceriam o mel de que se alimentavam. Esse mel dava-lhes forças para melhor chicotearem os morcegos, exigindo maior rendimento. Deus ensinara-lhes como proceder. Também que não subissem à montanha, pois o Universo se deslocaria e o caos seria. Deus era justo, grasnavam os corvos. E faziam os morcegos recitar esse preceito divino (*MP*, p. 26).

Estabelece-se no texto que a “montanha” é o espaço da lei dos corvos, do mistério e, portanto, o espaço onde terá que ocorrer a transgressão. Os morcegos então invadem-na:

Provocaram o caos! Deus mandará o raio e o mundo terminará! –
 grasnavam os corvos, aterrorizados.
 O sacrilégio fora cometido: os morcegos viam o céu por baixo deles e o
 Mundo a seus pés.
 Os morcegos então compreenderam que Deus era uma invenção dos
 corvos, com que os tinham desde sempre subjugado, pra terem o mel sem
 trabalhar (MP, p. 48).

Outras forças antagônicas, que não a religiosa, atuavam, até que se veem
 derrotadas:

Os políticos mexiam-se, melífluos, querendo negociar.
 Os morcegos recusaram concessões:
 — Os que querem ir embora, vão! Mas não voltam! Os que quiserem ficar
 são despojados dos bicos e das garras. E trabalharão como nós...
 Os teólogos, históricos, grasnavam heresia. Os políticos aceitaram partir.
 Os militares formaram uma coluna, levando de força os teólogos, e partiram
 para além do mundo oval, rosmando vinganças impossíveis (MP, p. 102).

Ele e Ela, polos que se atraem e se repelem, funcionam como o microcosmo dessa
 luta coletiva. Ora em delírio amoroso, ora em ódio mortal, formam uma convivência de
 opostos. Acompanhando as aventuras dos morcegos, com a vitória – e como todos –
 descobrem que são homens. E presenciam no novo tempo as transformações qualitativas e
 ideais em direção ao socialismo. Até que ocorre a ruptura (o desalento) final e Ele,
 desiludido do sonho – de amor – não realizado, se deixa enterrar pelas areia do deserto;
 Ela, amostra de esperança, continua viajando à procura do sonho perdido.

Abrindo as duas partes do livro – “O Passado”, “O Futuro” – e fechando o ciclo como
 “Epílogo”, temos a narrativa que descreve, minuciosamente, a máscara de Muana Puó. Em
 câmara lenta, as palavras percorrem toda a face de Muana Puó, devastando a sua
 superfície.

(A obra de Pepetela é de 1969. Portanto, aproximadamente oito anos após o estopim
 da guerrilha e cinco anos antes da independência política de Angola, ou seja, a luta de
 guerrilha se encontrava a pleno vapor e conseqüentemente o poder colonialista reforçado
 nos seus mecanismos de controle – e dentre estes, é claro, a ação da censura.)

Como um palimpsesto, Muana Puó é máscara, tchokuê, e como máscara deve ser
 lida: da superfície do enredo francamente sociopolítico se vai à camada metalinguística.

No prefácio de *A origem do drama barroco alemão*, de Walter Benjamin, Sérgio
 Paulo Rouanet alerta que para o alemão a “exatidão terminológica” era algo secundário.
 Mais importava a reflexão a que a nomenclatura dava suporte (ROUANET, 1984, p. 36).
 Não obstante, tentemos, pela etimologia, circunscrever o que se entende por “alegórico”:
allos quer dizer “outro”; *agoreuein*, “falar na ágora”, por extensão, usar uma linguagem

pública. Somando: dizer uma coisa, em público, para significar outra. Como o presente trabalho não pretende estudar a transformação semântica das conceituações de alegoria (e metáfora, símbolo etc.), fixemo-nos em Borges, quando diz: “En el libro tercero de la *Retórica*, Aristóteles observó que toda metáfora surge de la intuición de una analogía entre cosas disímiles. (...) Aristóteles, como se ve, funda la metáfora sobre las cosas y no sobre el lenguaje” (BORGES, 1974, p. 382).

Assim, à luz da alegoria enquanto técnica de manipulação da linguagem – seja no drama barroco alemão ou no romance moderno africano – é que buscaremos em *Muana Puó* essa propriedade particular de, ao contrário do símbolo em que significante e significado têm uma intrínseca relação, manter afastados sentido e intenção, como um hiato (MERQUIOR, 1980, p. 72). Portanto, não é pela analogia entre coisas – entre a obra e algo externo à obra –, mas pela possibilidade de desocultar sentidos no próprio *corpus* da obra, nos alicerces verbais de sua construção é que se estabelece a alegoria. Doravante, dois aspectos-motivos guiarão nossa análise: esperança e metamorfose.

ESPERANÇA

O projeto político que o livro propõe se aproxima do ideal comunista, em que a igualdade (“Os humanos trabalhavam e repartiam igualmente o quanto existia.”, *MP*, 108) implica necessariamente, no estágio da sociedade moderna capitalista em que nos encontramos, luta de classes (“Que maravilhoso será o mundo quando os que constroem comandarem!”, *MP*, 56). A tomada dos meios de produção torna-se fundamental à concretização da mudança: “Que importa a ovalidade do mundo? Há que transformá-lo no interior!” (*MP*, 83)

Calpe, o novo mundo dos novos homens, ex-morcegos, vira o espaço da utopia. Ali existiam “fábricas em que os homens não suavam, porque havia ar condicionado por música, e não se sujavam pois as máquinas estavam dentro de chuveiros platinados que tudo lavavam” (*MP*, 110). Lembrando Oswald de Andrade, “toda utopia é sempre um sinal de inconformação e um prenúncio de revolta” (ANDRADE, 1978, p. 142), Pepetela realiza a denúncia dessa utopia coletiva.

Contraponto dessa utopia coletiva, temos Ele e Ela em eternos encontros e desencontros, registrados em seu auge no momento em que se deparam olhando a máscara, por duas vezes. Cada um se instala de um lado da máscara: Ele no olho esquerdo, Ela no olho direito. Não bastasse isso, as duas narrativas, nos dois momentos diferentes em que se descreve a máscara, caminham em sentidos diversos, ora percorrendo a máscara no rumo norte-sul, ora o inverso. Acrescente-se o sol que, ladeado por quatro

setas divergentes e equidistantes, jaz no meio da testa de Muana Puó. (Há muitas representações de Muana Puó. Duas delas se reproduzem no Anexo.)

A máscara reúne, separados, o que é o mesmo; separa, reunidos, o que é o fragmento. O utópico coletivo e a impossibilidade do encontro individual se realizam na expressão inalcançável da máscara. Como um circuito que se abastece com a própria energia que produz, a palavra continuamente se desconstrói, nos intervalos da história.

METAMORFOSE

Com a vitória nas sangrentas batalhas, os morcegos, com o novo Sol azul que aparece, olham-se e veem-se homens. Se metamorfoseiam, pois, como uma espécie de prêmio por deixarem de ser “ratos cegos” (da etimologia de “morcego”) e passem ao grau de homens.

Ao fim da estória, na solitária frustração de quem está em dessintonia com o seu tempo, Ele desaparece coberto de areia no deserto. No lugar de sua mão, que ficara por último de fora, resta uma papoila violeta. Como diz Rouanet, “os personagens morrem não para poderem entrar na eternidade, mas para poderem entrar na alegoria” (1980, p. 40).

E Ela? Como “ainda não havia máquinas que realizassem os sonhos individuais” (MP, 132), Ela torna-se a própria procura do perdido, do “sonho irreal”. Não encontrando esse “sonho irreal que todos procuram”, essa expressão última (pois qual será a última máscara?), nós ininterruptamente a transformamos. E o livro é a máscara viva de Muana Puó, de “olhos quase fechados”, sua metamorfose afinal.

EPÍLOGO

Chorando e dançando com as máscaras de Muana Puó, quisemos tocar e trocar as pilhas da nossa lanterna. Tateando alegóricos caminhos do passado e do futuro, e vendo nessas trilhas o que era a escritura de uma aventura transformar-se na aventura de uma escritura, vamos, com Pepetela, desvelando a “grave e serena” beleza de *Muana Puó*, livro e máscara, “mesmo que corvos se oponham. As armas dos corvos são impotentes contra a vontade dum morcego à busca da luz” (MP, 170).

RELEITURA

Para essa releitura do romance de Pepetela, é necessário fixar algumas datas: o angolano escreve *Muana Puó* em 1969 mas só o publica em 1978. Escrevi o artigo acima em 1987, e, de lá pra cá, 25 anos depois (estamos em 2012), o nome de Pepetela se consolidou como um dos principais escritores africanos de língua portuguesa, haja vista o

Prêmio Camões que, em 1997, obteve. Sua ativa militância como cidadão, desde os anos 1960, junto ao MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola), encontra plena correspondência em sua obra. Há, hoje, uma expressiva fortuna crítica sobre a obra de Pepetela. Obrigatória é a referência à coletânea *Portanto... Pepetela*, com organização de Rita Chaves e Tânia Macedo, publicada em 2002 em Luanda e em 2010 no Brasil, que traz alguns ensaios preciosos em torno de *Muana Puó*⁴, e, em especial, uma ampla lista de indicações bibliográficas. Dentre a hoje múltipla crítica literária sobre as narrativas de Pepetela, pinçamos dois artigos: de Marcelo Caetano, “O enigma de *Muana Puó*”, 2004; e de Laura Padilha, “A força de um olhar a partir do Sul”, 2009. Dez anos antes da escrita de *Muana Puó*, em 1959 Adorno escrevia e publicava “O que significa elaborar o passado” (ADORNO, 1995).

A Segunda Guerra Mundial terminara em 1945, e os destroços, materiais e existenciais, estavam por toda parte. O mundo todo, a Europa e, em particular, a Alemanha se puseram a pensar o que fora tudo aquilo: como pôde o homem chegar a tamanho grau de barbárie? Os textos, os relatos e os estudos de testemunho querem manter a pergunta viva, com o intuito claro de se contrapor à facilidade e ao oportunismo de certas “formas de esquecimento, duvidosas: não saber, saber mas não querer saber, fazer de conta que não se sabe, denegar, recalcar” (GAGNEBIN, 2006, p. 101). A reflexão de Adorno, num contexto alemão de tácita culpa e baixo esquecimento, caminha nessa direção: o que se pode fazer com o passado que nos traumatiza?

Adorno diz que “o passado de que se quer escapar ainda [em 1959] permanece muito vivo (...), o nazismo sobrevive (...) e a disposição pelo indizível continua presente nos homens bem como nas condições que os cercam” (p. 29). Destaca o valor da “lembrança” como dever dos sobreviventes para com os assassinados. Aponta a dificuldade das pessoas em compreenderem, de fato, o funcionamento da democracia, não como algo externo mas como um processo efetivo em cada um. Prova disso é o autoritarismo inerente aos sujeitos, que se identificam aos “grandes coletivos”, como, por exemplo, discursos nazifascistas de autoenaltecimento que fascinam as massas. Como a democracia não cumpre a “promessa de felicidade e de autonomia” (p. 43), as pessoas lhe ficam indiferentes ou adversas, e se rendem à indústria cultural. Tal capitulação impede ou dificulta a compreensão do que vem a ser autonomia e democracia: “desvendar as teias do deslumbramento implicaria um doloroso esforço de conhecimento que é travado pela própria situação da vida” (p. 44).

⁴ “*Muana Puó*: enigma e metamorfose”, de Fernando J. B. Martinho; “Pepetela e a sedução da montagem cinematográfica: breves recortes”, de Laura Cavalcante Padilha; “*Muana Puó*: uma pequena leitura da máscara”, de Mário César Lugarinho.

Tentativas e “experiências de esclarecimento público” produzem, muitas vezes, efeito contrário.

O filósofo alemão realça a importância do saber da psicanálise, exatamente no que ela tem de “autoconsciência crítica” (p. 46). Faz duas referências, em que se percebe um certo humor, fato raro em sua escrita: fala de uma mulher que, após “assistir a uma dramatização do *Diário de Anne Frank*, declarou: ‘Bem, poderiam ao menos ter poupado esta menina’”, para concluir que “até mesmo esta foi uma declaração positiva, enquanto primeiro passo em direção à tomada de consciência” (p. 47); a seguir, comenta a “piada nazista de que, se os judeus não existissem, os antissemitas teriam que inventá-los”, para mostrar que os traços do “antissemitismo” estão presentes nos homens em geral, “em bases sociais e objetivas” (p. 48), e não apenas nos “antissemitas”, o que não exclui, evidentemente, qualquer juízo de valor sobre estes antissemitas – reflexão que, com Horkheimer, já fizera em *Dialética do esclarecimento*. Finaliza o artigo retomando a ideia inicial: “O passado só estará plenamente elaborado no instante em que estiverem eliminadas as causas do que passou. O encantamento do passado pôde manter-se até hoje [1959] unicamente porque continuam existindo as suas causas” (p. 49). O mundo, desde então, tem dado razão a Adorno, confirmando, década após década, dia a dia, esse quadro sinistro.

Na África, na Angola de Pepetela, o quadro de opressão vem de longe. Algo da herança nefasta do colonialismo se perpetua. O que *Muana Puó* encena é justamente a dificuldade e a complexidade de lidar, simultaneamente, com a passagem de um lugar a outro, de um tempo a outro, de lidar com os imperativos da coletividade e as idiosincrasias do sujeito, com as concretudes do fato histórico e as abstrações metafóricas da parábola, de lidar com a revolução e a paixão, o comunitário e o privado, de lidar com a teoria e a prática, com a utopia e o desastre, o amor e a guerra – de elaborar o passado.

O romance se constroi, explicitamente, a partir de uma concepção política calcada em devaneios utópicos, com tons mesmo surrealistas. Depois que os oprimidos morcegos conseguem vencer os opressores corvos, vai-se delineando um fantasioso e harmonioso mundo de delícias e alegrias, sobretudo quando em Calpe, cidade-desejo onde se realiza o sonho do comunitário, da comida para todos, do lazer e da alegria, da arte e da educação, do trabalho prazeroso⁵:

Os humanos trabalhavam e repartiam igualmente quanto existia. (p. 55)

⁵ As citações do romance, doravante, referem-se à seguinte edição: PEPETELA. *Muana Puó*. Alfragide: Publicações Dom Quixote, 1995. E-book.

Os armazéns estavam abertos, sem guardas, e cada um se servia do necessário. Ninguém podia guardar de mais, era aliás inútil dizê-lo, pois ninguém o fazia. (p. 59)

Parques líquidos, onde peixes se sentam em bancos e pessoas se banham nos lagos, no meio de hortênsias. (...) Museus em que as estátuas falam e explicam a sua história; em que os quadros se recompõem a partir de telas nuas, tal como os Da Vinci e Picasso os conceberam. E os visitantes sentem-se menos frustrados, julgam-se Da Vinci e Picasso. Bibliotecas onde se entra ignorante e se sai sábio, pouco depois. (p. 62)

Viram fábricas em que os homens não suavam, porque havia ar condicionado por música. (p. 66)

Há, pois, nitidamente, uma divisão de mundos em *Muana Puó*, que diz respeito não somente a uma trágica história da nação angolana e do continente africano, mas a toda a humanidade. No entanto, a própria máscara que dá título à ficção impõe a particularidade do drama em questão, assim como outros signos, sobretudo espaciais (montanha, deserto, sol). De um lado, portanto, a África se faz o palco onde se encena a desigualdade – que dá lugar à vitória dos subalternos, que têm, como prêmio, um paraíso (Calpe) à disposição; de outro, contudo, ganha relevo a universalidade desse mesmo drama, a partir, em especial, da própria textura alegórica da narrativa, que se faz em torno de dois protagonistas sem nome específico (Ele e Ela) e ainda de dois grupos de animais, corvos e morcegos.

O artigo “O enigma de *Muana Puó*” (2004), de Marcelo Caetano (2004), excerto de sua tese “Margens da história, limites da utopia – uma análise de *Muana Puó*, *As aventuras de Ngunga* e *A geração da utopia*”, defendida em 2004 na PUC-Minas, explica bem o trânsito entre o mito e a história que o romance de Pepetela perfaz. Sendo a máscara tchokuê um símbolo do rito de iniciação à vida adulta, no romance “a passagem que a máscara simboliza e efetua pode ainda ser tomada como a passagem que o homem colonizado deve empreender a fim de alcançar a independência cultural, a maturidade identitária” (p. 270). Inscreve-se na máscara, assim, a ultrapassagem individual e coletiva de uma dada condição, seja a da criança-adolescente que se erotiza, seja a da comunidade violentada em seus direitos: ambas em busca de um sol próprio, um sol azul.

Caetano analisa com precisão a metáfora da “luz”, constante no romance: “os morcegos aspiravam à luz do Sol” (p. 12), “os morcegos procuravam a luz” (p. 18). Trata-se, sem dúvida, da vontade de esclarecimento que o rebelde, o resistente, o inconformado desenvolve, mesmo – e por isso mesmo – contra as forças poderosas que tentam impedir esse movimento de “autoconsciência crítica”, para recordar expressão de Adorno. Importante ainda é comentar o lugar que Caetano lega ao leitor diante do romance: “não importa tanto o que é a máscara, mas quem é o seu espectador e como nela ele se vê” (p. 274). Ou seja, o significado da máscara depende de quem a vê; noutras palavras, a passagem à vida adulta, a busca da liberdade, a luta contra o tirano colonizador, a

proximidade da luz, do esclarecimento, em *Muana Puó* implica um gesto de cumplicidade, não de passividade. A cumplicidade inclui o reconhecimento das diferenças, o respeito a elas, não a sua eliminação. O modo como esse espectador vai se relacionar com a máscara (e, por extensão, o leitor com o romance) será, sobretudo, ético.

Laura Padilha, em “A força de um olhar a partir do Sul” (2009), começa seu artigo lembrando entrevista de Pepetela: “O programa mínimo da minha obra é o *Muana Puó*. Geralmente, em cada um dos outros livros, vou lá buscar qualquer coisa, sempre – a minha referência anda sempre por ali...” (p. 49), depoimento que não deixa dúvida quanto ao prestígio do romance inaugural do escritor por e para ele mesmo. Padilha percorre várias obras de Pepetela, realizando o que o autor declarou: volta sempre a *Muana Puó* para articular essa narrativa a outras do escritor.

Dois pontos, em especial, se destacam em sua análise: a leitura da máscara como um corpo em que se inscreve a resistência, e a leitura dos corvos como alteridade antagônica em que se inscreve o retorno do mesmo. Dirá a estudiosa:

(...) ícone artístico-cultural de Angola, a máscara *Muana Puó* (...) seus sulcos e escarificações funcionam como uma representação plástica da força e resistência do povo angolano, em sua luta contínua para reverter não apenas a violência colonizatória, mas a sua resultante talvez mais perversa: o silenciamento de suas formas simbólicas, culturais e artísticas. (p. 50)

Tais corvos se apresentam, ora como os “outros” vindos de fora, ora dolorosamente como os “mesmos”, depois que a conquista da liberdade, pela vitória contra o colonialismo português, revela sua contingência e a própria precariedade da ordem política instaurada a partir de novembro de 1975. (p. 51)

A máscara no romance se faz plural, alegoricamente plural, pois incorpora nos traços da face, pelo menos, três possibilidades: a face política, que afirma a dor e a força de uma cultura tiranizada; a face amorosa, que estampa os encontros e desencontros dos morcegos protagonistas; a face metalinguística, que “mimetiza” em seus sulcos e escarificações a própria estrutura fragmentada, sinuosa e elíptica da narrativa.

Com o triunfo dos morcegos, uma nova ordem se estabelece, uma nova relação de forças se impõe. Mas os corvos, que representam explicitamente as forças que ao longo da história se identificaram com os dominadores, não vão embora de todo: “Alguns corvos preferiram ficar. Entregaram as penas e os bicos, arrancaram as garras, e depositaram tudo no gabinete dos objectos perdidos. E misturaram-se aos morcegos” (p. 52). A difícil convivência entre ordens tão distintas provoca e perpetua conflitos: o novo contexto, paulatinamente, perde a definição, pois morcegos e corvos se “misturam”. Retornando a

Adorno: fica bem difícil, assim, elaborar o passado, pois o passado continua, mascarado e às escâncaras, vivíssimo no presente.

Muana Puó não tem, o artigo de Padilha nos mostra, o vigor de *Mayombe* (1971), *A geração da utopia* (1992) e *Predadores* (2005) – mas é a base, o impulso, o alimento que gera essas narrativas, “minha referência anda sempre por ali...”, já lemos Pepetela confessar. No entanto, sob a perspectiva dos estudos de testemunho, o vigor de um texto não deve se medir tão-somente pelo valor estético de um texto (considerando que os estudos literários saibam, de fato, com exatidão, como se mede o valor estético de um texto...). Em *Muana Puó* sobressai a vontade de, sob a forma de ficção, representar um drama coletivo: o drama de vidas que se veem aterrorizadas e subjugadas por um poder tirano, autoritário, violento, despótico. Esse drama tem um caráter mítico, ancestral, universal, mas tem também um caráter específico, concreto, histórico, que diz respeito ao lugar e à existência dorida do continente africano.

Jaime Ginzburg afirma, com justeza, em “Linguagem e trauma na escrita do testemunho” (2001), que “o estudo do testemunho articula estética e ética como campos indissociáveis de pensamento. O problema do valor do texto, da relevância da escrita, não se insere em um campo de autonomia da arte, mas é lançado no âmbito abrangente da discussão de direitos civis, em que a escrita é vista como enunciação posicionada em um campo social marcado por conflitos, em que a imagem da alteridade pode ser constantemente colocada em questão” (p. 20). A “relevância da escrita”, o primado tradicional do Belo se abala diante da necessidade incontornável de dar voz e ouvido a uma demanda imensa de histórias que correm paralelas ao cânone, que desejam, sim, uma montanha própria, que sonham com Calpe.

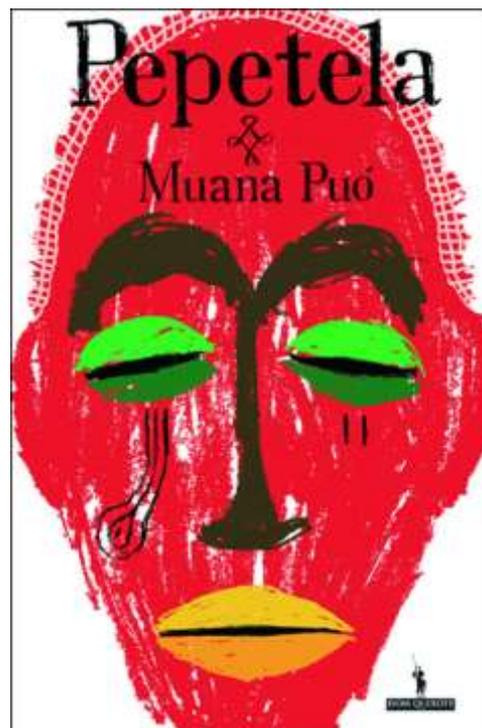
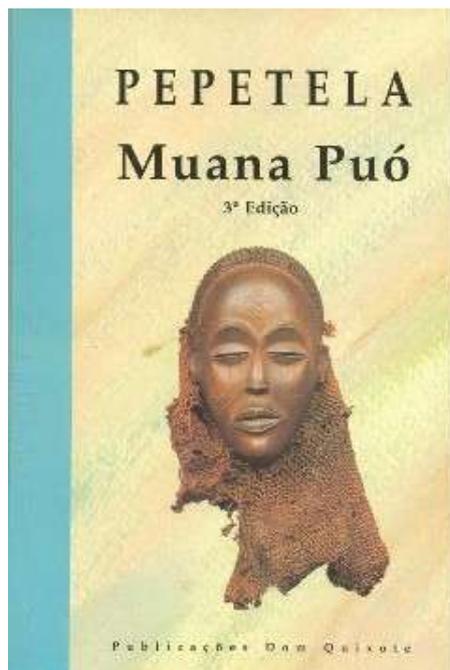
Se, à luz dos estudos literários, é temeroso listar *Muana Puó* no rol das obras-primas, que tendem ao cânone, é, no entanto, perfeitamente plausível, à luz dos estudos culturais e dos estudos de testemunho, listar a primeira obra de Pepetela como uma fundamental narrativa da resistência, do inconformismo, da práxis (no sentido marxista mesmo – de ação que transforma), do desejo, da utopia. Uma ficção que testemunha, enfim, que a vontade de transformar e transformar-se está, potencialmente, em toda máscara, cabendo aos “mascarados” fazer o querer acontecer.

Referências

ADORNO, Theodor. O que significa elaborar o passado [1959]. *Educação e emancipação*. Tradução: Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995, p. 29-49.

- ANDRADE, Mário Coelho Pinto de. *Antologia da poesia negra de expressão portuguesa*. Paris: Pierre Jean Oswald Éditeur, 1958.
- ANDRADE, Oswald de. *Obras completas – Do Pau-Brasil à Antropofagia e outras utopias*. 2. ed., v. VI. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas (1923-1972)*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- CAETANO, Marcelo José. O enigma de *Muana Puó*. Scripta. Belo Horizonte, V. 8, n. 15, p. 267-282, 2º sem. 2004.
- CHAVES, Rita; MACEDO, Tânia (orgs.). *Portanto... Pepetela*. São Paulo: Ateliê, 2010.
- FERREIRA, Manuel. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. V. 2. Lisboa: Instituto Cultural Português, 1977.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. O que significa elaborar o passado? *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 97-105.
- GINZBURG, Jaime. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. SALGUEIRO, Wilberth. (org.). *O testemunho na literatura: representações de genocídios, ditaduras e outras violências*. Vitória: Edufes, 2011, p. 19-29.
- MARGARIDO, Alfredo. *Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1980.
- MERQUIOR, José Guilherme. *O fantasma romântico e outros ensaios*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1980.
- PACAVIRA, Manuel Pedro. *Gentes do mato*. Lisboa: Edições 70, 1981.
- PADILHA, Laura. A força de um olhar a partir do Sul. *Alea*. Rio de Janeiro, v. 11, n. 1, jan-jun 2009, p. 48-61.
- PEPETELA. *Muana Puó*. Lisboa: Edições 70, 1978.
- PEPETELA. *Muana Puó*. Alfragide: Publicações Dom Quixote, 1995. E-book.
- ROUANET, Sérgio Paulo. Prefácio. BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

ANEXO



Capas de *Muana Puó*, da 3ª edição, de 1979, e da edição de 1995, ambas da Publicações Dom Quixote. Disponível em: https://www.google.com/search?q=muana+pu%C3%B3&hl=pt-PT&prmd=imvns&source=Inms&tbn=isch&sa=X&ei=PILaT6qKO5Ku8ATv5KHtAw&sqi=2&ved=0CEkQ_AUoAQ&biw=1920&bih=955. Acesso em 14 jun. 2012.