

JOÃO VÊNCIO: SUAS FEMININAS ALÍNEAS AMORÁVEIS

Lúcia Castello Branco

Resumo

Análise da obra *João Vêncio: os seus amores*, privilegiando sua constituição de discurso amoroso, tal como o define Barthes, e procurando articular essa modalidade discursiva à dicção revolucionária enfatizada pela literatura angolana, em geral, e pela literatura de Luandino Vieira, em especial. O caráter oral dessa literatura, suas ressonâncias da língua materna, minando, sub-repticiamente, a língua pátria oficial, são aspectos elaborados nesse ensaio.

Abstract

This is an analysis of the work *João Vêncio: os seus amores*, emphasizing its constitution of amorous discourse, as defined by Barthes, and aiming at articulating this discursive mode with the revolutionary diction underscored by Angolan literature, in general, and especially by Luandino Vieira. The oral character of this literature, its echoes of the mother tongue,

which stealthily undermine the official language of the country, are also aspects discussed in this essay.

Todo homem que fala a ausência do outro, feminino se declara: esse homem que espera e sofre, está milagrosamente feminizado. Um homem não é feminizado por ser invertido sexualmente, mas por estar apaixonado.

Roland Barthes

Uma questão que reiteradamente me provoca na leitura de *João Vêncio: os seus amores*¹, de Luandino Vieira, e que parece evocar toda uma série de textos de literatura angolana - e da literatura de Luandino, em especial - consiste numa aparente dicção pouco política (ou não explicitamente militante) de seus textos. Essa questão, que já se pode vislumbrar através de *Luuanda*, livro que Luandino escreve em 1963 no pavilhão prisional da PIDE, em Angola, parece se radicalizar neste livro de 1979: afinal, precisamente onde reside o conteúdo político desse relato amoroso de um "sexopata"? Ou, se pensarmos em *Luuanda*, em que consiste a subversão daquelas três histórias à primeira vista banais, que nada parecem reivindicar, que não efetuam um questionamento frontal a respeito da realidade angolana? É verdade que em *João Vêncio* não faltam referências irônicas à repressão política, à discriminação racial, etc. Assim como não faltam, em *Luuanda*, alusões críticas à situação de extrema pobreza em que vive o povo angolano, ou à patética realidade dos assimilados. Entretanto, na leitura desses dois livros, percebe-se rapidamente que a dicção política e subversiva dos textos não reside exatamente nesses pequenos detalhes do enunciado, nessas denúncias evidentes que se fazem aqui e ali na narrativa.

O teor subversivo dos textos de Luandino (e de grande parte dos bons textos subversivos das literaturas africanas), que fez com que eles tivessem representado de fato um perigo para a ditadura salazarista, reside num cuidadoso trabalho com a enunciação, com a teia discursiva, com essa oralidade das línguas africanas que se introduz na escrita e que vai definitivamente marcá-la por uma voz outra, por um *outro tom*².

No caso específico de *João Vêncio*, essa *outra voz* assume, a meu ver, uma dicção especial, extremamente provocadora e aliciante. Trata-se, aqui, de um infundável relato de envoltimentos amorosos, de uma recorrente evocação do amor e seus descaminhos e seus desvios, de um discurso amoroso propriamente, tal como o define Roland Barthes - esse discurso

em que se encena uma passivização, uma *feminização* do sujeito, que então é possuído, é tomado pelo gozo de um grande Outro: a linguagem.

É essa voz de um sujeito-objeto de gozo que vamos ouvir, durante toda a leitura de *João Vêncio*. E o interessante nessa leitura talvez seja verificar *como se dá* essa passagem do sujeito apassivado, do sujeito feminizado para o sujeito político, que reivindica, questiona e propõe uma outra realidade.

Em outras palavras, o que aqui se pretende escutar no texto de Luandino localiza-se exatamente nessa *outra voz*, nessa voz de um *outro feminino*, nessa *língua materna* que a narrativa traz de volta e que faz ficar, significar. Na passagem dessa mãe poética (que a língua materna evoca) para a mãe política (que o texto escrito faz falar) residem o encanto e o poder dessa narrativa balbuciante que parece nada mais querer além de amar o amor.

Um búzio ressonando nos meus ouvidos

O retorno às "terras da mãe" na verdade consiste numa estratégia comum a vários textos africanos. A imagem da "Mãe África", com seus ritmos, seus ritos, suas crenças primevas, tornou-se um *leitmotiv* recorrente nessa literatura (sobretudo no período que se convencionou chamar de pré-independência) e vai aí figurar como signo de *identidade e memória cultural africanas*. Basta lembrarmos, por exemplo, o famoso poema "Mãe África", de Viriato da Cruz, para de novo visualizarmos essa imagem fundadora de que a mãe se reveste nos textos dessa época:

*Tua presença, minha Mãe - drama vivo duma Raça
drama de carne e sangue que a Vida escreveu com a
pena de séculos.*

Pela tua voz

*Vozes vindas dos canaviais dos arrozais dos/dos
cafezais dos seringais algodoais...³*

A mãe aí, com seus rebrilhantes dorsos, seu cáldo regaço, seus olhos de luz, fulgura como uma cintilância da esperança e da certeza de que o "dia da humanidade", o dia da vitória, virá. Entretanto, essa Mãe África é ainda uma mãe nostálgica, espécie de repositório de todas as verdades e da memória intacta de uma origem resgatável.

A mãe que se encena nos textos de Luandino, e em grande parte dos bons textos que se produziram nessa direção da priorização da voz, da oralidade e do gesto, faz-se de outra matéria: precisamente da matéria da letra que sulca a superfície branca da página e ali se inscreve, e ali se escreve, como uma mancha, uma rasura, um borrão. Essa mãe imperfeita, evidentemente negra (ainda que sua cor muitas vezes não seja

nomeada), é trazida de volta nessa voz absurdamente corpórea de um búzio ressonando nos ouvidos, como declara João Vêncio:

Sentávamos - os nus e o mar. Perto da minha cara achatetada o fino nariz dele respirando. 'Diz lá : mar!?' E eu dizia meus ás fechados. 'Não! Mar!' A boca rosa dele, a espuma nas ondas nos dentes. Fazia força, pegava meus beiços, arredondava: 'Mar!' Até que deu encontro o búzio amarelo. Ajoelhou diante do meu corpo escurecido, encostou na orelha direita. E eu ouvi a boca dele, a palavra dele no ouvido, no peito, no meu coração. Eu disse: 'Mar!' E ele riu. Riu e disse: 'Mar!' e eu só gritei: 'Mar! Mar!'. Ele levantou, o búzio na mão e eu com ele, abraçado: 'Mar! Mar! Mar!'. Até a água que borbulhou nas nossas bocas, fomos indo, unidos, no dentro do marociano... (p.54)

Não é difícil perceber através desse trecho que a língua materna evocada por João Vêncio constrói-se exatamente na direção da materialidade do canto, da lalia, do sussurro, do balbucio. Essa língua primeva, que aqui é também uma língua de iniciação, através da qual se dá a sedução de João Vêncio por Mimi (seu amigo, amor, amizade, amorizade) constrói-se no registro do que Lacan denominou de *lalíngua*, essa língua singular do sujeito, esse registro inconsciente que explode na fala e que faz do sujeito um objeto de seu gozo, do gozo de lalíngua⁴.

E é exatamente nesse registro que se constrói o discurso amoroso, esse discurso que nada pretende comunicar, mas que insiste no contato com esse intratável que o corpo da mãe sempre é:

A linguagem é uma pele: esfrego minha linguagem no outro. É como se eu tivesse palavras ao invés de dedos, ou dedos na ponta das palavras. Minha linguagem treme de desejo. A emoção de um duplo contacto: de um lado, toda uma atividade do discurso vem, discretamente, indiretamente, colocar em evidência um significado único que é 'eu te desejo', e liberá-lo, alimentá-lo, ramificá-lo, fazê-lo explodir (a linguagem goza de se tocar a si mesma); por outro lado, envolvo o outro nas minhas palavras, eu o acaricio, o roço, prolongo esse roçar, me esforço em fazer durar o comentário ao qual submeto a relação⁵.

É essa língua materna, essa língua que a lingüística sempre rejeitou como sua parte maldita, que ouvimos através da voz de João Vêncio⁶. Não é por acaso, portanto, que essa voz

surge no texto como a voz de um perverso, bissexual, homicida, marginal. Também não é por acaso que o sujeito dessa voz irrompe no texto como alguém irremediavelmente assujeitado a essa linguagem do amor que o envolve e o embala. Nessa cena textual em que a voz é a matéria bruta da narrativa, a mãe reaparece em ausência, como a mãe que o narrador nunca conheceu, mas que agora retorna, em seu estranho canto, em sua reincidente lalia:

Amor de mãe é ódio exclusivo, rosneiar de cadela com seu osso? Tive muitas mães e mãe não lhe conheci. A Florinha - eu falo o nome bonito dela e vejo a minha mãe, desconhecida madre. (p.80)

O seu corpo é o corpo da letra: apenas um nome. A sua voz, uma voz que ensina que o conto, o conto interminável de João Vêncio, é da ordem do canto. Como um búzio ressonando nos ouvidos. Como pura imagem, que parece tangenciar a coisa, mas jamais capturá-la. Como uma palavra abrupta, absurdamente estranha e familiar, a ressoar insistentemente no registro de lalíngua: "amor, namoro, amor, namor, cupidos de flechas".(p.76)

Sempre assim que eu vejo ela

Nesse sentido, podemos falar de grande parte da produção literária angolana - essa que privilegia a oralidade, a materialidade do significante - como uma literatura que se escreve, ou se aproxima, de uma dicção *feminina* da escrita⁷. E nesse universo, que é também um universo em que os signos tendem a encenar uma certa iconicidade - já que é própria da escrita feminina essa tentativa de dessimbolizar o símbolo, de fazer do signo a *coisa*, de apresentar o Real em sua intangibilidade -, a *imagem* será, evidentemente, proibizada.

Essa questão acerca do privilégio da imagem nas literaturas africanas, ou na literatura negra, é trabalhada por alguns teóricos que analisam sobretudo o caráter de teatralidade dessa produção literária⁸. Em *João Vêncio*, entretanto, essa priorização da imagem parece adquirir outros matizes, porque se articula aí perfeitamente às especificidades do discurso amoroso e da escrita feminina. Segundo Barthes, a imagem, em sua materialidade, constitui-se na cena de que o sujeito é excluído:

A imagem se destaca; ela é pura e clara como uma letra: é a letra daquilo que me faz mal. Precisa, completa, caprichada, definitiva, ela não deixa lugar para mim: sou excluído como o sou da cena primitiva, que talvez só exista durante o tempo em que ficou destacada pelo contorno da fechadura. Eis então,

finalmente, a definição da imagem: a imagem é aquilo de que sou excluído⁹.

O que é a estória de João Vêncio senão o relato exaustivo e minucioso de uma mesma cena, de uma mesma imagem aterrorizante da qual o sujeito se vê excluído?

'Luz!', eu senti muito sussurrado. Depois, mais alto: 'Luz! Luz!' E o barulho crescia rangido, com ais suspiros de alguém levando surra e pedindo perdão baixinho. E 'Luz! Luz! Luz!' O cabrum velho chibo do doutor se pancava na minha menina, era o curial. Empurrei a porta. Fechada, e as pancadas, porradas de tábua, cresciam nos meus ouvidos. Lembrei: espreitei buraco da fechadura.

Muadió, eu já falei: se senhoro nunca viu macaco chipanzeco na riba de menina sua, então não saber bem o criminal que mora dentro de você (p.69).

A partir e em torno dessa imagem inaugural, dessa cena primitiva, a estória de João Vêncio se constrói: seus amores. E o que são os amores de João Vêncio senão um eterno retorno a essa cena primeva, a essa imagem de uma irrefutável realidade que condena o sujeito - irremediavelmente excluído - à pura contemplação? "A imagem é peremptória", diz Barthes, "ela tem sempre a última palavra; nenhum conhecimento pode contradizê-la, ajeitá-la, torná-la sutil"¹⁰.

É nesse momento, a partir de sua condição mesma de pura realidade, que a imagem em *João Vêncio* se abre como possibilidade de construção de uma escrita feminina, na medida em que ela se aproxima da coisa, buscando coincidir, num gesto alucinado de linguagem, próprio do discurso amoroso, com a própria coisa¹¹. A partir daí toda a narrativa de *João Vêncio* será definitivamente marcada por esse privilégio da imagem desencadeado por essa súbita visão da cena primeira:

Viajámos no raio, viajámos em maio: areias mussecais, ais, ais; areias vermelhas, 'marelas, o vasto capim, cajueiros em flor, abelhas, o comprido capim, mangueiras em flor, o carreiro - a cacimba, coaxar de sapos-coxos, rãs da fábula. Tudo era oiro com o mel do sol mergulhando. A água negrona, funda e quieta. A passarada voejando, banzada, nossa intrusão no seu começo de noite deles. Os mil cantos, acalantos. (p.70)

Em todo o texto, como no trecho acima, a imagem não se quer apenas visual, mas também (e sobretudo) acústica: "areias mussecals, ais, ais".

O relato de João Vêncio, essa fala reiterada que quer ser a própria coisa-corpo do narrador, aproxima-se, assim, do canto. Um canto que canta a mãe, mas também é por ela cantado, como pura voz, como uma lalia insistente, como uma berceuse familiar a que o discurso amoroso de João Vêncio retorna e de onde parece não querer jamais sair. Porque a mãe, esse lugar privilegiado de lalingua, como todas as mulheres ou todos os sujeitos que povoam os universos de seus amores, é essa terra de todos os possíveis. Por isso ela é também o mar, essa palavra-talismã que Mimi ensina João Vêncio a falar na língua do amor. Ou esse búzio que ressona nos ouvidos e que traz de volta essa mulher, "desconhecido mar, do fundo" (p.16).

Minha sede de belezices

Como todo amoroso, João Vêncio quer a beleza, a belezice. E a beleza, para João Vêncio-amoroso, consiste na captura dessa imagem inteira que seus olhos conseguem apenas vislumbrar, mas que resta inefável, incompleta, intangível, longínqua. Em sua sede de belezices, João Vêncio deseja o todo, a completude, a fusão total com o outro, seja ele Mimi ou Maristrêla, ou qualquer outro amor. Porque João Vêncio sabe, como todo amoroso, que "amar uma mulher é coisa muito incompleta, só". (p.52) E sabe que o gozo, esse gozo a que ele próprio se submete enquanto sujeito possuído por uma linguagem, consiste sempre num "a mais", num "mais além" insistente para o qual sua dicção tagarela incessantemente aponta:

O peixe é pouco, sempre queríamos outro. Por isso eu amava os cheiros torrados das pernas da menina Tila, assim. Para lhe casar, na cama do doutoro - eu tinha oito anos. E deitei nos meus braços o corpo branco do meu amigo Mimi, junto de uma cacimba de água longe... (p.52)

Por isso, só resta a esse sujeito que sabe que o desejo não tem porto, não tem pouso, amar o amor e cultivar a beleza como esse último anteparo que o defende do horror do Real, esse horror velho conhecido de João Vêncio-amoroso:

Eu vi o adolescente corpo dela sem uso e a pele esticada, imberba toda, regozijei - pérola primeira, única, que saiu na vida mia. Minhas ártias, malasartes de cadeias - tatuei. Praias claras de seu corpo meu, demarquei as flores, palavrinhas minhas: amor, namoro, amor, namoro, cupido de flechas. Todo o triângulo claro, sua mesopotâmia eu fiz canteiros - as florezinhas azulas, miruins, meu éden

paraíso. Eu amo o amor. Corpo dela todo que é a beleza uã só, eu não posso espedçar. (p.76)

Mas o adolescente corpo dela também se emoldura como imagem da qual o sujeito se vê excluído. E a visão de João Vêncio, ainda que busque o todo, será sempre fragmentária, parcial. Nesse movimento da busca do todo para o recorte do fragmento, a verdade - essa grande questão trazida tantas vezes pelo narrador - se eclipsa, é não-toda. Aliás, como um amoroso experiente, João Vêncio sempre admitiu esse caráter lacunar da verdade, esse caráter enganador das palavras: "as palavras mentem".

E é justamente nessa passagem, nesse movimento de busca do todo e de abertura para o não-todo, que o texto de *João Vêncio* mais uma vez se feminiza e, ao se feminizar, traz à superfície discursiva um outro saber. Um saber que admite que a incompletude, o vazio e o fragmento podem construir um outro tipo de verdade - a verdade literária - e um outro tipo de engajamento - o engajamento com a linguagem.

Nessa dicção, a narrativa de *João Vêncio* se inscreve numa série literária contemporânea de textos que sabem que é justamente essa verdade não-toda que produz, que move, que faz escrita. Uma escrita que traz de volta a mãe. Não a mãe nostálgica de "rebrilhantes dorsos", mas essa mãe imperfeita que falta e faz falta, mas que faz da falta sua matéria discursiva. Nessa tribo da mãe, fala-se uma língua *outra*, uma língua que, sendo daqui, de dentro, é, no entanto, de lá, de outro lugar: lalíngua. Língua materna (mã - terna), esse registro feminino e amoroso da mãe não rejeitará a imperfeição, a morte, o abismo, a dor. Porque a beleza, como bem sabe João Vêncio, constrói-se também do horror.

Ao admitir a falta, a precariedade da verdade e a imperfeição, o discurso de *João Vêncio* dá um passo adiante no universo da militância linguageira dos textos africanos da contemporaneidade, fazendo dessa mãe poética, em última instância, uma mãe política. Afinal, é nesse gesto em direção aos impossíveis da linguagem que o colar de missangas se completa: jamais nas mãos de um narrador que tudo pode e tudo sabe, mas talvez nas mãos de um leitor que nada pode e nada sabe, mas a quem é dado vislumbrar a matéria bruta da beleza, com sua exuberância, seus espinhos, seu fulgor.

Notas

1. VIEIRA, 1987. Todas as referências a essa obra serão assinaladas no texto através do número da(s) página(s) entre parênteses.

2. Um trabalho extremamente minucioso nessa direção foi realizado por PADILHA, 1988.
3. CRUZ, s.d. p.52-4.
4. A respeito de alíngua ver sobretudo o texto "O Rato no Labirinto", em LACAN, 1985. São palavras do autor: "A língua serve para coisas inteiramente diferentes da comunicação. É o que a experiência do inconsciente mostrou, no que ele é feito de alíngua que vocês sabem bem eu a escrevo numa só palavra, para designar o que é a ocupação de cada um de nós, alíngua dita materna, e não por nada dita assim". (p.187)
5. BARTHES, 1984. p.64.
6. URBAIN, 1987. p.23-49.
7. A esse respeito, ver BRANCO, 1990. Nesse trabalho, desenvolve-se o conceito de escrita feminina, entendida aí, não exatamente como a escrita produzida por mulheres, mas como o discurso marcado por um olhar, um tom e uma materialidade que lhe conferem uma certa feminilidade.
8. A esse respeito, ver MARTINS, 1991.
9. BARTHES, op.cit., p.124.
10. BARTHES, op.cit., p.124.
11. Segundo Barthes, no discurso amoroso, a "imagem - assim como o exemplo para o obsessivo - é a própria coisa. BARTHES,op.cit., p. 125.

Referências Bibliográficas

- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. 4 ed. Trad.
- Hortência dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.
- BRANCO, Lucia Castello. *A traição de Penélope; uma leitura da escrita feminina da memória*. Belo Horizonte: UFMG, 1990 (Tese de Doutorado editada).
- CRUZ, Viriato da. *Mamã Negra*. In: FERREIRA, Manuel (org.). *50 poetas africanos*. Lisboa: Plátano, s.d. p. 52-54.
- LACAN, Jacques. *O seminário; mais, ainda*. 2 ed. Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- MARTINS, Leda Maria. *A cena em sombras; o teatro negro no Brasil e nos Estados Unidos*. Belo Horizonte: UFMG, 1991 (Tese de Doutorado inédita).
- PADILHA, Laura C. *Entre voz e gesto; o lugar da ancestralidade na literatura angolana*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1988 (Tese de Doutorado inédita).
- URBAIN, Jean-Didier. Língua materna, parte maldita da lingüística? *Revista de Estudos de Língua Portuguesa*. Belo Horizonte: UFMG, n.4, v.4, 1987, p. 23-49.
- VIEIRA, José Luandino. *João Vêncio: os seus amores*. 2 ed. Lisboa: Edições 70, 1987.