

JOÃO VÊNCIO REVISITED

FERNANDO J. B. MARTINHO

U. Lisboa. fernandojbmartinho@gmail.com

À memória de Manuel Ferreira e Michel Laban.

Quando, em 1979, escrevi o prefácio de *João Vêncio: os seus amores*, não dispunha de um instrumento de trabalho, que, constatei depois, era fundamental. Refiro-me aos «Encontros com Luandino Vieira, em Luanda» que o saudoso Michel Laban, em jeito de *entretien*, incluiu no volume *Luandino: José Luandino Vieira e a sua obra (estudos, testemunhos, entrevistas)*, saído em 1980. Há, nas respostas de Luandino, matéria extremamente importante para a compreensão da sua «estória» como ele, então, a classificou. Valerá, talvez, a pena reproduzir parte do que Luandino diz acerca dessa «narrativa» e da figura que conheceu alguns anos antes na cadeia em Luanda e que esteve na origem da assombrosa personagem que é João Vêncio:

É uma narrativa que um preso me contou na cadeia durante vários dias, a história dos seus amores, e que é, realmente, quanto a mim, através dessa história, uma panorâmica muito lírica do homem do mundo colonial dividido, fragmentado. Ele tinha sido marinheiro e portanto utilizava uma linguagem fabulosa: sabia um bocado de inglês, sabia um bocado de espanhol, falava mal português, misturava com quimbundo [...]. Tentei então uma recolha de tudo aquilo. Só que ele contou-me isto em Luanda, eu escrevi no Tarrafal, anos e anos depois¹.

¹ Vieira *apud* LABAN, 1980: 53-54.

As palavras acabadas de citar levantam vários problemas, que exigem um mínimo de dilucidação. Um desses problemas diz respeito ao tempo que mediou entre as conversas que Luandino teve com o seu companheiro de prisão em Luanda, e a escrita da sua «estória», que se terá realizado num período de cinco dias entre, segundo consta no fecho da narrativa, 27 de junho e 1 de agosto de 1968, no Tarrafal, como lembra no passo transcrito da entrevista, e onde se encontrava, como é sabido, desde julho de 1964. O próprio Luandino, como vimos, chama a atenção para a estranheza da situação, com aquele eloquente «Só que», que dá início à última frase que citámos. Teríamos, assim, uma «narrativa» contada por alguém ao longo de «vários dias» e uma «estória» que toma como ponto de partida o relato confessional feito pelo companheiro de prisão e que é redigida no tempo *record* de escassos cinco dias. Este último aspecto não constitui, como se sabe, motivo de surpresa para os leitores de Luandino. *Nós, os do Makulusu*, escrito no ano anterior, foi também ele composto «de um só jato» no espaço de uma semana.

Há, aqui, pelo menos, duas questões a considerar. A primeira é que os «anos e anos depois» no Tarrafal a que o escritor se refere não significaram um apagamento na sua memória da longa e complexa confissão ouvida na prisão em Luanda. Não é difícil imaginar as vezes sem conta em que ele a si próprio terá contado, e mentalmente reelaborado a narrativa escutada, os detalhes que lhe terá acrescentado, as mudanças que operou. Quando se dispôs a lançá-la ao papel, não custa acreditar, já ela estaria mais ou menos completa no seu espírito. Não terá sido, certamente, apenas uma questão de pôr os casos por escrito, ao chamado correr da pena. Todos nós, mesmo os que escrevemos ensaios, conhecemos bem a diferença entre o que mentalmente gizámos e o que no fim aparece escrito. Não deixa, porém, de ser feito espantoso dar corpo a uma «estória» tão recheada de peripécias e de estórias dentro da estória em tempo tão curto, mesmo com a disponibilidade e capacidade de concentração que o espaço carcerário, paradoxalmente, podia suscitar. São bem conhecidas, refira-se entre parênteses, as palavras que, a este respeito, no *entretien* que começámos por citar, Luandino transmitiu a Michel Laban: «nunca me senti a viver tão de acordo comigo mesmo do ponto de vista físico como na cadeia. Simultaneamente com tal desconforto do ponto de vista psicológico, afectivo»². Seria, no entanto, de grande ingenuidade pensar que a escrita da «estória» se limitou àquele vertiginoso lapso temporal. Ora, sabendo nós como o autor de *Luuanda* é um íntimo dos nossos clássicos, dos grandes prosadores do século XVI, XVII³, gente bem horaciana na sua obediência ao velho preceito do «labor limae», tal é inimaginável. Não houve, com certeza, nada que ele não tivesse limado, afeiçoado, submetido a um aturado trabalho de reescrita, mesmo que, ao mesmo tempo, não tenha esquecido a preocupação de manter a vivacidade e a frescura da fala de João Vêncio. Esta questão da «velocíssima» escrita de *João Vêncio: os seus amo-*

² Vieira *apud* LABAN, 1980: 71.

³ Cf. Vieira *apud* LABAN, 1980: 29.

res, a que no prefácio de 1979 apenas aludi de passagem, seria uma das questões que me importaria se acaso me pedissem uma revisão do texto.

Uma outra questão a que, no prefácio, fazia igualmente uma breve alusão, e logo na sua abertura, tinha a ver com a «fidelidade» com que o autor teria registado a confissão de João Vêncio, recorrendo eu, na circunstância, à imagem do «gravador». Embora, refira-se, logo a seguir, não deixasse de pôr em causa a pertinência de tal comparação. Dizia eu:

Um gravador é, perante a narração de uma estória, um objecto neutro. Não interrompe, não levanta objecções, não comenta, não levanta dúvidas. E o interlocutor de João Vêncio continuamente faz isso, embora não tenhamos reproduzida na narrativa uma única das suas falas⁴.

O que eu não sabia então, quando escrevi estas palavras em 1979, é que Luandino já se pronunciara sobre esta questão nos encontros tidos com Michel Laban dois anos antes, e só dados a conhecer, como vimos, em 1980. No primeiro desses encontros, de 6 de abril de 1977, refere-se ele, a certo passo, a um trabalho do antropólogo americano Oscar Lewis, *Os filhos de Sánchez*, que teve enorme repercussão quando da sua primeira publicação nos começos dos anos 60. A metodologia utilizada por Lewis incluía, como é bem sabido, o registo magnético das falas dos seus entrevistados. Ora a referência que Luandino faz a essa obra é exatamente para vincar, de modo veemente, a diferença entre o seu trabalho de aproveitamento literário do que designa de «instrumento falado dos personagens» que lhe «interessavam» e o registo etnográfico do professor norte-americano. Citemos, a esse propósito, as palavras do nosso autor:

*Eu sabia qual não era o caminho, sabia, por exemplo, que uma experiência como a de Lewis, *Os filhos de Sánchez*, as experiências chamadas do registo magnético, dão um bom documento, e dão um documento sociológico, mas que não é literatura⁵.*

E acrescenta, em jeito de conclusão:

Portanto, que o registo naturalista de uma linguagem era um processo, mas que não valia a pena esse processo porque, com certeza que um gravador fazia melhor que eu⁶.

Quer isto dizer, entre outras razões, que a «linguagem fabulosa» que Luandino atribui ao seu personagem, na conversa com Laban, só é percecionada como tal por nós, depois, na leitura da «estória», porque o novelista angolano a tratou literariamente, ou seja, lançando mão de todos os recursos estilísticos, retóricos, que a arte verbal punha à sua dis-

⁴ VIEIRA, 2004: 9.

⁵ Vieira *apud* LABAN, 1980: 27.

⁶ Vieira *apud* LABAN, 1980: 27.

posição, e usando da lição que *Sagarana* de João Guimarães Rosa lhe trouxera, já depois de ter escrito *Luuanda*: a liberdade que um escritor tem «de criar uma linguagem que não seja a que os seus personagens utilizam»⁷. Embora reconhecendo a razão que assiste a Luandino quando sublinha a diferença existente entre a natureza do seu trabalho, do domínio da literatura, e a do trabalho de Oscar Lewis, que tem como resultado um «documento sociológico», não deixe de se registar o que o próprio antropólogo americano diz no prefácio do seu livro. Aí, faz ele questão de lembrar que, no seu trabalho, não prescindiu de *seleccionar, ordenar e organizar* os elementos recolhidos nas entrevistas em «histórias coerentes», acentuando mesmo que as «biografias» que apresentou a partir dos depoimentos dos membros da família Sánchez contêm simultaneamente «arte e vida», ao mesmo tempo que invoca palavras de Henry James, que defendia, segundo refere, que «a vida é toda ela inclusão e confusão e a arte toda ela discriminação e selecção»⁸.

Lembremos uma frase das palavras de Luandino, na entrevista a Laban, sobre o antigo marinheiro que conheceu na prisão em Luanda e que lhe teria servido de inspiração para o personagem João Vêncio: «Tentei então uma recolha de tudo aquilo»⁹. Luandino Vieira está, como se sabe, a referir-se à organização de todos os elementos recolhidos na conversa com o seu companheiro de prisão. Tarefa que, como vimos, não era fácil, até pela distância temporal entre a extensa confissão ouvida em Luanda e a escrita da «estória» no Tarrafal. A questão que, agora, se coloca pode ser formulada nos seguintes termos: que solução encontrou Luandino para organizar os elementos coligidos? A resposta a tal questão é o que tentaremos em seguida, até porque ela tem incidências num aspeto que particularmente nos interessa, o da ligação da longa fala de João Vêncio à retórica, mais concretamente ao discurso retórico como discurso persuasivo, uma dimensão que mal aflorámos no nosso prefácio, centrado antes, na sua parte final, no elencar de algumas das figuras mais recorrentes no texto.

Luandino, todos nos recordamos, dá a fala ao seu personagem. Para ele próprio, ou um seu *alter ego*, se quisermos, reserva o papel de ouvinte da estória narrada. É este um processo narrativo com respeitáveis tradições, e um seu modelo, em termos contemporâneos, podia facilmente ser encontrado em *A Queda*, de Albert Camus, livro publicado em tradução portuguesa na segunda metade dos anos 50. Como também oportunamente salientámos, não temos diretamente acesso a nenhuma das falas do interlocutor; elas chegam até nós somente filtradas pelo narrador, incorporadas, digamos assim, na sua fala. Curiosamente, a narrativa abre precisamente pela reação do narrador a uma pergunta do interlocutor: «— Este muadié tem cada pergunta!...»¹⁰. O interlocutor perguntara-lhe, esclareça-se, por que se encon-

⁷ Vieira *apud* LABAN, 1980: 27.

⁸ LEWIS, 1970: 20.

⁹ Vieira *apud* LABAN, 1980: 54.

¹⁰ VIEIRA, 2004: 31.

trava ele na prisão. O que é mais interessante é que essas mesmas palavras voltam a ser pronunciadas por João Vêncio no epílogo da estória, embora a propósito, naturalmente, de uma pergunta diferente do interlocutor: «– Este muadié tem cada pergunta!...: missangas separadas no fio, a vida do homem?»¹¹. Luandino, com este procedimento, estaria, de alguma forma, a sugerir a estrutura circular da sua estória. O leitor que decida, dentro do papel que é o seu de cooperante ativo na interpretação do texto... Se isto digo é porque, logo no começo da sua fala, João Vêncio considera essencial a «ajuda» do seu interlocutor no ato de fala de que é protagonista. A situação do autor, no caso vertente, dificilmente poderá deixar de ser lida como metáfora da cooperação interpretativa do leitor. João Vêncio lança mão de uma imagem de belo efeito: para o fazer do seu, deles, colar, ele dá o «fio», e o interlocutor, a quem chama «camarada companheiro», dá a «missanga»¹².

Não temos propriamente um exórdio no discurso de João Vêncio; epílogo, sim, até marcado graficamente com um asterisco. A estória inicia-se, como observámos, de forma abrupta, com a reação do narrador a uma pergunta do seu interlocutor que reproduz: «– Este muadié tem cada pergunta!... Porquê eu ando na quionga?». A ausência de exórdio, no sentido rigoroso do termo, não é caso inédito. No entanto, as considerações que o narrador tece, na parte inicial da sua fala, a propósito, por exemplo, da colaboração que espera da parte do seu interlocutor, e do seu amor pelo discurso ordenado, o oposto de confusão, de falar à toa, cumprem, de certa forma, a função de exórdio. Aliás, nas palavras iniciais de João Vêncio, há um passo em que podemos reconhecer um dos preceitos referentes ao exórdio na antiga retórica, a *captatio benevolentiae*, que tem como intenção precisamente alcançar a cumplicidade do ouvinte: «Eu queria pôr para o senhoro minhas alíneas. Necessito sua água, minha sede é ignorância...»¹³.

Na *narratio*, que corresponde na antiga retórica, à *exposição dos factos*, João Vêncio põe o interlocutor a par dos dados essenciais da sua situação presente, do seu passado, dos seus amores. Não respeita, porém, uma característica fundamental dessa parte do discurso retórico, a brevidade, porque o seu estilo digressivo, os seus constantes retornos e recorências a isso o impelem. Mas, no permanente afã de persuadir o interlocutor da sua verdade, nunca, a bem dizer, perde o fio à meada, ou, para usar a sua própria metáfora, o fio do colar. Em resumo, ficamos a saber que cumpre uma pena de seis meses por «tentativa de homicídio frustrado» do seu mais recente amor, a bailundina, que é ele próprio homem, como diz, de «trato com advogados e tribunais, escrivãos delegados e solicitas, sô juízes», que conhece «todos» os «advogados», incluindo nestes advogados de «sanzala e outros»¹⁴. Aponta o nome de alguns causídicos famosos do seu tempo em Luanda, um dos quais,

¹¹ VIEIRA, 2004: 88.

¹² VIEIRA, 2004: 31.

¹³ VIEIRA, 2004: 31.

¹⁴ VIEIRA, 2004: 32.

Salviano, indica como tendo inclusive sido, no processo que lhe foi movido, seu defensor oficioso, sendo ele mesmo, tudo leva a crer, enquanto «ambaquista», pelo que conhecia dos códigos, de leis e «alíneas» como diz, «advogado de sanzala»¹⁵. O relato, com pungentes retornos, dos seus amores de infância ocupa algumas das páginas mais impressionantes da novela, bem como o que incide sobre a sua última ligação amorosa, já adulto.

A propósito desta faceta, complexa, contraditória, paradoxal, do herói, ou melhor, anti-herói da sua estória, Luandino refere-se-lhe, à estória, com justeza, na entrevista a Laban, como sendo «uma panorâmica muito lírica do homem do mundo colonial dividido, fragmentado», ao mesmo tempo que sublinha o extraordinário «poder de evocação poética»¹⁶ que era o do companheiro de prisão em Luanda, no relato que fazia dos seus amores. Mas, sob o ponto de vista retórico, a parte mais importante da interminável fala de João Vêncio é a que diz respeito à argumentação, em que ele toma, com a facúndia e a eloquência de quem conhecia bem o universo judicial, a defesa do seu caso, como advogado de si mesmo, perante o auditor atento que é o interlocutor. Aqui, ganham especial relevância, em termos de refutação, os ataques que faz aos juizes e às acusações que sobre ele lançavam de «delinquente incorrigível», de «sádico-hereses», de «lombrosiano», não hesitando em proclamar que «a justiça é desonesta»¹⁷. O seu discurso no momento em que fala, sem dificuldades de maior se inscreve, em termos retóricos, no género judicial, embora ele não esteja já no tribunal e propriamente diante de um juiz. A situação judicial, conforme lembra Aron Kibédi Varga, não se limita, no entanto, ao tribunal: pode encontrar-se todas as vezes que o «receptor ocupa um lugar de autoridade face ao emissor»¹⁸. E é o que acontece na nossa «estória»: João Vêncio sabe perfeitamente que o seu interlocutor é um homem instruído, superior a ele em termos culturais, e a sua maior ambição, no uso que faz do discurso como *ars persuadendi*, é tentar convencê-lo da verdade do que narra, como se o interlocutor fosse um juiz, que tinha, pelo menos, o poder de acreditar nas suas palavras, de aceitar as suas razões, e fazer-lhe, num plano simbólico, a justiça que não encontrara lá fora no tribunal.

O exórdio, o epílogo ou peroração, a *narratio*, e a argumentação, subdividida em refutação e confirmação, fazem parte de uma das cinco fases da produção do discurso, a *dispositio*. A fase que a precede, a *inventio*, é, também ela, de grande importância, e, na antiga retórica, consiste propriamente em coligir os elementos que se pensa utilizar, ou seja, corresponde àquilo que, na entrevista a Michel Laban, Luandino designa por «recolha» dos elementos fornecidos pelo companheiro de prisão, em Luanda, nas confissões que lhe fez ao longo de vários dias. É evidente que a *inventio*, ao nível da produção do texto literário,

¹⁵ Cf. MARGARIDO, 1981: 63-64.

¹⁶ Vieira *apud* LABAN, 1980: 54.

¹⁷ VIEIRA, 2004: 34.

¹⁸ VARGA, 1989: 222.

implica uma grande liberdade por parte do autor. Liberdade que não se restringe à «liberdade para a construção do próprio instrumento linguístico que a realidade esteja a exigir», a que alude num dos encontros com Laban¹⁹, e de que, como é sabido, faz largo uso com o brilho que a crítica não se tem cansado de sublinhar. Esta liberdade que repetidamente Luandino reivindica de «criar inclusivamente a ferramenta com que vai fazer a obra que quer fazer»²⁰ situa-se no plano da fase que se segue à *dispositio* no âmbito das cinco fases de produção do discurso, e a que a antiga retórica dava o nome de *elocutio*, que, em termos simples, corresponde à expressão linguística. Neste domínio, incluem-se as figuras a que reservei a parte final do prefácio de 1979, e cujo valor estético e afetivo é salientado por Aron Kibédi Varga, que as perspetiva, enquanto ornamentos, como acrescentando algo à simples argumentação, e cumprindo a função de agradar ao público e comovê-lo²¹.

A *inventio*, no contexto da produção do texto literário, e, especialmente, do texto literário da modernidade, significa, sem reservas, invenção, e está longe da ideia acarinhada pela retórica antiga de que «tudo já existe, é necessário apenas encontrá-lo»²². Tal não implica, é óbvio, que, arquitextualmente, o texto moderno não possa manter laços visíveis com a tradição literária, como é o caso da novela de Luandino (na edição de 2004, esclareça-se, a narrativa de Luandino é apresentada na capa e na folha de rosto como «romance»), que, relativamente à técnica narrativa, se inscreve na tradição das narrativas que recorrem a um narrador autodiegético que se dirige a um personagem fisicamente perto de si, e que, em relação ao perfil e ao comportamento do protagonista, se inclui na tradição da novela picaresca. Para encurtar razões, o que eu quero frisar é que Luandino reivindica a sua liberdade inventiva muito para além da liberdade linguística. Ele ouviu, certamente com o máximo interesse e a maior atenção, as estórias que o antigo marinheiro lhe contou na prisão, mas não se limitou a reproduzi-las. Inventou seguramente muita coisa. Poderíamos mesmo dizer que João Vêncio é, em certo sentido, uma *invenção* sua. Este personagem, *larger than life*, nada seria sem o seu talento inventivo e efabulatório.

O que Luandino diz, nos encontros com Laban, sobre o personagem que conheceu na prisão em Luanda é pouca coisa. Lembremos que, quando se lhe refere, no encontro de 8 de abril de 1977, está a falar sobre a novela que virá a público dois anos depois. Diz apenas que as «duas narrativas [...] longas, na primeira pessoa», uma das quais é a nossa «estória», «hão-de ser publicadas», à semelhança de outras quatro estórias que não estão na primeira pessoa a que igualmente se refere, e que tem «estado a trabalhar»²³. Esta última circunstância não a aponta ele relativamente às duas narrativas na primeira pessoa, mas talvez

¹⁹ Vieira *apud* LABAN, 1980: 35.

²⁰ Vieira *apud* LABAN, 1980: 35.

²¹ Cf. VARGA, 1989: 228.

²² Cf. BARTHES, 1975: 183.

²³ Vieira *apud* LABAN, 1980: 53.

se possa inferir que, então, também elas estivessem a ser objeto de revisão. Seja como for, a informação que transmite a Laban, interessado em saber quais as obras que estão para vir a lume em breve, é bastante sucinta. A nossa «estória» já tinha o título com que veio, pouco depois, a público. Informa Luandino, por outro lado, que a «estória» é «uma narrativa que um preso [lhe] contou na cadeia durante vários dias, a história dos seus três amores»²⁴, o que poderia levar o entrevistador a pensar que o escritor pouco mais teria feito do que reproduzir, com uma ou outra interferência da sua parte, a narrativa que lhe foi contada pelo preso. Este tinha sido marinheiro, diz ele a seguir.

E aqui os problemas começam a surgir, verificando-se, desde logo, que o autor usou de ampla liberdade na construção da «estória» que é, naturalmente, mais sua do que de quem lha contou. Em nenhum momento da narrativa, por exemplo, encontramos uma referência direta do protagonista à sua condição de antigo marinheiro, ele que é tão pródigo em dar notícia ao interlocutor das várias atividades que exerceu. O que, a este respeito, temos não serão mais do que simples indícios de quem conheceria as coisas do mar. Dá expressão, num momento, à sua tendência aforística, nos seguintes termos: «Mulher é o desconhecido mar, do fundo»²⁵. Noutra ocasião, em que alude à sua aceitação das diversas religiões, menciona, a propósito da religião muçulmana, a parte de um barco onde viu um praticante dessa religião virado para Meca: «Já vi mussul acocorado no convés, virado para ceca-e-meca, no blá-alá-razulá dele»²⁶. Em outro passo, deixa perceber a sua familiaridade com a variação de cores do mar, numa comparação expressiva, em que comparece Mimi, figura fundamental na estória dos seus amores: «Mimi era uma garoupa parada em mar azul de fundo ‘marelo – nuzinho em pêlo, o corpo dele era só dum branco»²⁷. E numa outra passagem da sua narrativa, o que mais propriamente temos é uma manifestação da sua marginalidade, envolvido como o vemos, nos «rios da [sua] vida», na nada recomendável atividade de angariador de clientes da prostituição: «com marujos eu fui cicerone de portas, pratos, pegas e prostitutas»²⁸.

Refere ainda Luandino que o marinheiro «sabia um bocado de inglês», e desse saber encontramos, com efeito, alguns sinais no texto. É, por exemplo, o caso da fala que se segue à passagem acabada de citar, e em que João Vêncio reproduz as palavras, em calão do mais duro, de um marujo que acha caro o preço proposto pelo mediador do *negócio*: «Gee! the clean dirty smell of this old she-rat... How much? Cem angulares? ‘Vêncio, tell this old crab I would rather f... myself»²⁹. E também o aportunuesamento de termos ingleses como *black*

²⁴ Vieira *apud* LABAN, 1980: 53-54.

²⁵ VIEIRA, 2004: 33.

²⁶ VIEIRA, 2004: 55.

²⁷ VIEIRA, 2004: 61.

²⁸ VIEIRA, 2004: 52.

²⁹ VIEIRA, 2004: 52.

(«bleque») e *self-made* («selfmeide»), numa das histórias dentro da «estória», que João Vêncio chama o «capítulo» dedicado a nhô Pidrim, um doceiro cabo-verdiano. Do espanhol que o marinheiro saberia alguma coisa é que não temos sinais. Encontramos, sim, é a amostra de umas luzes de italiano colhidas nas suas viagens, numa passagem em que se refere a uma «pomada» que espalha no corpo da bailundina, durante um ritual de amor, de sabor sacrílego: «E no corpo dela, chocolate jamaicano, era a [pomada] dum marinheiro genoveso, Gino, amico mio, guênto d'amore, mentol fresco que picava o sangue»³⁰.

Diz Luandino, depois, que o marinheiro inspirador da figura de João Vêncio «falava mal português, misturava com quimbundo». Quer ele com isto acentuar que praticava notórios desvios relativamente à variante do português do seu espaço de origem. Aceitemos a observação. Mas o essencial não é isso. É o que ele, enquanto escritor, faz com os *erros* de João Vêncio, não só no sentido de conferir verosimilhança ao relato e à personagem que nele se destaca, mas também e sobretudo enquanto tratamento artístico da sua fala, e investimento criativo que nela faz dos modos de dizer, das saborosas corruptelas de João Vêncio, das suas inúmeras referências, do manancial inesgotável da sua peculiar *cultura*, da máquina retórica que permanentemente põe a funcionar.

Vem, depois, a alusão à ambivalência sexual de João Vêncio, ao que chama, no gosto que é muito o seu pela formação de palavras compostas por aglutinação, a «amorizade» existente entre ele e Mimi, ou que traduz, em termos de paradoxo, «Amigo de mulher», «amante de homem», a propósito de duas das pontas da estrela que os seus amores desenhavam, Mâistrêla e Mimi³¹.

A morte deste último irá dar azo, nas evocações de João Vêncio, a um dos momentos mais emotivos, de mais intenso *pathos*, da sua narração. A emoção que o abala é tão forte que sente necessidade de mudar de assunto e de atmosfera:

Muadié, choro. Eu nunca mais em minha vida posso ser alegre outra vez – eu não tenho coragem para adiantar contar o resto. É silêncio só: morreu. O morto mais bonito eu vi até hoje, blonde, branco, vivo, sem nódoa de vermelho de sangue em baixo da pele dele. Eu beijei no caixão – xamavíssimo amigo...

*Onde eu ia? Estou na mata do Sala-Kabanga outra vez, perdido do Golungo, perdido da Cerca*³²?

Ao mesmo tempo, o narrador não deixa de registar, sensibilizado, o respeito do interlocutor pela sua dor: «O senhoro é mesmo civilizado: respeitou meu doer, deu silêncio sem interromper o curso»³³.

³⁰ VIEIRA, 2004: 56.

³¹ VIEIRA, 2004: 75.

³² VIEIRA, 2004: 83-84.

³³ VIEIRA, 2004: 84.

Ora a complexa relação do interlocutor com o narrador é um dos aspetos mais interessantes, sob o ponto de vista retórico, da narrativa de Luandino Vieira, até porque ela inevitavelmente levanta a questão do *ethos* do orador, ou seja, na circunstância, do narrador. O interlocutor é, para o narrador, alguém cujo saber reconhece, porque lhe desfaz dúvidas, lhe dá esclarecimentos. Está, por exemplo, a contar a história de Diodato, o bolchevique, e fala de uma cantiga que ele cantava e de que se lembra apenas do começo («de pé, de pé...»), e o interlocutor identifica-a, de imediato, como sendo «A Internacional», o que o leva a considerá-lo a sua «memória» e a manifestar-se surpreendido pelos seus conhecimentos: «Como o senhor sabe coisas mais-velhas?»³⁴.

Num outro passo, reconhece também que o interlocutor é um homem «de luzes», mas isso não o impede de dar voz aos seus receios face à justiça, que não vê para além da «linha recta» e é incapaz de distinguir a «porta estreita»³⁵. Em outro momento, diante do relato cru que faz da miséria da família de Mâistrêla, espera a compaixão do interlocutor: «Cantando baixinho as coisas da missão, hinos do hinário quimbundo, o muadiê pode não chorar?»³⁶. Quando, noutra passagem, João Vêncio narra as mortes cruéis que ele e Mâistrêla deram a pássaros do musseque, o interlocutor não se impede de o verberar duramente, sugerindo mesmo que na cadeia ele estaria a expiar os seus pecados.

Em relação a si próprio, João Vêncio aceita a *sentença* do companheiro de prisão, mas, no que respeita à sua amiga, deixa implícito que há atenuantes a ter em conta: «O muadié acerta: que estou carpindo meus pecados em cadeias, quiongas e colónias. / Mas: e ela? O senhor não pode ainda sentenciar, a procissão saiu no adro...»³⁷. Mais à frente, João Vêncio está a falar dos vários nomes por que é conhecido, do seu gosto de mudar de nome, e o interlocutor, com uma ponta de provocação, pergunta-lhe se toda aquela história da mudança de nomes não seria, afinal, uma forma de ele «fugir à polícia», às suas «responsabilidades». João Vêncio responde com veemência e, ao mesmo tempo, duvidando que o interlocutor possa acreditar no que está a insinuar: «Balelas! Muadié acredita? Dantes eu pensava doutoro de leis e juiz, eram os magnatas – eles são é sapos no voo, pregos no nado, na inteligência»³⁸. Depois, aparentemente o interlocutor concorda com ele, ou, pelo menos, João Vêncio assim interpreta um seu gesto de cabeça, o que o leva a rematar, com alívio: «Ah! o muadié é minha sombra de mandioqueira – refresca-me seu xaxualho de cabeça. Concorda comigo, acaria? Então, ndokuetu: carlomanho e seu cavaleiro oliveiros...»³⁹.

³⁴ VIEIRA, 2004: 41.

³⁵ VIEIRA, 2004: 57.

³⁶ VIEIRA, 2004: 51.

³⁷ VIEIRA, 2004: 45.

³⁸ VIEIRA, 2004: 50.

³⁹ VIEIRA, 2004: 50.

No parágrafo a seguir, na digressão permanente que é a sua narração, João Vêncio menciona um rol de atividades a que se dedicou, tudo coisas que não faziam «fortuna», e o interlocutor, que nunca oculta por completo a sua desconfiança perante a imparável falação do seu companheiro de cadeia, ensombrada por zonas de obscura ambiguidade, pergunta-lhe, com a possível candura, se no meio daquilo tudo, não terá havido «capiango», ladroeira. E ele defende-se, de imediato, repetindo a dúvida levantada pelo interlocutor: «Capiango? Nunca pus mão em seara leia. Pode ver meu cadastro – intermediário não é ladrão, vivo de honestas comissões, ròquefélo um pouco...». O interlocutor não parece muito convencido, remete-se ao silêncio, e nem sempre quem cala consente sabe muito bem, com a sua esperteza ladina, João Vêncio, que não tem outro remédio senão declarar que aprecia o que ele, não sem ironia, chama a «prosápia calada» do interlocutor: «Então, muadiê? Aqui, deixa-me na mata? O senhor, ngana, cala mas não consente: aprecio sua prosápia calada»⁴⁰.

Logo a seguir, João Vêncio faz eco da surpresa do interlocutor diante da riqueza poética e retórica da sua fala, e prontamente dá uma explicação para ela, baseada essencialmente no seu trato íntimo com os tribunais como *advogado de zangala* e na frequência do Seminário, de onde, aliás, acabou por ser expulso. Em relação a este último ponto, realce-se o nome dado na narrativa ao padre que no seminário terá sido o seu mestre mais influente, «padre sô Viêra», no que é uma óbvia homenagem, da parte de Luandino Vieira, a uma das referências tutelares do seu próprio trabalho de artista da palavra: o Padre António Vieira. E reproduza-se, então, o passo na origem destas considerações:

*Banza-o o léxico, o patuá? Eu já lhe dei o mote: meus tribunais, a Bíblia, mas o etcétera é que explica a regra: padre sô Viêra, do Seminário. Ele mesmo abriu-me as orelhas. Ele soprou-me o vento dos latins e eu esqueci os números e o desenho eu gostava*⁴¹.

A uns desejos manifestados por João Vêncio, e que, desde logo, a expulsão do Seminário tornou impossíveis, o de dizer missa, e o de «ser sô padre vicário, o senhor do sábado», o interlocutor não consegue impedir-se de sorrir. É no seguimento dessa reação que João Vêncio vai dar expressão à esperança de encontrar aquele que o ouviu com tanta atenção e paciência investido de um papel que é o mais conforme ao auditor da sua longa confissão, o papel de confessor, e com o poder, ademais, de lhe conceder a indispensável «absolvição»: «Muadié sorri-se? Ua-ngi-uabela... Casando o fogo e a água no seu foro. Eu penso que vou ter sua absolvição no amor nosso do Mimi e mim...»⁴².

⁴⁰ VIEIRA, 2004: 51.

⁴¹ VIEIRA, 2004: 52.

⁴² VIEIRA, 2004: 52.

O interlocutor experimenta, como vimos, um enorme fascínio pelo discurso de João Vêncio, pelo seu «poder de evocação poética», mas, ao mesmo tempo, não deixa de se interrogar sobre o «carácter moral» daquele ser excessivo e contraditório, sobre o *ethos* do protagonista da sua estória, continuamente pondo à prova a sua credibilidade⁴³.

Num gesto de modéstia, ou falsa modéstia, pouco importa, o narrador pede, a certa altura, ao interlocutor que não tome notas do que diz: «Não escreva, senhor. Fico àrrasca: babelagem de sungaribengo e o companheiro julga é ouro? Jingondo só...»⁴⁴. Ele ter-lhe-á, naturalmente, feito à vontade. Uma coisa, porém, João Vêncio não conseguiria impedir. Que Luandino Vieira, com a liberdade imensa da sua imaginação e o fulgor permanente da sua escrita, para nós tivesse construído um dos mais inesquecíveis personagens da sua obra.

Bibliografia

- ARISTÓTELES (1998) – *Retórica*. Pref. e introd. Manuel Alexandre Júnior. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- BARTHES, Roland (1975) – *A retórica antiga*. In COHEN, Jean et al. – *Pesquisas de retórica*. Petrópolis: Editora Vozes, pp. 147-221.
- LABAN, Michel (1980) – *Encontros com Luandino Vieira, em Luanda*. In *Luandino: José Luandino Vieira e a sua obra (estudos, testemunhos, entrevistas)*. Lisboa: Edições 70, pp. 9-82.
- LEWIS, Oscar (1970) – *Os filhos de Sánchez*. Trad. Maria Cardoso. Lisboa: Morais Editores.
- MARGARIDO, Alfredo (1981) – *Luandino: retrato do ambaquista João Vêncio*. «Colóquio / Letras». 61, pp. 63-67.
- VARGA, Aron Kibédi (1989) – *Rhétorique et production du texte*. In ANGENOT, Marc, coord. – *Théorie littéraire*. Paris: Puf Fondamental, pp. 219-234.
- VIEIRA, José Luandino (2004) – *João Vêncio: os seus amores*. Pref. Fernando J. B. Martinho. Lisboa: Editorial Caminho.

⁴³ Cf. ARISTÓTELES, 1998: 49.

⁴⁴ VIEIRA, 2004: 63.