

PEPETELA E A SEDUÇÃO DA MONTAGEM CINEMATOGRAFICA: BREVES RECORTES¹

PEPETELA AND THE MONTAGE SEDUCTION: BRIEF CLIPPINGS

Laura Cavalcante Padilha

Professora Emérita da UFF
Pesquisadora CNPq

RESUMO:

Este artigo aborda a relação entre linguagem fílmica e linguagem literária, procurando demonstrar que as sequências narrativas dos romances do escritor angolano Pepetela se compõem como se fossem cenas e planos que lembram a montagem cinematográfica e levam o leitor a perceber o jogo metalinguístico que o autor parece pretender realizar em muitas de suas obras.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; romance; metalinguagem; Pepetela.

ABSTRACT:

This study addresses the relationship between film language and literary language, aiming to show that the narrative sequences of the Angolan writer Pepetela's novels are composed like scenes and plans that resemble the cinematographic montage and guide the reader to perceive the metalinguistic game that the author seems to intend to make in many of his works.

KEYWORDS: cinema; novel; metalanguage; Pepetela.

O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo. Ele corresponde a metamorfoses profundas do aparelho perceptivo, como as que experimenta o passante, numa escala individual [...] e como as experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente.

(Walter Benjamin)

A linguagem cinematográfica exerce forte sedução sobre o imaginário criador de Pepetela. Seu leitor atento é levado a perceber, muitas vezes, que a montagem – específico fílmico por excelência – parece dar o sentido da forma como as sequências narrativas se

desenvolvem através das cenas ficcionalizadas. O olho do receptor, convidado a interagir com o do narrador e, sob sua capa, com o do próprio escritor, vai, pela abertura da janela das páginas, descobrindo uma série de fotografias postas em movimento pela ação da escritura. Há uma tentativa clara do produtor de ir montando suas sequências e cenas em planos, ou seja, como indica Ismail Xavier, em segmentos contínuos de imagens. Citando o ensaísta brasileiro:

(...) um filme é constituído de sequências – unidades menores dentro dele, marcadas por sua função dramática e/ou pela sua posição na narrativa. Cada sequência seria constituída de cenas – cada uma das partes dotadas de unidade espaço-temporal. (...) O plano corresponde a cada tomada de cena, ou seja, à extensão de filme compreendida entre dois cortes, o que significa dizer que o plano é um segmento contínuo da imagem (XAVIER, 1984, p. 19).

Sem querer fechar qualquer viés interpretativo, pode-se pensar que alguns dos romances de Pepetela atualizam essa reflexão crítica de Xavier. Eles se organizam por sequências, constituídas por cenas, razão pela qual, ao invés de capítulos formalmente ordenados, se vão compor de segmentos que poderiam significar uma tentativa de entrelaçamento dos discursos literário e cinematográfico. Veja-se, por exemplo, a "formatação" de *Yaka*, cujas sequências se sucedem, continuamente, da "Nota prévia" ao "Epílogo".

As partes propriamente ditas da diegese de *Yaka* formam o corpo da estátua, duplo do corpo da nação. As imagens se apresentam em plano de detalhes ou *close-ups*, dominando a tela/página do livro e sempre dentro da lógica da composição: "A boca (1890/1904)"; "Os olhos (1917)"; "O coração (1940/41)"; "O sexo (1961)"; "As pernas (1975)". No final, em processo recolhitivo, ouve-se a voz da estátua e o seu corpo, embora não descrito, se indicia como finalmente composto, o que não significa ter vencido a possibilidade de futura fragmentação. Pressente-se uma tela a escurecer, ao mesmo tempo em que se estabelece uma certa desconfiança sobre a "ordem social vigente", de acordo com o exposto por Benjamin, citado na epígrafe que abre este texto.

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

Outras vezes, como em *O cão e os calús*, a montagem se dá por paralelismo. Neste caso, as ações do cão e as relativas ao crescimento da buganvília se sequenciam em espaços distintos, isto é, em Luanda e na quinta dela próxima, sendo narradas de modo contíguo e por vezes diferentes, ainda usando expressões de Ismail Xavier (Idem, p. 21). A forma "física" de representar essa sequenciação se dá pela ordenação intervalar – "A buganvília 1", "A buganvília 2"; "A buganvília 10". Tais fragmentos funcionam como pequenos fotogramas.

Os relatos sobre o cão e suas peripécias luandenses são extensos, enquanto a fala do diário é breve, sendo grafada em tipo diferente e se expressando em tom lírico. Esta segunda voz narrante vai construindo o enfrentamento entre o cão Lucapa (provavelmente o mesmo cão vadio, de comportamento picaresco e que percorre as ruas de Luanda) e a buganvília de incontrolável crescimento. A disputa do bem e do mal é inevitável neste caso, como nos filmes, onde o herói e seu inimigo, depois de múltiplas perseguições resgatadas pela montagem paralela, chegam ao confronto final. Então, seguindo a regra, um dos dois – e às vezes mesmo ambos – tem de morrer:

O cão pastor-alemão continuava o seu embate contra a planta. Tinha perdido a cor do pelo, pois as feridas dos espinhos faziam jorrar sangue por todos os lados. Vários ramos tinham caído sobre ele e, para chegar ao tronco, ficava enredado nos tentáculos aguçados da buganvília. E o sangue saía do corpo, da boca, das patas, da garganta. Deixara de ser um cão: era uma ideia envolta em sangue (PEPETELA, 1988, p. 184).

O embate cão e planta é cinematograficamente composto em plano médio, com a câmera representada pelo olho do narrador a surpreender o movimento da luta, pelo que vai além da simples "fotografia" da cena. Reforçam o quadro a rapidez com que as imagens se sucedem, o realismo da descrição e o fechamento do *zoom* no corpo do cão. Este passa a

dominar a "tela", até chegar, por fim, à sua decomposição, com o borrão expresso pela forma de descrevê-lo como uma "ideia envolta em 'sangue'".

Há, neste e em outros procedimentos narrativos, a busca consciente, por parte do escritor, de obter o efeito de identificação de seu leitor e/ ou de seu espectador com o que ouve e vê projetado frente a seus olhos. Para obter tal efeito, ele leva seu(s) narrador(es) a espetacularizar(em) a cena, tentando trazer o receptor para dentro dela e conseguir, com isso, sua participação afetiva. Diz Eduardo Geada sobre o processo: "(...) o cinema é um espetáculo no qual o espectador não tem qualquer possibilidade de intervenção direta (GEADA, 1987, p. 9). Contudo, é a partir do olhar e da aptidão afetiva do espectador que o espetáculo se monta.

Talvez esse procedimento de envolver catarticamente o leitor, como se dá com o espectador do filme, seja um dos traços recorrentes da ficção de Pepetela que busca, via de regra, o melhor enquadramento e constrói os planos com eficácia e excelente manejo da câmera. A encenação da morte de Sem Medo, em *Mayombe*, se torna paradigmática desse cuidado com a tomada da cena e montagem da sequência. No caso, constrói-se um fantástico primeiro plano da "amoreira gigante" que se individualiza no branco da página, metonímia da tela. Este é o momento simbólico em que a floresta do Mayombe – plano geral do romance – e o homem, personagem do contado, se identificam. O movimento identificatório se dá pelo destaque do tronco, no jogo mimético da individualização: "A amoreira gigante à sua frente. O tronco destaca-se do sincretismo da mata (...) Só o tronco se destaca, se individualiza. Tal é o Mayombe, os gigantes só o são em parte, ao nível do tronco; o resto confunde-se na massa. Tal o homem" (PEPETELA, 1982, p. 266).

A seguir, a exemplo daquela "ideia envolta em sangue", que é como termina a tomada da cena da luta do cão, a imagem vai perdendo a nitidez, embora o tronco, surpreendido em "plano americano", com a câmera dele se aproximando cada vez mais, continue na tela/página do livro, a indicar sua força e resistência. A incidência da luz, nessa tomada, é de fundamental importância:

As impressões visuais são menos nítidas e a mancha verde predominante faz esbater progressivamente a claridade do tronco da amoreira gigante. As manchas verdes são cada vez mais sobrepostas, mas, num sobressalto, o tronco da amoreira ainda se afirma, debatendo-se. Tal é a vida (*idem, ibidem*).

A montagem se torna, assim, o elemento específico pelo qual as imagens se vão combinando e ritmando, como analisa Ismail Xavier (XAVIER, 1984, p. 13). O objetivo e função fundamentais do processo, já agora retomando Sergei Eisenstein, é o de exercer "o papel que toda obra de arte se impõe, a necessidade da exposição coerente e orgânica do tema, do material, da trama, da ação, do movimento interno da sequência cinematográfica e de sua ação dramática como um todo" (EISENSTEIN, 1990, p. 40).

Um outro romance em que tal coerência se materializa, com o diálogo entre a linguagem literária e a cinematográfica ganhando força e contornos inesperados, é, sem sombra de dúvida, *Lueji*. Para construir a estória em dois tempos – "quatro séculos atrás" e "quatro séculos depois" – e em torno de duas mulheres – Lueji, a mítica rainha da Lunda, e Lu, a moderna bailarina –, o produtor se vai valer do que Eisenstein chama de montagem polifônica, organizada em torno do tema pelo qual se ligam mulher e resistência, sempre na busca da criação de uma nação imaginada. Tal nação não elide o outro, mas o incorpora pelo afeto e pela compreensão. É assim quando a rainha escolhe Ilunga, um luba, para marido, trazendo a diferença para dentro da Mussumba. É esta a fala de Ilunga: "Só espero que amanhã Lueji me autorize a ficar aqui na Lunda, terra de tantos rios e elefantes (...). As terras da Luba são lindas e boas as suas gentes. Mas todas as terras são como a Luba e as gentes também" (PEPETELA, 1989, p. 264). E é assim, quando Lu escreve o roteiro do balé, misturando o próprio e o alheio, para, desse modo, resgatar o mito da origem, jamais pensado como qualquer espécie de essência, desde o momento em que ela "se pôs a escrever no caderno de apontamentos frases que esculpia e riscava, quando então mistura *fouetés*, *glissades* e *espargattas* em ritmos de kissanje, um órgão electrónico no escuro antes do relâmpago que ilumina o lukano" (*idem*, p. 199).

A construção cinematográfica do romance encontra, em vários momentos, a sua metáfora, quando se deixa clara a mistura das linguagens, não só nos cortes, nos vários tipos de planos, no movimento intenso do olho-câmera do narrador, etc, mas na sua plena explicitação, como se dá nesta passagem da obra, quando o narrador conta, resgatando uma experiência do passado: "Era de noite, estava em casa. (...). À medida que surgiam as imagens ia escrevendo. Era uma fabulosa sequência de imagens, mais para o cinema. (...) Silêncio total. De repente, ao levantar o ângulo da câmera, ou do meu olhar se preferirem, se via o marido" (*idem*, pp. 96-7).

Explicita-se aqui o processo de entrelace entre as duas linguagens, ou dos dois "instrumentos" – câmera/olhar – que põem a ficção em movimento, na página ou na tela. A chave do processo é dada pela expressão "fabulosa sequência de imagens", que identifica ambos os procedimentos artísticos, e pela palavra *cinema*, que se ilumina, saindo do latente para o manifesto do texto.

O romance *Lueji*, aliás, é um exercício de atualização desse diálogo semiótico que o narrador naquele ponto esclarece. Tudo nele é absolutamente cinematográfico, com cortes incríveis pelos quais se dá a mudança de planos, sempre a partir de uma ideia que os costura cineticamente. Passado e futuro não se colocam em blocos estanques ou distintos, mas se imbricam, sucedendo-se nas páginas, sem qualquer "aviso prévio" ao leitor. Como o próprio texto diz, "os séculos atrás" e os "depois" se casam, "parindo o presente" (*idem*, p. 199).

Há uma cena paradigmática dessa montagem polifônica do romance. Por ser extensa demais, remete-se o leitor às páginas 210 a 212. Em tal cena, Lu e Mabiala discutem a questão da criação e do imbricamento artístico entre música e poesia. Diz Lu: "(...) música e poema são geniais, até porque não se podem separar. Não há colagem, há arte" (*Idem*, pp. 210-11). A seguir, ela decide contar o que tem na cabeça sobre o roteiro ou a história de Lueji, a partir da leitura de fontes históricas e/ou antropológicas – Vansina, Henrique de Carvalho, Redinha, etc. Tudo isso

chega ao receptor da obra pela voz do narrador que nos mostra o trabalho arqueológico da bailarina, de desenterrar "fatos enterrados no esquecimento do tempo",

(...) mas que ela fazia renascer para que o mito tivesse corpo e não apenas um esqueleto, deixando assim de ser mito para se tomar realidade presente que a amparasse (...) e descrevia passos e cenas de bailado à luz do Solou da Lua, em chanas e em florestas, soletrava solos e danças de roda (...) enquanto Mabilia fazia nascer a música dançando entre os dois (*idem*, p. 212).

O texto dentro do texto, isto é, o roteiro no romance, vai-se desdobrando, reescrevendo-se frente aos olhos do leitor deslumbrado, até que Lu "emudece completamente" (*ibidem*). Nesse momento, o outro plano temporal emerge, na clave da ambiguidade, pois o narrador nos diz ser ainda a bailarina quem está contando "como via o Conselho dos Tubungo convocado por Lueji de emergência para anunciar a decisão da mudança da capital, onde primeiro aconteceu o espanto, a descrença, não pode ser, um espírito maligno tomou conta da soberana" (*ibidem*).

O estilo indireto livre traz as outras vozes que por sua vez soterram a da roteirista, emudecida. A ideia da descrença e do espanto que marcavam a postura de Lu, antes de começar a falar, une os planos, no jogo da montagem polifônica. O narrador principal vai aos poucos reassumindo seu papel e trazendo de volta o discurso direto dos personagens, com o antes de Lueji vencendo o depois de Lu. Não por acaso este é o plano onde se constrói a nova aldeia, ou seja, onde a Lunda ganha a nova vida que a caracterizará fora da estória e dentro da história que o mito é capaz de corporificar:

Depois de escolherem o terreno onde se ia edificar a nova Mussumba, que, pela tradição, devia ter a forma dum cágado com as patas de fora, Lueji se aprestou a seguir o ritual para indicar os principais pontos. Montou para as costas dum kimangata, no sítio escolhido para sua onganda, e se virou para o Nascente (*idem*, p. 217).

Sabe-se que a metalinguagem exerce um poderoso fascínio sobre o cinema. Sobre isso diz Ana Lúcia Andrade, que ela, a metalinguagem, "coloca em cena o mistério profundo do cinema na sua essência ôntica" (ANDRADE,

1999, p. 12). O mesmo se pode dizer da literatura, pois nela como naquele "muitas vezes o código é explicitado revelando a utilização da metalinguagem como estratégia eficiente na elaboração de sua narrativa" (Idem, p. 37). *Lueji* segue muito de perto esse pressuposto, pois, a cada passo, há um desvelamento dos véus sob os quais se esconde o processo da própria realização ficcional, para além da efabulação. Há uma desmontagem a que se segue a reduplicação abissal do espelhamento textual, e, mais que tudo, o imbricamento dos diversos gêneros artísticos. É como se se quisesse ir fundo no desvestimento da fantasia, por assim dizer, como mostra a leitura de duas páginas consecutivas de onde se extraem as passagens abaixo que se somam a outras já aqui resgatadas:

Lu ouvia o que estava gravado e lhe apetecia mudar a estória pois os contornos se precisavam, estranhas falas sussurradas pelo tempo a indicar a verdade desconhecida que muitos procuravam mas nunca encontravam, pois a perseguiam fora deles e não como ela, dentro dela (...)

– Vamos falar sério. O bailado não precede a música, nem esta o bailado. É dialético. Estória, música, bailado, nascem uns dos outros e, evoluindo, se modificam uns aos outros. Assim é que deve ser (*idem*, pp. 258-259).

Tudo se compõe diante dos olhos do leitor e de modo escancarado, no espaço artístico do romance: a escrita literária, como se viu; o roteiro do balé; a coreografia; a música, etc. A pulsão metalinguística domina o processo e a reduplicação se faz a marca principal do texto, a partir mesmo da primeira metáfora nele erigida, a do *lago*, cujo "espelho" persegue toda a narrativa: "Lueji voltou ao lago da sua infância. Era elíptico, grande, só os bons nadadores o podiam atravessar no sentido do comprimento (...) era rodeado de plantas com caniços compridos e de folhas grandes (...) as rosas de porcelana" (Idem, p. 9).

Por esse "espelho", assim proposto como metáfora do próprio fazer-se do romance, a narrativa visita seu código, revisitando outros que o suplementam: o do balé; o da música; o da pintura e o do próprio cinema. Como explicita ainda Ana Lúcia Andrade, tais "estratégias [são] utilizadas de forma a atingir o espectador" – no caso reduplicado pelo leitor – "envolvendo-o e estimulando-o a recorrer ao seu inventário imagético" (ANDRADE, 1999, p.

178).

Não é só pela montagem, entretanto, ou mesmo pelo jogo metalinguístico, que Pepetela tenta acionar o "inventário imagético" ou a cultura cinematográfica de seu leitor. O desenvolvimento temático de algumas de suas produções vai buscar, no arquivo da cinematografia, alguns motivos, referências e/ou cenas para que sua linguagem artística as reatualize. Cabe ao leitor decifrar o que se esconde no bloco mágico de sua criação, levantando pistas e/ou traços inscritos na "cera" de seu imaginário.

Percebe-se que algumas vezes o traço soterrado pertence já a um gesto pelo qual um texto literário na origem foi transformado em fílmico, percorrendo o caminho inverso. Mas a forma de resgate da cena ou motivo, justamente pela montagem das imagens, estabelece relações mais fortes com o filme, por assim dizer. Lembra-se dois exemplos de romances onde o procedimento se revela: *A geração da utopia* e *A gloriosa família*.

Em *A geração*, no corte de "A chana (1972)", um quase texto dentro do texto, o "homem" –, que protagoniza a grande cena e é mostrado como "um ponto minúsculo na chana" (PEPETELA, 1992, p. 121), se faz um bom exemplo do processo de decalque. Ele, pela obsessão de seu caminhar, por sua força e por sua inquebrantável deliberação de não se curvar frente aos desafios, parece uma reatualização da figura de Jordan, o Inglês, criada por Ernest Hemingway (1940) e imortalizada no filme de Sam Watson (1943). Como heróis que são, Mundial e Jordan lutam por uma causa que lhes parece justa, atualizando a pergunta posta pelo romance: "Até onde vai a resistência de um homem?" (PEPETELA, 1992, p. 143). Reforça o sentido de tal resistência a beleza da(s) cena(s) em que ela mais se mostra, quando se pode igualmente mensurar a incrível e inarredável solidão de ambos.

De outra parte, o polvo fantasmático de "enormes" proporções, na lembrança de Aníbal, tem um certo parentesco com o não menos enorme peixe de *O velho e o mar* (1952), também de Hemingway e levado à tela por Fred Zinemann e John Sturges. A luta do velho pescador Santiago é, no entanto, de certo modo amenizada com relação a Aníbal, já que o polvo se revela, uma vez vencido, "um polvinho, não o monstro marinho contra o qual

combatera" (PEPETELA, 1992, p. 249). E o personagem conclui sua avaliação, dizendo para si mesmo: "Foi a morte que te fez mirrar, ou foram estes trinta ou quarenta anos que levei para te matar? Hoje não és um monstro, mas sim o cadáver dum polvinho, certamente o maior destas águas. Não deixas de ser um polvinho. Tantos anos, tantos anos..." (*idem, ibidem*). O sentido da luta e o seu fim, a vitória e a decepção unem o "velho" e o "sábio", no mesmo e poderoso desencanto...

Quanto à *Gloriosa família*, Matilde, a filha rebelde, livre e decidida de Baltazar Van Dum, estabelece uma rede de paralelismo com Scarlett O'Hara, cuja figura carismática parece reatualizar. Como se sabe, Scarlett é uma criação de Margaret Mitchell (1936), levada à tela por Victor Fleming, em 1939, em uma realização tornada antologicamente inesquecível. Basta que se lembre, para o estabelecimento do quadro comparativo, além da composição de Matilde, a cena do baile de casamento, uma clara reescrita da festa em que Scarlett é mostrada cercada por jovens oficiais sulistas entre os quais reina soberana, exercendo sua forte e poderosa sedução. No texto de Pepetela, Matilde, na referida cena, se encontra "no meio de uma roda de oficiais mafulos" que a "comiam com os olhos" (1997, p. 103). A montagem das duas tomadas se faz de forma absolutamente semelhante, mudados, é óbvio, os referentes espaço-temporais, assim como os simbólico-culturais, o que dá mais graça ao romance do autor: "Matilde recusou o vinho que lhe queriam servir mas aceitou um segundo refresco de múcua. Já um outro oficial lhe oferecia quitaba, que vinha cortada aos pedacinhos em cima de folha de bananeira [...] E outro trouxe uma cadeira para ela sentar" (PEPETELA, 1997, p. 105).

Dos imponentes salões da mítica Tara, para o terreiro da casa de Baltazar; dos oficiais sulistas para os mafulos; da bela e altiva Scarlett para a também bela e instigante Matilde, tudo ligado pela mesma sedução tecida pela linguagem e pela representação. A memória do leitor é levada a girar seus parafusos simbólicos e a paródia latente não consegue desfazer o antigo e o novo fascínio nela gravados ou grafados.

Não por acaso o romance se fecha como o filme, com a câmera a

buscar obsessivamente a mulher que a fascinou. Ambas as protagonistas realizam um mesmo gesto de autoconfiança e de confiança no futuro, ao "apagar-se" da tela e da página, voltando estas duas ao seu branco original. Reiteram, na última cena, sua força inquebrantável, manifesta não só por suas ações, mas por seus juramentos e profecias. O amanhã é delas cúmplice e não as assusta. Eis o fecho do romance:

– E é verdade o que diz a sua irmã Gertrudes muito em segredo lá em Massangano? Que a Matilde jura que os Van Dum serão uma família gloriosa?

– Tem dúvidas, senhor Câmara?
E Matilde atirou ao velho flamengo o seu sorriso bonito e mais malandro. Se este não sentiu um fogo percorrer o baixo ventre é porque as velhas brasas estavam definitivamente extintas. Não as minhas (PEPETELA, 1997, p. 406).

A metáfora das "brasas" se pode estender para o processo de sedução – sempre uma espécie de fogo – que o cinema exerce sobre o imaginário de Pepetela, em especial o gosto pela montagem. Há um texto que parece ser a síntese de tal processo, razão por que foi deliberadamente deixado para o final deste gesto de leitura. Trata-se de *Muana puó*, para alguns de seus exegetas, um texto literário de difícil catalogação genérica: não é novela; não é romance; desliza entre prosa e poesia; beira o dramático, etc. Sobre uma coisa não paira dúvida: o seu peso alegórico e o efeito de surpresa que causa no leitor, desde o próprio projeto gráfico do livro. Tal leitor, necessariamente, embora o aviso de que o "arranjo gráfico" é "de Edições 70", não tem como ler a obra sem incorporar as imagens da máscara nela reproduzidas. Ela aparece de forma estilizada sobre o amarelo da capa; na reprodução que abre o livro e no desenho do alto de cada página em que se registram os fragmentos narrativos, com exceção daquelas onde estão os segmentos numerados com algarismos romanos.

Os referidos segmentos se apresentam em caixa alta, em negrito, sendo abertos por epígrafes e grafados em itálico "I – O PASSADO"; "II – O FUTURO" e "III – EPÍLOGO" (PEPETELA, 1978, p. 11, 85 e 169). As epígrafes repetem sempre as duas frases iniciais - "Era uma máscara

tchokuê. / Máscara de Muana puó, a rapariga" (*idem, ibidem*), mudando-se o primeiro segmento da última frase, em claro processo de ampliação fotográfica: "Com ela se dança, na festa da circuncisão" (p. 11); "Esconde as lágrimas, na festa da circuncisão" (p. 85) e "Com ela se dança e esconde as lágrimas, na festa da circuncisão" (p. 169).

A proposta de decodificação é assim posta na roda da contação, ao mesmo tempo em que a descrição da máscara, nas tomadas iniciais dos ditos segmentos, vai ganhando cada vez mais nítidos contornos e igualmente se ampliando, com a câmera em volteios a surpreender-lhe os traços; os cortes ou cicatrizes; as linhas ovais; a expressão; seu sentido, enfim. Depois dos "exercícios" I e II – Passado e Futuro – o "Epílogo" se fecha, com o mesmo gesto, isto é, o gosto pela ampliação, já agora nos incluindo, como observadores que somos, e apelando para nosso próprio gesto de e/ou gosto pela decifração. A voz que se deixa ouvir categoriza tais observadores em três tipos – os dois primeiros, mais apressados, que "estudam a máscara", começando "nos olhos" ou "pela boca" (p. 169) ou os "verdadeiros" que

começam pelos olhos até à boca e daqui voltam aos olhos para em seguida descerem à boca, e não mais se libertarem. Estes últimos compreenderão a ternura, o mutismo, a severidade, o grito, da máscara de Muana puó. Por isso ela é enigmática (PEPETELA, 1978, pp. 169-170).

Como o texto onde ela se inscreve / reescreve, ele próprio um quase filme resgatado em letra; daí o enigma de seu gênero literário e a não-rigidez de suas fronteiras. Tudo isso pede "observadores verdadeiros", identificados com o "grito" textual. Assim, ao insistir no primado do olhar; ao apelar para os fotogramas que se sequenciam no papel; ao optar pelo registro dos recortes, dos planos, das cenas, do jogo das imagens, enfim, que criam o "espetáculo", o realizador Pepetela parece saber que "é em função do olhar do espectador e da sua capacidade de participação afetiva que o espetáculo se organiza" (GEADA, 1987, p. 9). Não por acaso, e por isso mesmo, a primeira palavra instauradora da narrativa é *fitar*. Por ela se põe em movimento a ação de

"ver", ao mesmo tempo em que o significante *olho* faz sua festa:

Fitou a máscara. Foi atraído pela tristeza dos olhos. Fixou-se na parte esquerda. Reconheceu-se nela.
Ela foi fatalmente subjugada pelo olho direito. Nele se reconheceu (PEPETELA, 1978, p. 13).

O processo de identificação/reconhecimento salta da diegese e atinge o leitor que é convidado também a exercitar o seu próprio olhar, participando afetivamente do espetáculo, "levado a desdobrar-se" nos pequenos fragmentos ou fotogramas que a partir daí se sucederão. Tudo é movimento, com a "câmera" ou o "olho do narrador" se comportando de forma intimista e optando o "engenheiro" de som por elidir os diálogos, bastante raros, como no cinema novo. Citando ao acaso um desses fotogramas (1, 18):

Ela e ele corriam pelos espaços livres do alto da montanha, onde o capim é raro.
Pararam.
Olharam-se, desejando-se mudos.
E gotejaram suavemente, até tombarem sobre o capim. Como se fosse a primeira vez (PEPETELA, 1978, p. 49).

Talvez se pudesse "catalogar" *Muana puó* – sobretudo quando se sabe que aos amantes não-nomeados, em seu sonho de Calpe, se vêm juntar, na clave da mais pura alegoria, figuras de morcegos e de corvos – como um exercício do que se convencionou chamar, nas vanguardas, de "cinema poético". Tal forma de representação pula da tela para a página, contaminando a narrativa literária e fazendo com que ela igualmente pule do convencional para o experimentalismo. Pode-se estender, pois, para *Muana puó*, o que Ismail Xavier afirma, ao analisar o referido "cinema poético":

O cinema é instrumento de um novo lirismo e sua linguagem é poética justamente porque ele faz parte da natureza. O processo de obtenção da imagem corresponde a um processo natural – é o olho e o "cérebro" da câmera que nos fornecem a nova e mais perfeita imagem da coisa. O nosso papel, como espectadores, é elevar nossa sensibilidade de modo a superar a "leitura convencional" da imagem e conseguir ver, para além do organismo natural e a expressão do "estado de alma" que se afirmam na prodigiosa relação câmera-objeto (XAVIER, 1984, p. 86).

A extensa citação dá o mote para o fecho desta leitura; daí a

impossibilidade de qualquer espécie de corte. Vê-se, no fascínio exercido pelo cinema no imaginário de Pepetela, ou em sua sedução, o "instrumento", no caso principalmente de *Muana puó* e/ou de *Lueji*, de "um novo lirismo" que se faz presença na natureza do próprio texto. Daí porque sejam "o olho" e o "cérebro" do narrador os elementos "que nos fornecem a nova e mais perfeita imagem da coisa". De outra parte, tal procedimento leva o leitor de sua obra, aceitando aqui o jogo instigante de *Muana puó*, a deixar de lado a "leitura convencional" das imagens ficcionais montadas pelo escritor. Assim, este mesmo leitor passa a participar mais ativamente da festa linguajeira, colocando em seu próprio rosto a máscara ritual desses novos tempos literários. Tal máscara o obriga, de outra parte, a participar da dança do rito ficcional, ele próprio, do ponto de vista de sua organização interna, uma outra e simbólica "festa da circuncisão".

NOTA:

¹ Texto publicado no livro *Novos pactos, outras ficções*. Ensaio sobre Literaturas afro-luso-brasileiras, pela editora da PUC – EDIPUCRS – de Porto Alegre, em 2002.

REFERÊNCIAS:

ANDRADE, Ana Lucia. O filme dentro do filme: A metalinguagem no cinema. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

GEADA, Eduardo. *O cinema espetáculo*. Lisboa: Edições 70, 1977.

PEPETELA, Arthur Pestana. *O cão e os calús*. Porto: Edições Asa para a União dos Escritores Angolanos, 1988.

_____. *A geração da utopia*. Lisboa: Don Quixote, 1992.

_____. *A gloriosa família: o tempo dos flamingos*. Lisboa: Dom Quixote, 1997.

_____. *Lueji: o nascimento de um império*. Porto: Edições Asa para a União dos Escritores Angolanos, 1999.

_____. *Mayombe*. São Paulo: Ática, 1992.

_____. *Muana puó*. Lisboa: Edições 70, 1978.

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

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

Texto recebido em 30 de setembro de 2013 e aprovado dia 05 de outubro de 2013.