

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

ALINE SOUZA MELCHIADES

**O RELATO DE SI EM *JOÃO VÊNIO*: OS SEUS AMORES DE LUANDINO
VIEIRA – DO NARRADOR À SOCIEDADE LUANDENSE**

JOÃO PESSOA

2021

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

ALINE SOUZA MELCHIADES

**O RELATO DE SI EM *JOÃO VÊNIO*: OS SEUS AMORES, DE LUANDINO
VIEIRA – DO NARRADOR À SOCIEDADE LUANDENSE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Letras.
Área de concentração: Literatura, Teoria e Crítica
Linha de pesquisa: Tradição e Modernidade

Orientadora: Vanessa Neves Riambau Pinheiro

JOÃO PESSOA

2021

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

M518r Melchiades, Aline Souza.

O relato de si em João Vêncio: os seus amores de
Luandino Vieira - do narrador à sociedade luandense /
Aline Souza Melchiades. - João Pessoa, 2021.
139 f.

Orientação: Vanessa Neves Rimbau Pinheiro.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Literatura angolana. 2. Luandino Vieira. 3. Relato
de si. 4. Decolonialidade. I. Pinheiro, Vanessa Neves
Rimbau. II. Título.

UFPB/BC

CDU 821(043)

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DO(A) ALUNO(A)
ALINE SOUZA MELCHIADES

Aos vinte e nove dias do mês de abril do ano de dois mil e vinte e um, às catorze horas, realizou-se, na plataforma digital google meeting, a sessão pública de defesa de Dissertação intitulada: “O RELATO DE SI EM JOÃO VÊNIO: OS SEUS AMORES, DE LUANDINO VIEIRA – DO NARRADOR À SOCIEDADE LUANDENSE”, apresentada pelo(a) aluno(a) **Aline Souza Melchiades**, que concluiu os créditos exigidos para obtenção do título de MESTRA EM LETRAS, área de Concentração em Literatura, Teoria e Crítica, segundo encaminhamento da Prof.^a Dr.^a Ana Cristina Marinho Lúcio, Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB e segundo os registros constantes nos arquivos da Secretaria da Coordenação da Pós-Graduação. O(a) professor(a) Doutor(a) Vanessa Neves Rimbau Pinheiro (PPGL/UFPB), na qualidade de orientador(a), presidiu a Banca Examinadora da qual fizeram parte os Professores Doutores Sávio Roberto Fonseca de Freitas (PPGL/UFPB) e Raíra Costa Maia de Vasconcelos (UFPE). Dando início aos trabalhos, o(a) Senhor(a) Presidente Vanessa Neves Rimbau Pinheiro convidou os membros da Banca Examinadora para comporem a mesa. Em seguida, foi concedida a palavra ao(à) mestrando(a) para apresentar uma síntese de sua dissertação, após o que foi arguida pelos membros da Banca Examinadora. Encerrando os trabalhos de arguição, os examinadores deram o parecer final, ao qual foi atribuído o seguinte conceito: A Proclamados os resultados pelo(a) presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, eu, Vanessa Neves Rimbau Pinheiro (Secretária *ad hoc*), lavrei a presente ata que assino juntamente com os membros da Banca Examinadora.

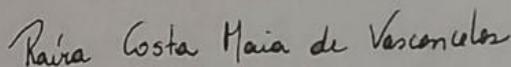
João Pessoa, 29 de abril de 2021.

Parecer:

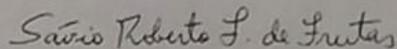
A banca deliberou e decidiu pela aprovação do trabalho, levando em conta que a mestranda atendeu as considerações feitas na qualificação e realizou uma análise aprofundada. A banca recomenda a publicação do estudo.



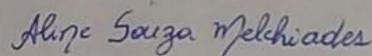
Prof.^a Dr.^a Vanessa Neves Rimbau Pinheiro
(Presidente da Banca)



Prof.^a Dr.^a Raíra Costa Maia de Vasconcelos
(Examinadora)



Prof. Dr. Sávio Roberto Fonseca de Freitas
(Examinador)



Aline Souza Melchiades
(Mestranda)

À avó Maria (Vovó Lia), a árvore matriarca de
raízes profundas do jardim da minha vida.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, minha fortaleza e escudo imbatível que sempre age na proteção dos meus caminhos. Sem ele não teria o dom da vida e não haveria forças para concretizar meus sonhos e não teria chegado até aqui.

A minha família, especialmente à avó Maria (Lia), à minha mãe Emília, as minhas tias Francisca, Maria, Analita, Socorro e Emi, mulheres que sempre caminharam ao meu lado, desde que ensaiei os meus primeiros passos na vida. Elas me inspiram a persistir pelos meus sonhos. Gratidão pelos ensinamentos e pela lealdade dos afetos. Nossos laços de amor nunca serão desatados.

Aos amigos íntimos e de longa data – Seul, Felipe, Cácio, Eweline, Joyce, Sarita, Raíssa, Maxwel, Nívea, Cibelle, Yana, Danielle e Denise que sempre se fizeram presentes em momentos importantes da minha vida, oferecendo todo o apoio nas horas necessárias. E aos companheiros de curso com quem tive a oportunidade de partilhar meus dias, durante a minha trajetória acadêmica, na UFPB: Francis, Geovanna, Edilene; os membros do grupo de pesquisa GeÁfricas, organizado pela orientadora Vanessa Riambau: Amanda, Thamires, Sayonara, Luciana, Rodolfo, Paulo, Fábio e Adaylson – levarei-os sempre comigo na memória e no coração.

À professora Vanessa Riambau, minha orientadora que sempre esteve ao meu lado durante todas as etapas do mestrado, prestando todo o apoio e incentivo para a conclusão desta pesquisa, pacientemente, assim como foi desde as outras produções acadêmicas da época da graduação. Sem dúvidas, todo o apoio contribuiu para o meu crescimento pessoal, levarei para vida a lembrança desta etapa. Gratidão por tudo.

Aos professores Sávio e a Raíra agradeço a oportunidade de tê-los na minha banca e por todas as contribuições que me prestaram com os pareceres. Senti o acolhimento com a minha pesquisa ao ler os pareceres de ambos, por isso, desde já agradeço por todo o cuidado com as observações que fizeram no meu trabalho, foram essenciais para a pesquisa.

A UFPB e ao CNPQ, por fomentarem a pesquisa e ampliarem minha visão crítica sobre a pesquisa acadêmica e causarem em mim reflexões sobre de que maneiras eu poderia contribuir, intelectualmente, com o mundo além da universidade.

RESUMO

Esta dissertação objetiva realizar um estudo acerca do relato de si realizado pelo narrador e personagem protagonista do romance *João Vêncio: os seus amores*, escrito em 1968 e publicado em 1979, cuja autoria é do escritor luso-angolano José Luandino Vieira. De acordo com Butler (2017), o sujeito não pode narrar a si mesmo sem assumir determinada responsabilidade pelas condições sociais em que surge. Nesse sentido, destacamos o relato do narrador como categoria analítica capaz de ressignificar o plano social, subverter e descolonizar a opressão e violências agenciadas pelo sistema colonial, no cenário angolano. Contribuem para a fundamentação deste trabalho Chaves (2005), que discorre de maneira ampla sobre experiência colonial e os territórios literários; Hamilton (1999), que retrata a literatura dos Palop; Tutikian (2006) e Hall (2005), ambos analisando a questão da identidade; Santos (2009), que se posiciona a respeito de o discurso entre o narrador e o narratário; Macêdo (2002, 2004) discutindo a concepção do “pretoguês” e a temática da geografia de Luanda nas ficções angolanas; Butler (2017), trazendo uma abordagem social do relato de si, Mignolo (2017), abrangendo uma perspectiva decolonial; Candau (2011), relacionando memória e identidade, Halbwachs (1990) discorrendo sobre a memória individual e coletiva; Kilomba (2019), abordando a questão da dupla alteridade da mulher negra como consequência da opressão do sistema colonial; Foucault (1999), discorrendo sobre a vigilância das instituições e a representação do Panóptico; Bourdieu (2012), considerando a ideia da virilidade como representação da dominação masculina; (MERUJE; ROSA, 2013), discorrendo sobre a concepção do rito sacrificial elucidado por Girard (1979); Torres (2009), refletindo sobre as questões da colonização do ser, saber e poder; Fanon (1997, 2008), discutindo sobre a consciência colonial e o reconhecimento do sujeito outrorizado, inserido nesse sistema opressor; Mbembe (2001, 2018), discutindo sobre a tendência das produções literárias africanas de reinventar ou ressignificar as tradições do universo africano e a problemática racial, no âmbito psicológico dos sujeitos outrorizados; Žižec (2014), argumentando sobre as violências subjetivas e objetivas, que associamos em nosso estudo às marcas do sistema colonial dominante e opressor.

Palavras-chave: Literatura angolana. Luandino Vieira. Relato de si. Decolonialidade.

ABSTRACT

This dissertation aims to carry out a study about the self-narrative performed by the protagonist and character narrator of the novel *João Vêncio: seus amores*, written in 1968 and published in 1979, whose authorship is from the Portuguese-Angolan writer José Luandino Vieira. According to Butler (2017), the subject cannot narrate himself without taking certain responsibility for the social conditions in which he arises. In this sense, we highlight the narrator's reporting as an analytical category capable of resignifying the social plan, subverting and decolonizing the oppression and violence brought about by the colonial system, in the Angolan scenario. Our references for this work are Chaves (2005), who broadly discusses colonial experience and literary territories; Hamilton (1999), who depicts the Palop literature; Tutikian (2006) and Hall (2005), both analyzing the question of identity; Santos (2009), who positions himself about the discourse between narrator and narratee; Macêdo (2002, 2004) discussing the conception of “pretoguês” and the theme of the geography of Luanda in Angolan fictions; Butler (2017), who brings a social approach to self-reporting; Mignolo (2017), who brings a decolonial perspective and Candau (2011), relating memory and identity; Halbwachs (1990) discussing individual and collective memory; Kilomba (2019), addressing the issue of the double alterity of black women as a consequence of the oppression of the colonial system; Foucault (1999), discussing the surveillance of institutions and the representation of the Panopticon; Bourdieu (2012), considering the idea of virility as a representation of male domination; (MERUJE; ROSA, 2013), discussing the conception of the sacrificial rite elucidated by Girard (1979); Torres (2009), reflecting on the issues of colonization of being, knowledge and power; Fanon (1997 and 2008), discussing the colonial conscience and the recognition of the former subject, inserted in this oppressive system; Mbembe (2001, 2018), discussing the tendency of African literary productions to reinvent or re-signify the traditions of the African universe and the racial issue, in the psychological scope of former subjects; Žižec (2014), arguing about subjective and objective violence, which we associate in our study with the marks of the dominant and oppressive colonial system.

Keywords: Angolan literature. Luandino Vieira. Self-reporting. Decoloniality.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 MAPEAMENTO CRÍTICO	17
1.1 Temáticas recorrentes nas obras de José Luandino Vieira.....	18
1.2 A dinâmica das multifaces da linguagem luandina.....	31
1.3 A articulação entre o narrador e as marcas da oralidade.....	36
2 A CONSTRUÇÃO DO EU NA LITERATURA PÓS-COLONIAL: INTERAÇÃO SOCIAL E MEMÓRIA NA NARRATIVA ANGOLANA	42
2.1 O processo construtivo do eu-interacional de João Vêncio e a resistência à violência colonial, com foco em uma perspectiva decolonialista.....	58
3 O RELATO DE SI EM <i>JOÃO VÊNCIO</i>: DO INDIVIDUAL AO SOCIAL	68
3.1 Apresentando João Vêncio e quem são os seus amores.....	68
3.2 O relato venciano: aspectos da narrativa, narrador e narratário.....	72
3.3 Os amores de João Vêncio.....	89
3.4 As formas de subversão no relato: um reflexo da construção de si do narrador a partir da interação com o(s) outro(s).....	107
CONSIDERAÇÕES FINAIS	131
REFERÊNCIAS	136

INTRODUÇÃO

Este estudo objetiva analisar a importância do relato de si realizado pelo narrador do romance *João Vêncio: os seus amores*, escrito em 1968 e publicado em 1979, cuja autoria é do escritor de pertença angolana José Luandino Vieira. O enredo desse romance é construído, do início ao fim, a partir da voz narrativa do presidiário João Vêncio, quando interpelado por um interlocutor (o ‘muadié’) que não se manifesta explicitamente na história, mas que tem sua presença apontada através das reações da fala venciana.

A partir do relato de Vêncio descobrimos que ele é acusado de tentativa de homicídio contra a esposa adúltera que o trai com o vizinho fubeiro, sô Ruas (um sujeito branco, referido pelo narrador com os seguintes tratamentos pejorativos: macaco/branco-quinpanzéu; macacão saguim. Além disso, somos apresentados a termos taxados nos relatórios elaborados na instância legal, em relação ao comportamento do criminoso: sexopata, sádico, hereges, lombrosiano.

Com foco na defensiva da acusação de crime passionai, situação que o leva até a ‘quionga’ (cadeia), Vêncio se utiliza da fluidez e ardil da própria oratória para, de uma maneira subversiva e audaciosa, evocar e expor as possíveis motivações que o trouxeram até ali. Nesse sentido, observamos o efeito do fluxo de consciência sobre as memórias desse narrador que nos introduzem aos amores/amorizados da infância e, por conseguinte, direcionam-nos à compreensão da trama.

São essas lembranças relatadas pelo narrador que também nos contam a história dos seus amores da infância, descritos como algo puro e até mesmo sacralizado, porém, que de modos distintos sofreram alguma mácula e causaram frustrações em João Vêncio. Esses amores são projetados simbolicamente sob a forma de uma estrela de três pontas, uma espécie de alegoria à visão sacra do amor à santíssima trindade composta pela prostituta Florinha, que se encontra no centro dela; a garota feia cabo-verdiana, Mâistrêla/ Maris Stella; a moça fina, Louça-da-china, Tila, e o amigo frágil e loiro, Mimi, esses últimos compoendo as pontas da estrela. A bailundina/baronesa/barona, a cõnjuge de Vêncio, está fora dessa estrutura.

Diante desse enredo, partimos da hipótese de que o relato de si implica a incidência de fatores externos que referenciam o contexto social, no qual o indivíduo está inserido.¹ Assim,

¹De acordo com Candido (2006), a compreensão ou processo interpretativo de uma obra literária está relacionada à associação do texto ao contexto, de modo que se mantenham em harmonia, considerando o fator externo (o social), desempenhando um papel importante na constituição da estrutura, isto é, no aspecto interno, tornando-se parte deste.

dedicamo-nos a compreender o carácter social do relato, a partir do pressuposto de que o sujeito não pode narrar a si mesmo sem assumir determinada responsabilidade pelas condições sociais em que surge, haja vista que o relato² também apresenta um cunho relacionado às questões da moral e da ética, consoante ressalta Butler (2017). Na obra ficcional selecionada para a análise deste estudo, tal aspecto está implicado no cerne do relato enunciado pela voz narrativa de João Vêncio.

Por esse motivo, a ocorrência do relato de si nos sugere a incidência de fatores externos que referenciam o contexto social, no qual o indivíduo está inserido. Consideramos, portanto, que a construção das ideias discursivas (dos indivíduos em particular) é influenciada naturalmente, pela vivência e trocas de experiências coletivas, em determinada comunidade. Ademais, acrescentamos que esse relato pode ser destrinchado em formas subversivas contra as violências³ agenciadas, em especial a sistêmica, que é fundamentada por Žižec (2014) a qual associamos em nosso estudo à representação do sistema colonial dominante e opressor, e contra as hierarquias imperantes do sistema, a exemplo das instituições que o vigiam – o poder judiciário e o sistema prisional – que aludem à representação do Panóptico referenciado por Foucault (1999).

Desta feita, pretendemos demonstrar o diálogo existente entre a narrativa ficcional e o contexto sócio-histórico angolano; focar aspectos identitários e, com base nos fundamentos de Halbwachs (1990) e Candau (2011), correlacionamos identidade e memória, entrelaçando memória individual e memória coletiva para entender parte da dimensão cultural luandese. Desse modo, realizaremos uma análise do relato de si do narrador, que funciona como um canal capaz de alcançar o plano social e nos possibilita compreender a importância de aspectos referentes às violências agenciadas, às formas de subversão do relato, ao processo da construção de si mesmo, ao reconhecimento do sujeito interacional e ao teor simbólico de determinados elementos evocados na narrativa, para contribuirmos com a fortuna crítica da obra de Luandino Vieira.

Cavichioli e Botoso (2019), baseando-se na declaração de Fonseca e Moreira (2007), informam-nos de que o escritor de língua portuguesa é considerado um “homem de dois mundos”, por transitar pelo espaço do colonizador e seu próprio espaço ao assumir as

²Em nosso estudo, preferimos optar pela escolha dessa nomenclatura com foco na discussão sobre o relato de si abordada por Butler (2017), que se fundamenta numa construção teórica baseada nas considerações críticas foucaultianas e hegelianas, que também oferecem contributos para a análise de nossa pesquisa.

³Em complementação, também nos pautamos nos aspectos das violências oriundas da dupla alteridade, referenciada por Kilomba (2019); na dominação masculina, argumentada por Bourdieu (2012) e no rito sacrificial, enunciado por Girard (1979) e elucidado por (MERUJI; ROSA, 2013).

heranças dos portugueses – representadas pelo idioma, literatura e cultura – com a própria cultura e as línguas nativas. Dessa forma, Luandino Vieira busca valorizar o universo literário da África angolana por meio da negação da legitimidade do colonialismo no discurso literário:

(...) sofrendo o impulso da modernidade, a formação do nacionalismo no projeto literário angolano exprime a opção por um sentimento nativista, que, na base difere daquele que subjaz, por exemplo, às nossas obras românticas, produzidas na fase em que os nossos escritores mostravam-se mais enfaticamente preocupados com a idéia de fundar a nacionalidade brasileira. O apreço pelo localismo como força moduladora se imprime dinamicamente, apoiando-se não nos rincões distantes dos efeitos da colonização, mas no burburinho dos lugares, onde marcas do estrangeiro somam-se aos chamados valores de raiz. Em lugar das homenagens às idílicas e/ou misteriosas paisagens da terra, o processo enquadra a turbulenta cidade. Diluem-se as noções de pureza racial, de retorno a uma África imaculada, de regresso a uma cultura original, anterior à invasão. À hipotética magia da natureza africana, tão aclamada pelos autores da literatura colonial, sobrepõe-se a importância das gentes que se podem tornar atores da mudança.” (CHAVES, 2005, p.25).

Em observância ao pensamento teórico ilustrado, Abdala Jr. (1998) elabora uma discussão no prefácio do livro *Nas trilhas da descoberta: repercussão do Modernismo Brasileiro na Literatura Angolana*, cuja autoria da obra é de Madruga (1998), relacionando características do modernismo brasileiro a alguns dos gestos equivalentes na literatura angolana: valorização do homem da terra (índio brasileiro e negro africano) e a dessacralização dos padrões cultos da Língua Portuguesa apropriados em cada país; valorização de procedimentos literários que confirmem a identificação nacional.

Nesse sentido, assegura Madruga (1998) que a fusão do sentimento de angolanidade com a africanidade demonstra-se latente e, além disso, o imaginário poético⁴ dos angolanos é permeado pela figura mítica da África-Mãe⁵ na busca pelas raízes dos valores culturais. Assim, somos movidos ao entendimento de que a produção de obras nacionalistas angolanas funcionou como uma forma de expressar um sentimento de pertença às raízes da terra, no entanto, sem ignorar todo o processo sofrido pela dominação colonial, bem como as

⁴“A pátria renascida de Agostinho Neto, António Jacinto, Luandino Vieira e outros escritores de mérito, decidida a pôr fim à exploração do homem pelo homem, faz ouvir perante o mundo a sua voz ‘livre e igual’ ()”. (*Lavra & Oficina*, 1979, P.5). São os escritores e o que escrevem que abrem a porta às mudanças e asseguram sua planificação e cumprimento. A enunciação deste compromisso, sobretudo a partir de 1975, há-de-ser repetidamente formulada em todas as instâncias de consagração dos intelectuais e corresponde a uma dimensão da história política de Angola que se confunde com a da produção literária e artística. (MARTINHO, 2018, p.31-32).

⁵Abdala Jr (1998), ainda no prefácio, ilustra a não aceitação da pátria (situada pela propaganda colonial em Portugal), em contraposição da ideia de mátria (a Mãe-África cantada pelos poetas deste continente). E, acrescenta que o poder simbolicamente materno contou com a solidariedade da fratria brasileira.

transformações ocasionadas no seio social, fazendo com que seja incluída, nesse cenário apresentado, a atmosfera urbana.

Por tudo isso, as produções angolanas conseguem, então, abarcar na ficcionalidade traços da verossimilhança em relação ao contexto sócio-histórico através da justaposição dos fatores que geraram mudanças no processo da luta contra a dominação colonial. A exemplo dessas produções angolanas, seguramente, podemos elencar que a literatura de Luandino, que se engajou ao intuito de resgatar a identidade nacional que, de acordo com Abdala Jr. (1998), foi escamoteada pela intervenção do colonialismo.

De acordo com Paz (2020), o nome José Luandino Vieira é o pseudônimo literário de José Vieira Mateus da Graça. O escritor nasceu em Portugal, mas passou a juventude em Luanda, onde concluiu os estudos. Combateu a Guerra Colonial, juntamente com o MPLA (Movimento Popular pela libertação de Angola) e contribuiu para a República Popular de Angola, adquirindo a cidadania angolana. O escritor também ganhou o Grande Prémio de Novelística da Sociedade Portuguesa de Escritores (1965), o Prémio Sociedade Cultural de Angola (1961), o da Casa do Império dos Estudantes de Lisboa (1963) e o da Associação de Naturais de Angola (1963), mas recusou o prêmio Camões, em 2006, alegando motivos íntimos.

Paz (2020) ainda acrescenta que o autor foi preso pela PIDE (Polícia Internacional de Defesa do Estado), em 1959, tendo sido acusado de ligações ao movimento em prol da independência (Processo dos 50), e foi condenado a catorze anos de prisão, em 1961. Ele cumpriu a pena de prisão no Campo do Tarrafal, em Cabo Verde, tendo regressado a Portugal, em 1972, com residência vigiada em Lisboa. Mais tarde, em 1975, regressou a Angola, onde permaneceu até 1992. Ademais, é crucial salientarmos que o romance destacado foi escrito por Luandino, durante o período no qual o autor esteve preso no Tarrafal, devido ao fato de ele ter se filiado ao MPLA na luta contra o sistema colonial opressor. Percebemos que suas memórias do cárcere

(...), ao contrário do que seria esperado, sugerem um pacto com a liberdade capaz de extrapolar o espaço da cela e inscrever as ruas de Luanda e sua cultura popular em textos, que, por meio da memória e da imaginação, ajudavam a substituir a vida, para tomar de empréstimo uma expressão do escritor. (KACZOROWSKI, 2019, p.12).

Diante do exposto, consideramos a profundidade da ligação do autor com a história e as aflições sociais de Luanda, situação que fez com que ele produzisse diversas obras capazes

de resgatarem parte do cenário da época. Posteriormente, no capítulo que inicia este trabalho, discutiremos, brevemente, sobre a relevância contextual das seguintes obras: *A cidade e a infância* (1957); *Luuanda* (1963); *Nós, os do Makulusu* (1974) e *João Vêncio: os seus amores* (1979).

Porém, destacamos que a categoria analítica a ser evidenciada pela nossa pesquisa diz respeito ao relato do narrador sobre si, que é capaz de ressignificar o plano social do cenário angolano. Dessa forma, buscamos apresentar, de maneira ampla o que vem a ser enunciado pelo relato saudosista construído, sobretudo, a partir das memórias de infância do narrador João Vêncio, sujeito que se encontra na cadeia devido à tentativa de crime passional.

Nesse viés, justificamos a escolha da categoria por meio da proposta de demonstrar a complexidade dos fatos lembrados pelo relato desse narrador que dirige a palavra ao interlocutor, o ‘muadié’, sujeito com o qual Vêncio acamaradou-se na prisão, em tom de depoimento e defensiva própria. É fundamental enfatizarmos, ainda sobre essa categoria analítica, que o relato ou depoimento sobre si consegue sobressair-se do plano subjetivo para alcançar o coletivo, pois envolve diversas questões: a construção identitária e a reflexão ou consciência prática sobre si mesmo que colabora no processo da auto-identidade; a valorização da cultura; o espaço social ocupado pelos indivíduos (colonizados); o uso da língua do colonizado; as violências agenciadas pelos sujeitos e as formas de subversão do narrador em relação ao sistema colonial.

Conforme assinala Chaves (2005), a Literatura Angolana é marcada pelo selo da resistência, surgindo no contexto colonial. Somente, a partir dos anos 1940, é que se alinha às forças movidas pela estratégia de construir a nacionalidade angolana, demonstrando participação ativa nos movimentos empenhados na construção identitária cultural. Por tudo isso, percebemos que nas criações literárias de Luandino existem elementos que nos aproximam, por meio da verossimilhança, do entendimento de um recorte do contexto sócio-histórico angolano. Em síntese, trata-se de uma narrativa composta por imagens derivadas do artifício da criatividade e da beleza ficcional, acentuadas pelo teor simbólico emanado e a historicidade revisitada.

Com base nessas breves considerações acerca da inserção da obra de Luandino, no contexto angolano, pretendemos desenvolver uma análise sobre o romance *João Vêncio: os seus amores*, pautando-nos em um estudo cuja metodologia da pesquisa a ser utilizada assumirá um cunho bibliográfico e de caráter qualitativo. Serão realizadas leituras mais detalhadas e aprofundadas do *corpus* selecionado, assim como da fundamentação que embasará

a pesquisa. Sendo assim, ressaltamos que através de um levantamento bibliográfico, verificamos alguns estudos elaborados: dissertações, teses e artigos a respeito do romance/*corpus* escolhido para nosso trabalho, bem como acerca das temáticas usuais do autor, adiante exemplificados na seção do mapeamento crítico desta dissertação.

Objetivamos, portanto, elaborar um estudo capaz de revisitar uma das obras mais emblemáticas de Luandino, em termos de ruptura com a linguagem padrão portuguesa que reforça os vestígios do domínio colonial, no uso de uma perspectiva crítica que contemple tanto os aspectos pós-colonialistas quanto um olhar de cunho decolonialista. Seguindo essa linha de raciocínio analítico, enfatizamos, inclusive, que nosso estudo se difere dos anteriores porque pretende focar na análise do relato de si nascido das cenas de interpelação do relato do protagonista.

Além de tudo, pretendemos contribuir, inclusive, com as possibilidades de “descolonizar” o olhar sobre a literatura angolana, aqui representada através de uma das obras redigidas por um escritor engajado na transformação social do país de pertença, cujo processo criativo iniciou-se no período de transição entre o regime colonial e o seu fim, porém a publicação só aconteceu nos tempos de independência. Assim, nosso estudo também intenciona relacionar a importância dos aspectos decoloniais inferidos desse relato com a seara da linguagem, esta última marcada pelo uso do que Macêdo (2002) chama de “pretoguês”, caracterizado pelo viés do bilinguismo que apresenta o uso do quimbundo e do português.

Buscamos, nessa direção, emprestar ao romance uma perspectiva analítica atualizada a respeito desse relato como um fator primordial e gerador do reconhecimento identitário e o pertencimento desse sujeito narrador, que faz uso de uma linguagem através da qual demonstra familiaridade com o espaço luandense. Por isso, tomamos como diretriz principal a visibilidade do discurso desse *outro*, isto é, do sujeito angolano, representado pelo narrador e protagonista do enredo como uma voz que ecoa em uma sociedade vitimada e marcada pelas sequelas do sistema colonial, mas que rompe com a constante ameaça de silenciamento.

Utilizaremos alguns referenciais teóricos e fortuna crítica que tratem do tema, a fim de fundamentar nossa pesquisa, tais como: Chaves (2005), que discorre de maneira ampla sobre experiência colonial e os territórios literários; Hamilton (1999) que retrata a literatura dos Palop; Tutikian (2006), discorrendo sobre a questão da identidade; Santos (2009), que discorre sobre o discurso entre o narrador e o narratário; Pinheiro (2003), considerando o neopicaresco e angolanidade; Macêdo (2002, 2004) discutindo a concepção do “pretoguês” e

a temática da geografia de Luanda nas ficções angolanas; Butler (2017), trazendo uma abordagem social do relato de si; Mignolo (2017), que discorre sobre a decolonialidade; Candau (2011), que relaciona memória e identidade; Halbwachs (1990), que discorre sobre a memória individual e coletiva; Kilomba (2019), abordando a questão da dupla alteridade da mulher negra como consequência da opressão do sistema colonial; Foucault (1999), discorrendo sobre a vigilância das instituições e a representação do Panóptico; Bourdieu (2012), considerando a ideia da virilidade como representação da dominação masculina; (MERUJE; ROSA, 2013), discorrendo sobre a concepção do rito sacrificial elucidado por Girard (1979); Torres (2009), refletindo sobre as questões da colonização do ser, saber e poder; Fanon (1997 e 2008), discutindo sobre a consciência colonial e o reconhecimento do sujeito outrorizado, inserido nesse sistema opressor; Mbembe (2001 e 2018), discutindo sobre a tendência das produções literárias africanas de reinventar ou ressignificar as tradições do universo africano e a problemática racial, no âmbito psicológico dos sujeitos outrorizados; Žižec (2014), argumentando sobre as violências subjetivas e objetivas, as quais associamos às marcas do sistema colonial dominante e opressor, em nosso estudo.

Com efeito, no primeiro capítulo, dedicaremos-nos à seção do mapeamento crítico, que será subdividida em três tópicos: 1. *Breve apresentação das temáticas recorrentes nas obras de José Luandino Vieira*; 2. *A dinâmica das multifaces da linguagem luandina*; 3. *A articulação entre o narrador e as marcas da oralidade*. Nesse capítulo, faremos um levantamento da fortuna crítica, das temáticas mais recuperadas nas narrativas luandinas e enalteceremos os aspectos referentes à linguagem e oralidade do narrador, nessas obras.

O segundo capítulo intitula-se 2. *A construção do eu na literatura pós-colonial: interação social e memória na narrativa angolana e apresenta o seguinte subtópico: 2.1. O processo construtivo do eu-interacional de João Vêncio e a resistência à violência colonial, com foco em uma perspectiva decolonialista*. Nesse capítulo, vamos nos dedicar a um breve debate sobre a participação do escritor Luandino Vieira no cenário angolano e na luta pela independência de Angola, a contextualização sócio-histórica do país, bem como às questões identitárias e relativas à memória, no processo construtivo do sujeito interacional, em meio à violência do sistema colonial, com ênfase em uma perspectiva decolonialista.

O terceiro capítulo intitula-se 3. *O relato de si em João Vêncio: do individual ao social e está subdividido em quatro subtópicos: 3.1 – Apresentando João Vêncio e quem são os seus amores; 3.2 – O relato venciano: aspectos da narrativa, narrador e narratário; 3.3 – Os amores de João Vêncio; 3.4 – As formas de subversão no relato: um reflexo da construção de si do*

narrador a partir da interação com o(s) outro(s). Nesse capítulo, introduziremos os sujeitos referenciados no relato venciano, discorreremos sobre questões estruturais da obra com base em aspectos referenciados acerca da teoria da narrativa elucidada por Leite (2002) e analisaremos as formas de subversão do relato como uma estratégia de reconhecimento e construção do si mesmo do narrador, corroborando a nossa análise fundamentada numa perspectiva decolonialista, avaliada sob uma ótica enfática ao relato do narrador e, por meio de uma visão global do romance.

1 MAPEAMENTO CRÍTICO

A infância aparecia diluída numa cidade de casas de pau-a-pique, zinco e luandos, à sombra de frescas mulembas onde negras lavavam a roupa e à noite se entregavam.

(Luandino Vieira)

Iniciamos este capítulo com a menção dessa epígrafe que nos apresenta um fragmento do conto escrito por Luandino Vieira, em 31/03/1956, cujo título é o mesmo do livro – *A cidade e a infância* – publicado em 1957⁶. De acordo com Silva (2013), é uma obra que descreve a cidade de Luanda, por meio de um viés cartográfico que contempla os aspectos geográficos, físicos, sociais, humanos e psicológicos desse cenário. Nesse direcionamento, ao realizarmos a leitura na íntegra da obra, percebemos que somos introduzidos a uma atmosfera enriquecida por um lirismo que resgata algumas lembranças da infância enunciadas pela voz narrativa, mesclando-as à parte da vivência cultural do povo angolano e representando-a a partir da descrição das imagens relacionadas à *urbe*, em destaque.

A referida obra constitui um dos primeiros passos da trajetória de Luandino rumo a um projeto literário comprometido com o cunho social e os fatos sucedidos nesse âmbito, considerados o aspecto cultural e, em especial, o político. Entretanto, salientamos que essa literatura não se desvincula da beleza dos recursos oriundos do universo ficcional e, por isso, de maneira reflexiva, autônoma e inovadora marcaria a história das criações literárias e intelectuais que colaboraram para o fortalecimento da literatura de resistência, em Angola, haja vista a seguinte aceção:

No conjunto de sua obra é possível perceber a fisionomia madura de um projeto literário gestado num contexto bastante especial, se tomamos em conta os padrões via de regra utilizados para examinar a relação entre literatura e sociedade. As condições concretas que cercam a produção de seus textos, a situação daqueles duros anos de guerra, a particularidade de sua situação pessoal no desenho dos conflitos de que foi parte, tudo isso impõe dados um tanto raros à discussão sobre o exercício literário. (CHAVES, 2005, p.19-20).

⁶“O livro chama a atenção das autoridades: afora três exemplares, as autoridades policiais apreenderam toda a edição, inclusive os originais, a composição e as provas. O livro é composto por dez narrativas breves que descrevem os bairros pobres de Luanda, onde habitam meninos negros, brancos e mestiços” (GUIMARÃES, 2008, p.5).

Seguramente, constatamos a importância das produções literárias desse escritor e militante ativo no processo de luta pela libertação angolana contra o regime colonialista, afinal, conforme aponta Vieira (2011, p.8), “as suas obras retratam o momento crucial da tomada de consciência social e do nascer da revolta anti-colonial, numa sociedade cindida entre os dois grandes ideários.”. Assim, é evidente o anseio de captar grande parte da história nacional angolana⁷, ressignificando-a, principalmente, através da escolha de determinadas temáticas desenvolvidas na sua produção literária, que pretendemos elucidar na próxima seção.

1.1 Temáticas recorrentes nas obras de José Luandino Vieira

São horas que viveste, palavras que vêm do mais profundo de ti sem que as tenha ditado o sonho. Ofereces-no o testemunho de uma época não muito distante no tempo, mas grandemente afastada na sucessão das imagens da nossa cidade. Os acontecimentos são mais velozes que o tempo. Não para o filme da vida.
(Andrade)

Para adentrarmos nas temáticas favoritas de Luandino Vieira, é necessário, antes de tudo, tecer uma breve explicação sobre as influências e motivações que contribuíram para nortear e situá-lo, na literatura angolana, bem como na ficção moderna de língua portuguesa. Acerca dessa questão, discorre Santos (2009), que adiciona ao assunto a possibilidade de serem encontradas características das propostas propagadas pela Geração Mensageira⁸, na composição estética de Luandino, muito embora ele não seja contemporâneo a ela. Logo, podemos vislumbrar algumas semelhanças:

⁷“O escritor fez da sua escrita uma arma contra o discurso colonial, denunciando a violência das relações humanas na sociedade angolana. Seu discurso, somado a outras vozes da literatura angolana, tornou-se o principal veículo de resistência política e identitária contra o colonialismo português que, durante séculos, oprimiu o país.” (SILVA, 2013, p.134).

⁸“formou-se na continuidade do “movimento dos intelectuais” cujo lema – “Vamos descobrir Angola!” – operaria uma revolução decisiva na sociedade colonial dos fins da década de 40. Mensagem – órgão catalisador de um punhado de jovens angolanos dispostos a assumirem uma atitude de combate frontal ao sistema sócio-cultural vigente na época –, foi, sem dúvida, o maior e mais seguro passo em frente na busca de uma cultura mergulhada em letargia de séculos, sobre a qual se arquiectaria uma literatura autêntica, uma literatura social, uma literatura participada, como o é aquela que hoje possui já um lugar de destaque e em cuja passarela é possível fazer desfilar nomes de real capacidade artística” (TRIGO, 1979, p.7) *apud* (SANTOS, 2009, p.16).

Na obra dos escritores [...] encontram-se com frequência, as evocações da infância associadas a um sentimento de profundo amor à sua terra natal, As suas criações poéticas aparecem-nos carregadas de um saudosismo pelo paraíso perdido da infância e pela sua antiga cidade que fora o cenário desses tempos. [...]. (EVERDOSA, 1979, p.114) *apud* (SANTOS, 2009, p.17).

As narrativas transmitem ao leitor, um tom saudosista, composto pelas lembranças de infância de personagens que atuam como um tipo de memória fílmica daquela sociedade, tal qual o é retomado na epígrafe, anteriormente elencada – prefácio da primeira obra do autor – na qual é sugerido um enredo que funciona como um tipo de testemunho social de uma época, instrumentalizado pelos fatores adiante ilustrados:

A infância vivida nos bairros populares, em comunhão com os meninos negros e mestiços e a gente pobre da cidade, deixaria marcas fortes e seria convertida em poderosa experiência. Da memória dessa experiência iria compor-se uma das matrizes do narrador que seus textos nos apresentam. Se o apego aos dados biográficos diz ainda pouco da obra, o recurso não deixa de introduzir pontos que podem ser desenvolvidos na abordagem de alguns de seus textos. (CHAVES, 2005, p.21).

Em *A cidade e infância*, por exemplo, o autor deixa pistas a nós, leitores, de que a vivência e as experiências adquiridas no território de Luanda são elementos imprescindíveis para a composição dos contos dessa obra, quando oferece agradecimentos e dedicatórias aos companheiros de infância; presta homenagem à memória de um amigo chamado Carlitos, no início do conto “O nascer do sol”; menciona Sambizanga – o mais cantado dos musseques, no conto “Marcelina” e, ao tempo todo, utiliza-se da ficcionalidade para apresentar nas entrelinhas vasto conhecimento sobre as transformações e a vida ativa daquela cidade. Vejamos alguns trechos seguidos do conto homônimo da referida obra:

A rua era de areia vermelha. Poucas casas novas. Apenas o edifício do Lima, loja e padaria. Depois uma casa de pau-a-pique com telhado de zinco onde morava a Talamanca, aquela mulata maluca que fazia brincadeiras da miudagem com pedradas e asneiras, quando eles saíam à frente puxando pelas saias e gritando (...). (VIEIRA, 1960, p.26).

Ali cresceram as crianças. Ali o pai arranjou o dinheiro com que anos mais tarde, Já eles andavam na escola, comprou a casa no musseque Braga. Casa de zinco com grande quintal de goiabeiras e mamoeiros. Laranjeiras e limoeiros. Muita água. Rodeado de cubatas de negros, capim e piteiras, era assim o musseque Braga onde hoje fica o luminoso e limpo Bairro do Café. (VIEIRA, 1960, p.27).

Livres ao Sol, nus da cintura para cima e dos joelhos para baixo correndo aquele mundo deles que hoje tractores vão alisando e alicerces vão desventrando, para onde desce o bairro do Café, sucessor moderno daquele Braga da infância de todos eles. (VIEIRA, 1960, p.36).

Três semanas passadas o médico não vem.
Viu a Morte diante dele muito tempo. No delírio febril tudo lhe veio à memória. Tudo tinha cor e vida. Agora eram apenas recordações baças, bonecos desarticulados, mexendo-se no vácuo da imaginação.
Fizera-se homem. (VIEIRA, 1960, p.36).

As passagens referenciadas são construídas das lembranças evocadas por Zito, personagem que se encontra no ardil da febre e recebe a própria morte. Os devaneios derivados da febre alta revelam ao leitor os episódios marcantes da época na qual ele era criança e resgatam do baú da memória a arquitetura, as paisagens naturais e alguns nomes de pessoas que marcaram a sua vida, a exemplo da mulata Talamanca.

Durante esse período de convalescência, Zito recebe da família e do médico os devidos cuidados para sua recuperação. No entanto, é o estado de enfermidade que promove o fluxo da narrativa, haja vista que as lembranças são, de certo modo, uma forma de consolar o personagem da doença. Então, a mente do rapaz traça um tipo de panorama da cidade, entrecruzando o tempo de antigamente (infância) com o atual (vida adulta).

Nesse quadro são referenciados: o convívio entre as crianças negras, mulatas e brancas; alguns nomes de amigos que com ele brincavam e realizaram aventuras, todavia, transformados como pessoas, com o decorrer do tempo, a exemplo do menino Braz (o melhor na luta de papagaios) que na juventude se envolveu com a criminalidade e logo fora apanhado pela polícia; o amor pela menina de tranças; as festas tradicionais da vizinhança; as mudanças no comércio e da arquitetura rústica (as casas de pau-a-pique, substituídas por edifícios modernos); o bairro Braga, que passa a ser chamado de bairro do Café etc.

É oportuno fazer um adendo sobre essa tendência de explorar o viés da dimensão cartográfica⁹ no enredo, vislumbrada na produção das narrativas de Luandino. Essa tendência, posteriormente, é aproveitada nas produções de outros escritores angolanos até a atualidade, a exemplo das obras *Quem me dera ser onda* (1982), de Manuel Rui e *Os transparentes* (2012), de Ondjaki. Desse modo, Ribeiro (2018) e Morais (2018) mencionam que no primeiro

⁹“A partir dos anos oitenta, Ondjaki e Manuel Rui incorporam a ideia da cidade multifacetada e culturalmente diversificada, construindo uma imagem de Luanda que aparece como o símbolo da nação angolana, a capital na pós-colonização a escrever a sua história recente, cidade crioula em termos culturais e adepta da globalização. Luanda é a cidade-personagem, vibrante e complexa, retratando as vicissitudes da vida, a decadência (neocolonial) ou a violência, características de outras cidades africanas, sem esquecer os vitais aspectos culturais e arquitetônicos.” (RIBEIRO; MORAIS, 2018, p.190).

romance, a narrativa apresenta a Luanda Pós-colonial, nos anos oitenta, registrando uma história relatada com ironia, humor e sarcasmo sobre uma família que vive no sétimo andar de um prédio da capital angolana e cuja decisão de abrigar um porco no apartamento é o motivo principal para desenrolar o enredo, no qual também são exploradas as relações de convívio entre os moradores. Já no segundo romance, o enredo apresenta personagens de vários grupos inseridos num cenário atualizado do pós-guerra de uma Luanda moderna, degradada e capitalista, onde o progresso financeiro convive com a informalidade e a corrupção.

Ao que concerne ao primeiro momento da escrita de Luandino, é válido salientar que o autor “(...) filtra imagens da infância vivenciada coletivamente nos musseques e faz o leitor se confrontar com o drama da dominação.” (PINHEIRO, 2003, p.13). Tal problemática é evidenciada, ainda nesse primeiro livro de Luandino, em outro conto chamado “Companheiros”, cuja escrita foi datada 20/04/1957. Adiante um trecho que descreve as experiências compartilhadas pelos três companheiros –o negro João, Armindo Mulato e Calumango:

Negro João filho do capim. No capim gerado, no capim parido. Os pés descalços, os jornais sob o braço, vendendo a leitura pela cidade jovem de Nova Lisboa. A aventura da cidade nos olhos ingênuos. A aventura da cidade bebida nas noites de chuva e trovoada quando Armindo – aquele mulato sabia cada história! – contava pelas noites fora, a música dançando nas palavras, as noitadas dos musseques de Luanda, das praias do mar. Quando ele contava as histórias do barco de cabotagem. E repetia quase religiosamente as palavras que ouvira do primo, marinheiro que conhecia todos os portos do mundo, portos de todo o mundo. Sentia, sentia tudo, mas as palavras não chegavam à boca. Ele via, porém, nos olhos ingênuos do João, nos olhos espantados de Calumango que as palavras que ele sabia estavam dentro deles. (VIEIRA, 1960, p.68).

Esse trecho revela onde os companheiros estão situados, isto é, a cidade de Nova Lisboa, onde opera o domínio colonial. Ao longo da narrativa, cada um deles é descrito com características diferentes: o negro João tem o olhar ingênuo e confiava cegamente no mulato Armindo, que o ensinou a ler; o mulato, por sua vez, é considerado um bom amigo porque dividia o dinheiro entre os três e conhecia bem as histórias de vários lugares, devido à experiência como marinheiro, por duas semanas, bastante favorável para aprender a “se tornar homem”; e, por último, Calamungo, garoto assustado e considerado ‘matumbo’ ainda para iniciar a leitura, segundo Armindo, que acreditava que o garoto precisava passar mais tempo na cidade para se tornar esperto.

Os três amigos estão conectados entre si pelo interesse nas histórias e as cantorias sobre o mar e outras terras de Armindo. Por conseguinte, o mulato representa a figura do indivíduo que resiste às problemáticas da dominação – é um jovem sem medo de polícia, nem de cassetete e filho de branco com uma negra, abandonada por este sujeito branco e que, provavelmente, faria parte da parcela prostituída da comunidade (mais um corpo feminino a ser vendido no musseque).

Por tais razões a imagem de Armindo é emblemática, podendo ser relacionada à figura de um mestre ou orientador para os garotos João e Calumango que o acompanham até o último instante, quando o mulato é agarrado pelo policial: “No passeio, negro João olha o amigo que o ensinou a ler, que lhe ensinou a vida. Calumango, calado, o olhar receoso acompanhando o amigo que não tinha medo dos polícias nem do cassetete. Nem gritava quando lhe batiam.” (VIEIRA, 1960, p.71)

Na passagem do livro, encontramos um efeito associado ao que Chaves (2005) afirma sobre o lugar da nacionalidade, um processo capaz de superar as vias institucionais. Esse processo é desencadeado por meio de estratégias utilizadas pelo oprimido para garantir a sobrevivência, dentro de um sistema dominador, a exemplo da situação ilustrada na cena na qual Armindo, embora tenha sido apanhado pela autoridade, sorri para os amigos e lança aos dois um olhar camarada, que fala mais que muitas palavras, enchendo-os de esperança.

Já a obra *Luuanda*¹⁰, publicada em 1963, consoante afirma Silva (2013) pertence ao momento de unificação cultural, engajada na soberania para o seu povo por meio do uso de uma distinção linguística e ideológica do discurso colonialista, realçando o ato de resistência popular. E, tal qual assegura Chaves (2005), o ato de resistir está relacionado à questão da injustiça (apresentada como norma), configurando-se como um método de escape das problemáticas derivadas dessa situação. Por conseguinte, os personagens nos contos de *Luuanda* são movidos a reagir ao roubo autorizado pela força de um direito ilegítimo.

Em síntese, esse livro contribui para evidenciar a resistência popular em contraposição ao poder sem legitimidade. Através do ato de resistir, as classes subalternas respondem com o insólito de algumas soluções contra a injustiça hierárquica. A pretensão de superar o sistema dominante é corroborada com a criação literária de histórias que inspiram o leitor a refletir sobre o viés humanitário em contraposição ao estritamente normativo e a se concentrar no tocante à ênfase no âmbito territorial:

¹⁰“Foi em 1963, durante o tempo em que estive no pavilhão correcional da Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE), que Luandino Vieira escreveu *Luuanda*, estórias que, em 2006, mais de quatro décadas depois, seriam decisivas para que lhe fosse atribuído o Prémio Camões, honra que recusou.” (SILVA, 2013, p.134).

A cidade de Luanda funciona estrategicamente como uma alegoria do projeto de nação imaginado e perseguido pelos militantes. Em seus bairros mesclavam-se representantes da pluralidade de raças, etnias, línguas de que se compunha a população oprimida pelo sistema colonial. A coexistência desses grupos e indivíduos procedentes dos mais diversos lugares apontava metaforicamente para a diversidade a ser considerada na construção do estado nacional e na definição da identidade cultural de um povo que precisava ser conquistado para a sua própria libertação. (CHAVES, 2005, p.25)

Nesse direcionamento, vislumbramos a ênfase à angolanidade¹¹, aspecto que fortalece a sensação de pertencimento a terra, que tende a ser valorizada ainda mais nessas narrativas. Os contos “Vavó Xíxi e seu Neto Zeca Santos” e “Estória da Galinha e do Ovo” são dois exemplos que compõem a obra e juntos revelam histórias “(...) permeadas por uma reflexão a partir das margens e das desigualdades econômico-sociais causadas pela imposição do Estado colonial que colabora para criar espaços de segregação e miséria.” (SILVA, 2013, p.134). No primeiro conto, a condição de precariedade é evidenciada por meio das dificuldades enfrentadas pela avó e o neto que residem em uma cubata:

– Vavó?! Ouve ainda, vavó!...

A fala de Zeca era cautelosa, mansa, Nga Xíxi levantou os olhos cheios de lágrimas do fumo da lenha molhada.

– Vamos comer é o quê? Fome é muita, vavó! De manhã não me deste meu matete. Ontem pedi jantar, nada! Não posso viver assim...

Vavó Xíxi abanou a cabeça com devagar. A cara dela, magra e chupada de muitos cacimbos, adiantou ficar com aquele feitio que as pessoas tinham recio, ia sair quissemos, ia sair quissende, vavó tinha fama...

– Sukua! Então, você menino, não tens mas é vergonha?... Ontem não te disse dinheiro ‘cabou? Não disse para o menino aceitar serviço mesmo de criado? Não lhe avisei? Diz só: não lhe avisei?...

– Mas, Vavó! ... Vê ainda!... Trabalho estou procurar todos os dias. Na Baixa ando, ando, ando – nada! No musseque... (VIEIRA, 2006, p.13-14).

Na narrativa, verificamos a fome assolando a vida paupérrima dos dois personagens no musseque. Zeca Santos sente a necessidade de conseguir um emprego para garantir o sustento dele e da avó. Entretanto, ele não logra êxito na vida laboral, primeiramente, porque ainda não consegue se adaptar às responsabilidades de um homem na vida adulta, afinal, “o discurso da personagem, embora imbuído de uma vontade de mudança ao que “tinha que

¹¹Conforme Macêdo (1992), esse termo promove a reflexão no leitor sobre os conceitos que ele construiu a respeito da literatura, arte e linguagem, haja vista que a ficção apresenta-se vinculada tanto a valores universais quanto à necessidade de localizar a geografia literária. Dessa maneira, o leitor termina por repensar os códigos estéticos e as estruturas linguísticas, em meio à diversidade representada por esse universo narrativo.

procurar emprego”, é traído pela contradição: as preocupações são mais superficiais, como se ele ainda não fosse capaz de refletir sobre os reais motivos de sua exclusão.”. (MARTIN, 2008, p. 177) *apud* (SILVA, 2013, p.144-145)

Deparamo-nos, então, ao longo da história, com as preocupações e atitudes de Zeca: querer vestir-se com uma camiseta florida bonita; não aceitar o almoço oferecido pelo amigo Maneco, por motivo de vergonha de assumir a falta de comida na cubata onde reside com a avó; manter um romance que alcance os parâmetros estipulados por Delfina. Tudo isso configura um subterfúgio ou um modo de despistar os problemas criados pelo personagem que é capaz de nutri-lo de perseverança, ajudá-lo a suportar a falta de emprego e escapar dos impactos desta realidade social hostil, na qual ele está inserido:

Ele sente vergonha da situação que enfrenta e, além disso, sofre preconceitos humilhações e xingamentos. É chamado de “filho de terrorista”, “filho de subversivo”, tem que dividir o vencimento com “o homem da praça” e, também, é pisado pelo seu grande amor, Delfina – “seu vadio de merda! Vagabundo, vadio, não tens vergonha! Chulo de sua avó, sem pele-e-osso!...”. E a avó o considerava “mangonheiro” e “suinguista”. (SILVA, 2013, p.145).

Em síntese, observamos o *modus agendi* de Zeca Santos¹² como um fator constituinte para ilustrar alguns traços comportamentais que tendem a ser relacionados aos de um indivíduo ainda absorto pela fase da infância¹³. Nessa ocasião, é plausível comparar a imagem representada pela personagem a de um menino que não consegue um bom emprego e espera que a avó ponha o seu prato de comida, em meio ao sofrimento da miséria, provocada pelas desigualdades oriundas da dominação colonial.

Quanto ao conto “Estória da Galinha do Ovo”, o enredo é desenvolvido em torno da luta por um ovo da galinha Cabíri entre duas vizinhas Nga Zefa (mencionada como a dona dessa galinha) e Nga Bina (a vizinha gestante que alimenta a ave no próprio quintal, e sente o desejo de comer o ovo deixado na sua casa). Surge, daí, a necessidade de uma mediação para apaziguar a problemática da propriedade do ovo, pois Nga Bina o requisita com a alegação de ter nutrido a ave e, dessa forma, tê-la “ajudado” a pô-lo no seu quintal.

¹²“Luandino Vieira o concebe como um homem atormentado por seus problemas, mas, paradoxalmente, metonímico de sua condição nacional. A memória de Zeca Santos é povoada por rostos que compõem coletivamente a história da miséria, de dor, de sofrimento, de exploração, de exclusão a que estão submetidos os moradores do musseque.” (SILVA, 2013, p.145).

¹³A infância “(...) não abandona Zeca Santos, mas o acompanha. Nesse sentido a infância é condição. Não há como abandoná-la, não há ser humano inteiramente adulto.” (SILVA, 2013, p.144).

Eis que, primeiramente, vavó Bebeca tenta solucionar o conflito, mas não logrando êxito, as mulheres do grupo solicitam a ajuda de outras pessoas: o branco Sô Zé, que tenta se aproveitar da situação; o sábio seminarista João Pedro; Sô Vitalino, que pretende apenas explorar a comunidade com a cobrança do aluguel; o notário, burocrata e bêbado Artur Lemos. Nada resolvido, ao final, aparece, na área da confusão, um sargento que declara a proibição de reuniões com mais de duas pessoas, indicando tal fato como motivação para levar a galinha e o ovo, fato que acentua a tensão e desperta nas mulheres da comunidade a necessidade de se unirem contra essa conduta abusiva de autoridade.

Em face ao exposto, Guimarães (2008) sustenta que o ovo pode ser visto como um símbolo representativo do musseque, mais precisamente Sambizanga, em Luanda. Entretanto, mais uma vez, a infância – nesse conto, personificada pela figura de duas crianças, Xico e Beto, personagens que exercem o papel importante para a solução de toda a problemática, pois nessa trama, os dois meninos podem ser compreendidos como os portadores do conhecimento sobre a tradução da “fala da natureza”, no caso em destaque, sugerida pelo canto da galinha:

Ficou, então, olhar Beto e Xico, meninos de todos os bichos e conhecedores das vozes e verdades deles. (VIEIRA, 2006, p.112).

– Sente Beto! – Sussurrou-se Xico. – Sente só a cantiga dela!
E desataram a rir ouvindo o canto da galinha, eles sabiam bem as palavras, velho Petelu tinha-lhes ensinado.
– Calem-se a boca, meninos. Estão rir de quê então? – a voz da vavó estava quase zangada.
Beto, venha cá! Estás rir ainda, não é? Querem-te roubar o ovo na sua mãe e você ri, não é?
O miúdo esquivou para não lhe puxarem as orelhas ou porem chapada
[...]
– A galinha fala assim, vavó:
Ngexile kua ngana Zefa
Ngala ngó ku kakela
Ka... ka... ka... kakela, kakela...
(VIEIRA, 2006, p. 116).

Quando o soldado foi tirar a galinha debaixo do cesto, Beto e Xico miraram-se calados. E se as pessoas tivessem dado atenção nesse olhar tinham visto logo nem os soldados que podiam assustar ou derrotar os meninos do musseque. Beto falou na orelha de Xico:

– É isso, Xico! Esses gajos não vão levar a Cabíri assim à toa! Temos de lhes atacar com nossa técnica... (VIEIRA, 2006, p. 130).

E, então, sucedeu: Cabíri espetou com força as unhas no braço do sargento, arranhou fundo, fez toda a força nas asas e as pessoas, batendo palmas, uatobando e rindo, fazendo pouco, viram a gorda galinha sair a voar por

cima do quintal, direita e leve, com depressa, parecia era ainda pássaro de voar todas as horas. (VIEIRA, 2006, p. 131).

Os trechos acima revelam a singeleza/puerilidade no interesse das crianças em manter um vínculo com a vida animal, por meio da vontade de entender a linguagem da galinha, que lhes foi ensinada pelo velho Petulo – um ponto da narrativa que nos direciona a uma reflexão crítica sobre o ensino das tradições como uma herança deixada pelos antigos para promover o contato com a natureza com as novas gerações.

Esse conhecimento aprendido pelos infantes é valioso, pois, consoante Silva (2013) afirma, funciona como um olhar de esperança e indica o trunfo de uma nova ordem conduzida, metaforicamente, pelas duas crianças que se utilizam dessa técnica ensinada por um indivíduo mais velho, enfrentam o poder da polícia e resistem contra a figura do invasor.

Em acréscimo, Chaves (2005, p.30), prontamente, reforça: “A arte da malandragem aparece, para aquela comunidade de excluídos, como modo de conquistar uma ponta de humanidade contra aridez do mundo que para eles parece reservado.”. Essa é a lição ensinada pelas mulheres e crianças do conto no qual o humor dos personagens é empregado como estratégia de combater o poder abusivo que desconsidera outros valores.

A respeito do romance *Nós, os do Makulusu*¹⁴, publicado em 1974, é contada a história de colonos portugueses pobres que emigram para a capital angolana, durante o regime salazarista, vivenciando o período em que eclodem as lutas pela libertação. A narrativa nos apresenta quem são os personagens principais, isto é, os quatro amigos descritos da seguinte maneira:

Mais-Velho, o narrador, branco membro da família de colonos; Maninho, seu irmão; Kikiaba, o negro africano; e o mulato Paizinho, meio-irmão de Maninho e Mais-Velho, filho de Paulo, o pai, com a empregada negra que havia trabalhado na casa da família antes de eles terem chegado em Angola (...). (SANTOS, 2009, p.26, grifos da autora).

Salientamos que o personagem Mais-Velho, através das memórias de infância, recria a atmosfera citadina do espaço em questão, os diálogos com outros personagens e, desde o início, nas primeiras linhas do romance, descreve como sucedeu a morte de Maninho¹⁵:

¹⁴“**Nós, os do makulusu** foi escrito de 16 a 23 de abril de 1967, no campo de concentração do Tarrafal, prisão localizada no arquipélago de Cabo Verde, onde o autor permaneceu preso durante longo período. Sua publicação só foi permitida posteriormente, no ano de 1974, em Portugal”. (SANTOS, 2009, p.24, grifos da autora).

¹⁵“Ao exército colonial português serve Maninho; para a luta armada da guerrilha nas matas se dirige Kibiaka; o mulato Paizinho escolhe a resistência clandestina pelos *musseques* luandenses e Mais-Velho, um questionador nato, vale-se do trabalho intelectual em favor da sua nova pátria angolana.” (SANTOS, 2009, p.28).

“Simples, simples como assim um tiro: era alferes, levou o balázio, andava na guerra e deitou a vida no chão, o sangue bebeu. E nem foi em combate como ele queria. Chorou por isso, tenho certeza, por morrer assim, um tiro de emboscada e de borco (...)” (VIEIRA, 2019, p.21).

Nessa linha, acerca da temporalidade do enredo, Santos (2009) afirma que somos levados a embarcar em uma narrativa desenvolvida a partir da morte e funeral de Maninho, lembrada nas poucas horas do dia 24 de outubro de 1963, tempo que se multiplica em diversos momentos que constituem a trilha da memória (desde os anos 30 com a chegada da família do personagem até os anos 60). Portanto, faz-se nítido um enredo que revela o período conflituoso da dominação colonial.

Chaves (2005) ressalta que a cidade também é um reflexo dos conflitos desse período de guerra no interior do país, por isso, o relato do episódio do tiro que inicia a narrativa é uma metonímia da ocasião. E acrescenta que as referências toponímicas são latentes no corpo do texto, servindo ao leitor tal qual uma construção cartográfica da região, delineada pela voz do personagem que nos narra com afinco as contradições interpessoais e a relação das pessoas com a terra, nos anos da guerra colonial:

Maninho sorri, todo ele se deixa encharcar de sol na ruela, olha-lhe e eu sei o que ele está a dizer-lhe nesse riso: que, da nossa terra de Luanda, eu gosto só os sítios poucos; que, da nossa terra de Luanda, chamo só Luanda à Rua do Mercadores, à Rua das Flores, à Calçada dos Enforcados, aos musseques do antigamente...

Insulta-me:

Ruas de escravos...

É um jogo secreto, nosso só, telepatia das palavras tantas vezes ditas – ruas escondidas ao progresso... ruas de utopias... ruas personalizadas, coloniais, colonialistas, ruas de sangue... (VIEIRA, 2019, in: *Nós, os do Makulusu*, p.23).

Percebemos com a leitura do trecho supracitado, a memória afetiva de Mais-Velho, que recorda também as predileções do irmão Maninho por determinados lugares, os quais eles reconhecem como legítimos a Luanda: Rua dos Mercadores; Rua das Flores, Calçada dos Enforcados e musseques de antigamente, lugares em contraposição ao outro que é referenciado como sinônimo de mal-estar: Rua dos escravos.

Sendo assim, Chaves (2005) assegura que a expressão utilizada pelo narrador “nossa terra de Luanda” configura um *leitmotiv* da obra que concorre para a instauração de uma mitologia sedimentada sobre o espaço urbano. Por isso, as referências a Bairro operário, Kinaxixe, Bairro Azul, Cidade Alta, Maklusu e outros nomes que se enraizaram como lugares míticos na literatura angolana, a Ilha, o Mussulo, e lagoa do Kinaxixe. Todos esses

referenciais geográficos, nos textos de Luandino, indicam representações culturais de um mundo, em constantes transformações.

Em reforço a esse aspecto dos referenciais geográficos trabalhados pela literatura, introduzimos o posicionamento de Macêdo (2004) sobre essa temática. Para essa autora, a beleza da cidade de Luanda é inquestionável: a cidade se situa debruçada no mar, com a baía de Luanda a seus pés, a presença de duas ilhas (a do Mussulo e a de Luanda) muito próximas do continente e uma avenida marginal, costeando o mar, com o contraste de edifícios grandiosos e coqueiros. A “Baixa” – a parte da cidade próxima ao mar – traz marcas da história do país registradas pelos edifícios coloniais construídos em ruas antigas e estreitas, a exemplo da rua da Alfândega, rua Direita e rua dos Mercadores. Assim, a autora enfatiza que grande parte da história angolana foi alheia ao seu povo, na medida em que as marcas do colonizador nas ruas e edifícios registram a exploração e colonização nesse território angolano.

Em acréscimo, Macêdo (2004) assegura que Luanda traz inscrita com essas inscrições nas ruas, edifícios e ocupação do espaço urbano a história do colonialismo português em África, por isso, essa cidade emblemática nos permite pensar não apenas em questões restritas a Angola, mas também relacionados ao império colonial português. Nesse sentido, a geografia de Luanda se torna um cenário privilegiado capaz de representar a vida angolana, fato que induz Macêdo (2004) a concluir que estudar a literatura produzida em Angola é obrigatoriamente referir-se a Luanda, sua história e sua gente.

Realizado esse levantamento sobre as questões referentes à representatividade do território luandense na literatura, trazemos à baila breves considerações sobre a relação das temáticas favoritas de Luandino com o nosso *corpus* de pesquisa, isto é, o romance *João Vêncio – os Seus Amores*, publicado em 1979. Cavichioli e Botoso (2019, p.7) resumem o seguinte: “João Vêncio narra cinco aventuras amorosas que fundamentam toda a sua existência e que prenunciam e explicam sua prisão. Cada uma delas entrelaçada na outra, como as pontas de uma estrela.”. Os amores são: Tila, o primeiro amor e vizinha de Vêncio; Maristrêla, a namorada de verdade que é descrita como sendo uma menina feia; Mimi, o garoto loiro da escola; a prostituta Florinha, que representa a sua mãe e a Bailundina, que aparece fora da estrela.

Fonseca e Moreira (2007) fundamentam uma crítica acerca desse romance, baseando-se nas ideias de Manuel Ferreira (1998) que sinaliza quatro momentos de emergências da literatura nos espaços africanos: alienação, percepção da realidade, consciência do colonizado

e independência nacional¹⁶. Eles sugerem que *João Vêncio* se encaixa na categoria da percepção da realidade, assim como é inserido na consciência de colonizado, período no qual os escritores tinham uma postura de desalienação e discurso de revolta. Sendo assim, ilustramos uma fala do personagem que corrobora com esse posicionamento:

Muadié: eu gramo de Luanda – casas, ruas, paus, mar, céu e nuvias, ilhinha pescadórica. Beleza toda eu não escoiço. Eu digo: Luanda – e meu coração ri, meus olhos fecham, sôdade. Porque eu estou cá, quando estou longe. De longe é que se ama. (VIEIRA, 2004, p.82).

Na passagem supracitada, a enunciação venciana descreve o profundo encantamento em relação à beleza do território luandense, enchendo de saudosismo o coração do narrador, que outrora costumava viver em plena liberdade nessa terra que, muito embora não seja a terra natal dele (Golungo), é reconhecida como um lugar de pertencimento no qual ele vivenciou experiências amorosas desde a infância.

Em acréscimo, Chaves (2005) destaca que o simpático marginal, que divide com o muadié o espaço da cela, é enfático na paixão pela cidade e seu explícito desprezo pelas pessoas que a habitam (“os camundongos dum raio!”) não turva o ilimitado encanto. Então, percebemos que o “(...) apreço pelos personagens marginais e, ao lado de militantes empenhados na transformação, de homens que assumem o compromisso de mudar a realidade, transitam aqueles que situados fora de ordem, vão fazendo da exclusão o seu traço de identidade.” (CHAVES, 2005, p. 28-29).

Portanto, a importância de realizarmos um estudo sobre uma das obras desse autor cujas criações literárias nunca estão isentas de uma abordagem sobre os espaços e as camadas populares que o preenchem – mulheres; crianças; trabalhadores explorados; desempregados; malandros, pequenos ladrões que trapaceiam para escapar do sofrimento e da fome, entre outros representantes da população pobre da periferia de Luanda.

A partir de um levantamento bibliográfico, verificamos que existem trabalhos acadêmicos¹⁷ realizados sobre o romance *João Vêncio* e algumas das temáticas usuais de Luandino, tais como: as questões da infância, identidade e memória; a resistência popular; o

¹⁶Sobre essas classificações, Cavichioli e Botoso (2019) afirmam que a alienação refere-se à alienação cultural; a percepção da realidade mostra os primeiros sinais do sentimento nacionalista, como a dor de ser negro e a revelação da influência do meio em que está inserido e, por fim, a independência nacional, no qual se observa a literatura eclética, com liberdade para escrever sobre diversos temas.

¹⁷Selecionamos alguns artigos, dissertações de mestrado e teses de doutorado relevantes na composição da fortuna crítica do nosso *corpus* e que possuem relação com o conteúdo discutido, ao longo de cada seção deste capítulo.

amor ao território luandense (pertencimento) etc. Alguns dos títulos destes textos acadêmicos que abordam essas temáticas, seguidos da respectiva autoria, são: *Escrita e infância nas estórias de Luandino Vieira: uma leitura de Luuanda*¹⁸, cuja autoria é de Silva (2013); *Luandino Vieira: o mineiro angolano da memória*¹⁹, escrito por Guimarães (2008); *O lugar de Luandino Vieira na tradição do Conto angolano*²⁰, o qual a autoria é de Andrade (2014); *A construção da identidade nacional angolana na arquitetura textual de João Vêncio: os seus amores*²¹, de José Luandino Vieira, elaborado por Santos (2003).

Mediante o mapeamento bibliográfico realizado, justificamos a importância da nossa pesquisa pelo ineditismo configurado de trabalhar esta categoria analítica, o relato de si, nesta dissertação, com base em dois aspectos fundamentais que correlacionam o narrador-personagem ao enredo: as cenas de interpelação e o uso de uma perspectiva decolonial, a qual consideramos como uma vertente que contribui para elevar a necessidade de pensar as artes, incluindo a literária, a partir dos centros de domínio do próprio povo colonizado e não dos padrões norte-americanos ou eurocêntrico. Portanto, pretendemos tecer reflexões acerca de determinados pontos e demonstrar a relevância dessa perspectiva. Assim, faz-se mister apresentar as seguintes conceituações terminológicas:

“Colonialidade” equivale a uma “matriz ou padrão colonial de poder”, o qual ou a qual é um complexo de relações que se esconde detrás da retórica da modernidade (o relato da salvação, progresso e felicidade) que justifica a violência da colonialidade. E descolonialidade é a resposta necessária tanto às falácias e ficções das promessas de progresso e desenvolvimento que a modernidade contempla, como à violência da colonialidade. As três palavras designam esferas de dicção e de ação e são interdependentes. Pelo qual é impossível explorar o complexo de relações de poder que designa uma das palavras sem entendê-la em relação com as outras duas. (MIGNOLO, 2017, p.13-14, grifos do autor).

Em face ao panorama apresentado pelo teórico, observamos que os termos modernidade, colonialidade e descolonialidade sempre estiveram interligados, ao longo do tempo. Isso decorre, principalmente, das imposições oriundas das relações de poder que

¹⁸SILVA, Zoraide Portela. “Escrita e Infâncias nas estórias de Luandino Vieira: Uma leitura de *Luuanda*”. *POLITEIRA: História e Sociedade*. Vitória da Conquista.v.13.n.2. p.133-152. 2013.

¹⁹GUIMARÃES, Adriana Mello. “Luandino Vieira: o mineiro angolano da memória”. *Revista Crioula*. n.3. maio de 2008.

²⁰ANDRADE, Joelma Gomes dos Santos Cheng. *O lugar de Luandino Vieira na tradição do conto angolano*. (Tese de Doutorado; Orientador: Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira). Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2014, 274 fls.

²¹ SANTOS, Valci Vieira dos. “A construção da identidade nacional angolana na arquitetura textual de João Vêncio: os seus amores, de José Luandino Vieira”. *Cad. CEPUSC de Pesq.* Belo Horizonte, n. 11, p. 189-200, set 2003.

intencionam justificar a existência das variadas facetas da violência colonial como condição imprescindível para o progresso da modernidade e, como resposta contrária a essa falácia, sobrepõe-se uma nova perspectiva de descolonização dessa violência, inclusive no âmbito epistemológico. Portanto, optamos por demonstrar, neste estudo, como é traçado esse caminho de desprendimento das “macro-narrativas” ocidentais, consoante sustenta Mignolo (2017), na seara da análise da obra selecionada para nosso estudo.

1.2 A dinâmica das multifaces da linguagem luandina

Para discutirmos sobre os aspectos da linguagem utilizada nas obras de Luandino, é preciso antes conhecer o desenvolvimento da dinâmica da língua, no cenário angolano. A respeito dessa questão, o sociólogo Santos (2016) afirma que o português é a língua oficial de Angola e coexiste com a grande diversidade linguística das comunidades. Porém, destacamos que uma boa parcela dos habitantes (povos Ambundos) falam a língua Kimbundu. Nesse sentido, é válido detalhar:

(...) falar dos habitantes de Luanda é fazer referência à formação social originária da mestiçagem entre as diversas culturas e etnias que coabitam a região, cuja língua é fortemente influenciada pelo kimbundu, congregando elementos de línguas regionais e também do português.” (PARREIRA, 1996, p.61) *apud* (SANTOS, 2016, p. 77).

A mestiçagem é oriunda tanto do entrecruzamento entre os povos Ambundos de outros espaços quanto a partir do contato com os povos ocidentais. Sem embargo, percebemos que esse dado estatístico referenciado pelo sociólogo associa-se, diretamente, com a produção literária de Luandino, visto que a verossimilhança com os aspectos sócio-culturais daquela nação é um atributo inerente dos seus textos. Essa associação é confirmada por Chaves (2005, p.34):

(...) no exercício de sua rebeldia, Luandino sabe combinar os fenômenos observados no uso da língua pelos falantes angolanos com procedimentos orientados pela concepção de linguagem literária enquanto resultado da potencialização das possibilidades abertas pelo sistema. (CHAVES, 2005, p.34).

Ao encontro desse pensamento, Leal (2019) reconhece o escritor como um **griot**²² no cenário da produção angolana, pois através da voz de seus narradores, o recurso da oralidade é utilizado. Conseqüentemente, a reinvenção linguística de Luandino “(...) incorpora estruturas da oralidade à escrita, contamina-se com a sintaxe do quimbundo e constrói, assim, uma linguagem literária própria, marca do seu trabalho.” (KACZOROWSKI, 2019, p.12). Portanto, é válido destrincharmos a maneira como essa literatura quebra os paradigmas normativos e eurocêntricos, harmonizando elementos regionais da língua falada pelos nativos com o português assimilado por esse povo.

A ciência de que as obras literárias funcionariam como um instrumento de combate, durante o processo de libertação contra a dominação colonial, movimentou a escrita de Luandino a um caminho convergente a um patamar, no qual o sujeito angolano adquire voz ativa no processo de afirmação da nacionalidade. Isso é explicitado por Leal (2019), quando a teórica afirma que uma das rupturas mais simbólicas do colonizador é o afastamento do colonizado em relação à língua nativa, fundamentando-se no posicionamento de Ana Mafalda Leite (1998)²³ acerca da estratégia linguística verbal da ficção de Luandino promover a captação rítmico-cultural da angolanidade. Por esse motivo, é no campo da linguagem, *lato sensu* (semântico, sintático, lexical), que se inicia a subversão.

À luz dessa contextualização, Macêdo (1992) relembra o quadro de contradições originadas pelo colonialismo, dentre as quais o “drama do bilinguismo” – fenômeno através do qual o colonizado é afastado da língua materna (nutrida pelas tradições e afetividades) e deve enaltecer a língua do colonizador, ao primeiro, repassada por um sistema educacional reduzido e incapacitado de propiciar o alcance dos mecanismos de poder ao dominado. Nessa perspectiva, a autora enfatiza o seguinte sobre a escrita das obras de Luandino:

Seus textos revelam, nos níveis temático e estilístico, as contradições do sistema colonial, apresentando uma linguagem que acaba por tomar o partido dos que, à força de conhecerem duas línguas, a nenhuma dominam totalmente. É assim que suas histórias tematizam os musseques de Landa – bairros pobres equivalentes às nossas favelas – e sua população bilíngue

²²“De maneira geral, os Griots são reconhecidos como os responsáveis por guardarem a memória coletiva através da cultura oral, “atualizando os símbolos construídos historicamente.” (CARVALHO, 2014, p.320).

²³Leal (2019, p.106) ressalta: “Como explica Ana Mafalda Leite, Luandino Vieira propõe um “experimentalismo linguístico que resgata os sons e a cadência próprios da angolanidade. Suas estratégias textuais reverberam ecos de outros escritores que também propuseram “inaugurar palavras”, como Guimarães Rosa. As obras *João Vêncio: os seus amores* e *Grande Sertão: Veredas* são tecidas a partir de longas falas dos narradores diante de seus respectivos locutores. Luandino em entrevista a SANTOS (2007), justifica os ecos do *Grande Sertão* em seu romance, que é também uma longa fala que nunca está expressa, mas é a própria interrogação de quem está a ouvir. Como ele mesmo nos diz: “Sinceramente, é caso mesmo da influência direta no processo narrativo que é um processo antigo também na literatura, a narrativa na primeira pessoa”.

português/quimbundo, majoritariamente negra². Dessa forma, Luandino ousa levar para as páginas da literatura – em plena vigência do regime colonial português em Angola - ³ ‘o pretoguês’, ou seja, a forma híbrida de expressão dos bilíngues coloniais, a qual constituía motivo de freqüente menosprezo destes e, portanto, uma das fontes alimentadoras do racismo do colonizador em relação ao colonizado.” (MACÊDO, 1992, p.172-173).

Dessa maneira, a autora tece uma crítica sobre o que podemos verificar nas entrelinhas das obras do autor. Quanto a isso, ela nos atenta para a valorização da fala popular, na sua forma híbrida, isto é, bilíngue e a elaboração de neologismos que subvertem a estrutura da língua portuguesa através do uso do quimbundo e do ‘pretoguês’. Tais recursos estão vinculados a estratégias de denúncia da situação colonial; afirmam uma angolanidade, ao mesmo tempo em que se inscreve no fluxo da modernidade, e estimulam o leitor a rever conceitos sobre literatura, arte e linguagem. Exemplifiquemos com algumas passagens do conto “Vavó Xíxi e seu Neto Zeca Santos” (1963):

Tinha levantado, parecia as palavras punham-lhe mais força e juventude e ficou parada na frente do neto. A cabeça grande do menino toda encolhida, via-se ele estava procurar ainda uma desculpa melhor que todas desses dias, sempre que vavó adiantava xingar-lhe de mangonheiro ou suinguista, só pensava em bailes e nem respeito mesmo no pai, longe, na prisão, ninguém mais que ganhava para a cubata, como é iam viver, agora que lhe despediram na bomba de gasolina porque você dormia tarde, menino? (VIEIRA, 2006, p. 13-14).

– Aká! Como é o menino arranjaste?... Diz só! Fal’então!?

– Ih!? Mas esse menino está preso mesmo, mentira?

– Então, menino, conta só! Não tenho nada, fala!... (VIEIRA, 2006, p.15-16).

Os monandengues brincavam ainda nas areias molhadas e os mais velhos, nas portas, gozavam o fresco, descansavam um pouco dos trabalhos desse dia. Nos capins, os ralos e os grilos, faziam acompanhamento nas rãs das cacimbas e todo o ar estava tremer com essa música. Num pau perto, um matias ainda cantou, algumas vezes, a cantiga dele de pão-de-cinco-tostões. Com o peso grande a agarrar-lhe no coração, uma tristeza que enchia todo o corpo e esses barulhos da vida lá de fora faziam mais grande, Zeca voltou dentro e dobrou as calças muito bem, para aguentar os vincos. Depois, nada mais que ele podia fazer já, encostou a cabeça no ombro baixo de vavó Xíxi Hengele e desatou a chorar um choro de grandes soluços parecia monandengue, a chorar lágrimas compridas e quentes que começaram a correr nos riscos teimosos as fomes já tinham posto na cara dele, de criança ainda. (VIEIRA, 2006, p.43).

Conforme já explicitamos, outrora, esse conto pertence ao livro *Luuanda*²⁴ (1963). De acordo com Trigo (1981) essa obra está inserida em uma segunda fase da produção do autor, quando ele se liberta das normas oriundas do cânone. O autor também se baseia no conceito sobre genoclastia barthesiana, quando afirma que o texto luandino, é, portanto, e em suma, uma prática de escrita que pressupõe a subversão dos gêneros literários, implicando a abolição das fronteiras que, tradicionalmente, repartiam a literatura por três gêneros distintos: o *lírico*, o *dramático* e o *narrativo*. Desse modo, o texto desse autor, ao incorporar simultaneamente essa trilogia genológica, afirma a sua modernidade pela *genoclastia*, enquanto visa ao **genotetismo**, isto é, criação de novos gêneros, o que, na escrita de Luandino Vieira pode significar, em última análise, a inexistência de gênero.

Trigo (1981) conclui que dessa situação relacionada ao genotetismo, resulta a grande dificuldade de lidar com o corpo textual de Luandino, uma vez que ele escapa a uma classificação genológica: ele é todas as linguagens, ao mesmo tempo, o que nos leva a compreensão de que existe nos textos luandinos sempre a impossibilidade da unidade temática ou narrativa; ele é, por vocação, plural. Somado a isso, ao fazermos uma breve análise nos atendo ao campo da linguagem, verificamos que a escrita dos fragmentos é construída com o emprego de expressões que marcam a latência da oralidade.

Tal fato acontece, tanto na voz do narrador quanto nas vozes do diálogo entre os personagens, conseqüentemente, debruçamo-nos com os termos ‘Aká’ e ‘Fal’então’ – o primeiro correspondendo ao chamamento que demarca lugar de aproximação de lugar utilizado pela ‘vavó’ (novamente, outra expressão que subverte as normas da língua portuguesa) e o segundo, a contração entre as palavras – fala e então – que indica a ansiedade da personagem enunciadora.

Pinheiro (2003, p.13) afirma que a partir dessa obra, o escritor lança uma proposta estética inovadora, ao fazer do texto literário um espaço poeticamente subversivo, no qual modelos, valores e conceitos são desconstruídos através dessa reinvenção da linguagem. Por essa razão, também serão empregados ao longo do texto, expressões em quimbundo, a exemplo de ‘monandengues’, cujo significado é crianças e configura um recurso linguístico que nos confirma o que Chaves (2005) pontua sobre o autor:

(...) Luandino admira aqueles que, por qualquer razão, não participam do bloco dos que se destacam por “macaquear a sintaxe lusíada”. A eles se

²⁴“A “liberdade de construção do próprio instrumento linguístico”, buscada, segundo o próprio autor, sobretudo a partir de *Luuanda*, foi irônica e subversivamente, conquistada na prisão. (PINHEIRO, 2003, p.14).

junta. Cabe-lhe, como escritor dessa terra onde a língua portuguesa não pode ser a única forma de expressão, assumir a consciência do desencontro e promover a fenda a selo de qualidade. Dar estatuto literário a marcas da transgressão é, então, uma maneira de corrigir o curso das coisas.” (CHAVES, 2005, p.35).

A prosa luandina é permeada pelo atributo da poeticidade que não se encerra ao limite superficial da linguagem verbal, seja pelo exercício das construções frasais, inovações lexicais e no campo semântico, contribuindo para o uso de uma linguagem inovadora e criativa. Ela alcança um patamar, no qual é nítida a preocupação com esse sujeito (entendido como o *outro*, cuja voz é subalternizada por um modelo rígido e opressor que tenta, a todo instante, reduzi-la e silenciá-la). E, nesse compasso que sua produção textual mescla o discurso ideológico com a literatura, explicitado do seguinte modo:

As palavras são tecidas a partir de uma multidão de fios ideológicos e servem de trama a todas as relações sociais em todos os domínios. É portanto claro que a palavra será sempre o *indicador* mais sensível de todas as transformações sociais, mesmo daquelas que apenas despontam, que ainda não tomaram forma, que ainda não abriram caminho para sistemas ideológicos estruturados e bem formados. (BAKHTIN, 1988, p.41 grifos do autor).

Em consonância ao exposto, entendemos que a escrita luandina não se restringe apenas ao traquejo com palavras, dentre elas, vocábulos originados da língua nativa, quimbundo, que configuram um reflexo da inserção no universo angolano. Tampouco, somente à ocorrência de outros fenômenos relativos ao âmbito da linguagem, a exemplo da paródia, que segundo Chaves (2005), permite a apropriação de várias fontes: o discurso bíblico; o discurso jurídico e, conforme avaliamos também, terminologias do discurso da medicina legal-psiquiátrica; o discurso literário (poético) e as referências históricas populares – presente no nosso *corpus* de pesquisa *João Vêncio: os seus amores*.

É, igualmente, importante salientar a existência de uma linha discursiva coberta de ideologias que se apoiam na perspectiva da produção de uma literatura engajada no viés da resistência, trazendo elementos nas narrativas capazes de estabelecerem uma conexão entre si. Afinal, constatamos o trabalho com personagens²⁵ cujos nomes são reaproveitados em outras narrativas com o objetivo de instigar no leitor novas reflexões sobre as representações e as

²⁵E é, justamente, através das falas desses personagens protagonistas que a oralidade, nas narrativas do angolano José Luandino Vieira, que o autor faz um apelo às raízes africanas, comprometendo-se com tensões políticas e sociais da sua terra natal, Angola. (FERREIRA; SOUTO, 2013).

novas temáticas que passam a protagonizar, muitas vezes, convergindo ao campo da intertextualidade.

Assim como na seção anterior, podemos afirmar que a linguagem é uma temática também bastante pesquisada e contemplada em trabalhos acadêmicos, a exemplo de *O jogo do texto em João Vêncio: os seus amores*, de Luandino Vieira²⁶, cuja autora é Silva (2014); *O pretoguês e a literatura de José Luandino Vieira*²⁷, escrito por Macêdo (1992); *Do Logotetismo ao Genotetismo: José Luandino Vieira: o percurso duma escrita*²⁸, cuja autoria é de Trigo (1981); *João Vêncio: os seus amores: escritura neopicaresca e angolanidade*²⁹, redigido por Pinheiro (2003). E, quando, falamos de estudos sobre a linguagem, não podemos nos esquecer de mencionar também a importância da oralidade latente na voz do narrador, conforme veremos no próximo tópico.

1.3 A articulação entre o narrador e as marcas da oralidade

Benjamin (1994, p.198) entende que “(...) entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos.”. Na visão do crítico, tal fato é sucedido através das experiências que se passam de pessoas para pessoas. Ao encontro do exposto, verificamos que o romance de Luandino se aproxima da tradição oral, suscitando reflexões sobre como é apresentado o narrador moderno, nos enredos dessas produções:

Nas obras de Luandino, evidencia-se a vontade de cultivar o reencontro com as matrizes da tradição, recuperando a possibilidade de intercambiar experiências que os tempos modernos barraram. É de se imaginar que, numa sociedade afrontada pelas leis do colonialismo, esse desconcerto em que se torna a vida moderna organiza-se de forma ainda mais pesada, com a comunicabilidade comprometida por impedimentos de muitas ordens. (CHAVES, 2005, p.36).

²⁶SILVA, Franciane Conceição. “O jogo do texto em João Vêncio: os seus amores, de Luandino Vieira”. *Jangada: Colatina/Urbana*, n.4, jul-dez, 2014.

²⁷MACÊDO, Tânia. “O ‘pretoguês’ e a literatura de José Luandino Vieira”. *Alfa*, São Paulo, 36: 171-176, 1992.

²⁸TRIGO, Salvato. *Do logotetismo ao genotetismo: José Luandino Vieira- o percurso duma escrita*. Dissertação para doutoramento em Literatura de Expressão Portuguesa (literatura africana) – Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1981. 648fls.

²⁹PINHEIRO, Layss Helena Teodoro. *João Vêncio: os seus amores: escritura neopicaresca e angolanidade*. (Tese Doutorado; Orientadora: Dra. Tânia Macêdo). Assis- SP: UNESP/ Faculdade de Ciências e Letras. 2003. 103 fls.

Coaduna com o exposto, a abordagem das temáticas favoritas, discutidas anteriormente, na primeira seção deste capítulo. A questão das memórias da infância evocadas, por meio da voz dos variados narradores em cada enredo, configura um dos exemplos mais latentes da linha que liga as tradições autóctones ao cenário moderno, pois, de uma maneira fotográfica são registradas cenas, lugares, pessoas, costumes e outros pontos que se relacionam diretamente com a cultura daquela sociedade³⁰. Com efeito, em *Nós, os do Makulusu* (1974):

Seguindo o movimento da memória de Mais-Velho, acionada pela dor, passamos a reconhecer sua voz e outras tantas que incorpora à sua, num emaranhado cada vez mais complexo, mas também mais nítido. Lembranças, projeções e muitas indagações são misturadas ao momento real que este narrador-personagem vivencia: sua caminhada em direção ao irremediável reconhecimento da morte de Maninho e do “viver de morte” que agarrou Paizinho. (KACZOROWSKI, 2019, p.13).

Mais-Velho é o personagem-narrador do enredo, no qual a ficção recupera o período histórico do colonialismo em Angola. Ele atua como um porta-voz das lembranças de infância, relatando o convívio com o falecido irmão, os amigos e outras pessoas da comunidade e registrando a geografia do espaço, bem como as transformações deste último e do modo de vida daquela sociedade ocasionadas pelos impactos derivados daquele momento. E, sobre isso, Chaves (2005, p.38) aponta o seguinte:

(...) o tom dramático se reforça no dilaceramento da linguagem a especular o despedaçamento do mundo inapelavelmente desorganizado com a eclosão da guerra colonial. Incapaz de ordenar o caos, o discurso passa a refleti-lo. Entre o narrador e essas fontes de referência que cercam o seu imaginário e a sua tradição de homem dividido por cisões da História, predomina uma relação contraditória, em que o fascínio pelos versos de Antero não vêm dissociados de uma certa hesitação. Em seu patrimônio cultural, figuram dados de vários mundos que a morte do irmão aponta como inconciliáveis, como se essa quebra fosse o anúncio definitivo da barbárie que se impõe, destruindo a ilusória civilização de que a escrita é símbolo. (CHAVES, 2005, p.38).

³⁰A *cidade e a infância*, de acordo com Chaves (2019, p.151) in: posfácio *Nós, os do Makulusu*- a palavra e o outro, sugere que “uma funda familiaridade dos narradores com os espaços e que se armam os enredos, aponta para a sua capacidade de circular por áreas da cidade que permaneciam à margem e mantinham uma certa impermeabilidade à lógica imposta, a despeito das incursões nada amigáveis da violência policial, único braço do estado a se manifestar com frequência na cidade do colonizado.”.

A linguagem³¹ apresentada no enredo reflete, diretamente, o fluxo de consciência do personagem-narrador e este nos revela um discurso³² sempre descontínuo, um tanto quanto caótico e fragmentado, mas que apresenta a dicotomia de dois mundos (o angolano *versus* o português). Esse fator discursivo do narrador está imbricado ao fato de que esse romance “(...) desenvolve-se como uma sequência de diálogos, pensamentos, imagens e sensações que sucedem na mente de um único narrador [...], em apenas poucas horas do dia 24 de outubro de 1963.” (MATOS; FERREIRA, 1992, p.64) *apud* (SANTOS, 2009, p.25).

Por tal razão, compreendemos que as lembranças de Mais-Velho nos confirmam que a narrativa³³ “conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver.”, sendo assim, essa voz narrativa resgata episódios que desenham as suas emoções, os lugares nos quais esteve ou está e que lhe foram marcantes, as interações sociais etc., fazendo com que a justaposição de todos esses elementos do universo ficcional do texto adquira algum sentido para o leitor.

Em síntese, em *Nós, os do Makulusu* (1974), encontramos uma narrativa que “dialeticamente evidencia as contradições de um sistema extremamente embrutecedor e não interdita a complexidade a nenhuma das personagens, recuperando traços que marcam a constituição subjetiva de todo um grupo.” (KACZOROWSKI, 2019, p.15). Ou seja, verificamos que nessa obra, há um engajamento, da parte do autor, em demonstrar, sobretudo, personagens e um narrador com características individuais, de um modo mais humanizado.

Engajamento semelhante acontece na obra que nos dispomos a estudar, *João Vêncio: os seus amores*³⁴ (1979). A esse respeito, Pereira (1999, p.60) declara: “o narrador se inscreve dentro de um texto literário e sócio-político talhado pela luta contra o brutal colonialismo português e pelas feridas deixadas (...) desse mesmo colonialismo”. Portanto, consoante revela a autora, deixamo-nos ser conduzidos pela voz narrativa, que funciona como um canal pelo qual a prosa luandina intenciona formar consciência e empenha-se em buscar as raízes

³¹De acordo com Chaves (2005) os narradores, nas obras de Luandino, podem ser entendidos como criadores de linguagens. Por esse motivo, constantemente, são vozes que optam por quebrar o formalismo das normas gramaticais, confirmando a proposta de nacionalização da língua literária.

³²Na perspectiva discursiva de bakhtiniana, o sujeito se constitui por meio da interação com o outro (o universo no qual o sujeito está inserido), no tempo, espaço e através da história.

³³A narrativa ficcional é uma articulação de elementos recriados no plano verbal [ou não-verbal], que expõe acontecimentos contados por alguém e vividos por pessoas, animais ou coisas, passados num determinado lugar e com certa duração, numa atmosfera própria [ficcional]. (ATAIDE, 1974, p.13) *apud* (SANTOS, 2009, p.37).

³⁴Se a escrita de *Luuanda* representou, segundo o próprio escritor, um “beco”, onde percebeu que “para trás não podia voltar”, *João Vêncio* representou uma saída extremamente inovadora e também audaciosa: enquanto o contexto solicitava uma postura militante por parte dos intelectuais angolanos (...) e, por isso mesmo, era natural a presença de heróis positivos nas obras literárias produzidas nesse país, a obra *João Vêncio: os seus amores*, na contramão do fluxo literário angolano, está apoiada no sentido anti-heroico do narrador-protagonista. (PINHEIRO, 2003, p.15).

africanas do seu povo, que tenta encontrá-las, na luta desse povo contra o regime opressor ou até mesmo na afirmação da cor da pele.

Ademais, Silva (2014) acrescenta que essa narrativa funciona como um jogo no qual os participantes são “(...) o narrador-personagem e o interlocutor (narratário), que seria uma espécie de representação do leitor-empírico³⁵”. A teórica, seguindo a linha de pensamento de Prince (1980) explicita que o narratário seria o destinatário para quem o narrador faz o relato, uma entidade ficcional criada pelo autor para “escutar” o que conta o narrador. No entanto, salienta que “(...) as coordenadas dos jogos são dadas por João Vêncio, que encontra no muadié um ouvinte-jogador ideal. (SILVA, 2014, p.13).

Em face ao posicionamento supracitado, despertamos a curiosidade acerca do que se trata, como é feito e para quê serve, o relato de Vêncio ao muadié – este último, um camarada que junto ao narrador também se encontra na quionga e empresta ao presidiário relator os “ouvidos” para ouvir os desabafos emitidos no relato saudosista venciano. Além disso, é válido salientar que esse narrador representa uma figura que parece comungar da crença de que a ironia e a graça são armas válidas e eficientes para derrotar o monstro agrado do poder que abusa e desconsidera outros valores, conforme categoriza Chaves (2005). Assim, apontamos um dos inúmeros efeitos surtidos, durante a leitura dessa obra:

Lendo **João Vêncio**: os seus amores temos a sensação da ofensa eminente. É como se a iminente e venerável língua portuguesa estivesse sendo apedrejada como uma prostituta e, com ela, nós. Nesse trajeto difícil, Luandino não nos poupa. E de cara ele nos avisa: “trata-se de uma tentativa de ambaquismo literário a partir do calão, gíria e termos chulos” – inscreve no subtítulo de seu livro. Além disso o dialeto Kimbundo está presente. Aqui e ali o idioma nativo é semeado como espinhos: em palavras, e em alguns, poucos enunciados, dificulta a caminhada mas não dói tanto quanto a sintaxe forçada. Sentimo-nos mal flexionados como o português de João Vêncio. Nossa leitura faz-se árida, seca, como a leitura que João Vêncio provavelmente faz do libelo de acusação que é feito contra ele. (PEREIRA, 1999, p.61, grifos do autor).

É por meio do uso dessa estratégia linguística que identificamos no texto desse romance, a mesclagem de línguas, isto é, o bilinguismo. (CHAVES, 2005). Consequentemente, identificamos nesse ensejo a margem de onde deságua uma atenção crítica sobre a existência de dois universos diferentes entre si (o do colonizador e o pertencente àquele que, anteriormente, fora colonizado), culminando na construção da

³⁵Silva (2014), fundamentando-se no posicionamento de Prince (1980), explica que o leitor empírico seria o indivíduo concreto de carne e osso que segura o livro nas mãos.

angolanidade. Isso contribui para que nos deparemos com o seguinte fenômeno na elaboração das literaturas africanas:

A tendência para situar no âmbito da oralidade e das tradições orais africanas o discurso crítico e a produção textual surge ainda de certo modo como forma de reacção a uma visão das literaturas africanas como satélites, derivados das literaturas das “metrópoles”. É um discurso que, de certo modo, se torna reactivo pela atitude inversa. De um canône marcado pelo signo da colonialidade, passa-se à assunção de outro, indígena, que tenta centripetamente encontrar, no âmbito da cultura africana, os modelos próprios e autênticos. (LEITE, 1998, p.12).

Nesse ponto, Leite (1998) reconhece que, de fato, a oralidade é uma característica predominante nessas literaturas, principalmente como uma reacção ao canône europeu, por meio do qual a escrita de várias literaturas utilizou de modelo, durante um longo período. Entretanto, embasada na concepção crítica de Aguéssy³⁶ (1997), a autora reforça que a oralidade não deve ser entendida como uma espécie de “natureza africana” essencialista, única e exclusiva das culturas africanas.

Com convicção, identificamos na voz narrativa do romance *João Vêncio*: os seus amores, uma espécie de exposição dos dois lados “de uma moeda linguística”, justapostos que anseiam encontrar respectivos lugar e valor, no âmbito da linguagem. Eis que a oralidade do narrador sobrepõe-se sobre a forma escrita, operando com intuito de desconstruir a tentativa de dominação cultural por parte do colonizador, o que nos remete à ideia de que é plausível ao nosso estudo dissertar sobre tal aspecto, adotando uma ótica decolonialista, haja vista que

Por razões históricas, o perfil linguístico de cada país africano faz hoje coexistir pelo menos uma língua europeia, que funciona na maioria dos casos como língua oficial, e um número variável de línguas africanas. A língua oficial tem contribuído, na maioria dos casos, para a realização de uma coesão nacional nestes países pluriétnicos. No que respeita à literatura, ela tem-se desenvolvido, enquadrada dentro desta diversidade linguística. É ainda um princípio nostálgico, idealista e essencialista, pensar em termos estáticos na recuperação de uma mundividência pré-colonial, não levando em linha de conta as transformações sofridas nestas sociedades com o colonialismo, as independências e a modernização. (LEITE, 1998, p.23).

³⁶“Em primeiro lugar, lembramos que uma das características das culturas africanas tradicionais, a sua característica fundamental, é a oralidade. Enquanto, no quadro da escrita, as fontes de valores são os “autores” e suas obras, o que cria reflexos culturais que levam os pensadores a negar qualquer réstea de pensamento onde não encontrem obras escritas, devemos hoje reconhecer que a oralidade pode produzir obras culturais muito ricas. (...) quando falamos de oralidade como caraterística do campo cultural africano, pensamos numa dominante e não numa exclusividade.” (AGUÉSSY, 1997, p.108).

Inferimos, assim, que existe uma heterogeneidade ao que se refere às produções africanas, principalmente, por causa das diversidades linguísticas que vão surgindo, ao longo do tempo. Dessa forma, Leite (1998) enfatiza que, muito embora a literatura africana também tenha recebido influências dos modelos externos, como é o caso do europeu, principalmente através da língua, não é possível generalizar as particularidades em favor de traços apenas comuns pelo mesmo instrumento linguístico e processos temáticos de contestação similares, durante o período colonial.

Com fulcro na tendência evidenciada acerca de um dos efeitos ocasionados pela leitura do romance que serve de *corpus* para esta pesquisa, entendemos que é relevante trazer à baila um estudo elaborado através de uma linha analítica, na qual colocamos em pauta o relato desse narrador como uma prerrogativa acionada pelo sujeito enunciativo desse discurso transgressor, próximo à oralidade e subversivo, em relação à égide do sistema colonial.

De um modo geral, também podemos encontrar produções acadêmicas que abordam a questão da oralidade e do narrador, no enredo das obras luandinas. É o caso dos textos – *João Vêncio: os seus amores* – narrativa e tessitura de um colar de missangas³⁷, escrito por Leal (2019); *Estrela ou libelo: o narrador em João Vêncio: os seus amores*³⁸, de Luandino Vieira, produzido por Pereira (1999) e *O narratário: um estudo de seu papel na construção de João Vêncio: os seus amores*, de José Luandino,³⁹ de autoria de Santos (2009).

Diante do exposto, pretendemos contribuir com a fortuna crítica da obra, no entanto, através da adoção de uma nova perspectiva analítica acerca da representação do narrador. Por esse motivo, o diferencial desse estudo está pautado na abordagem do relato de si enunciado por essa voz narrativa como uma forma de construção do eu, que não pode ser desvinculado das memórias pessoais, tampouco da interação social. Nessa dimensão, buscamos compreender, simultaneamente, o individual e o coletivo, transfigurados na imagem do narrador e do território nacional luandense por ele exaltado, sob o viés decolonial.

³⁷LEAL, Luciana Brandão. “João Vêncio: os seus amores – narrativa e tessitura de um colar de missangas”. *Revista Araticum*. Programa de Pós-graduação em Letras/ Estudos Literários da Unimontes, v.19, n.1, 2019.

³⁸ PEREIRA, Rogério Silva. “Estrela ou Libelo: o narrador em João Vêncio: os seus amores de Luandino Vieira”. *Cad. CESPUC de Pesq.*, Belo Horizonte.n.6, p.59-66, jun. 1999.

³⁹SANTOS, Joelma Gomes do. *O narratário: um estudo de seu papel na construção de João Vêncio: os seus amores*, de José Luandino Vieira. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura, Orientador: Prof. Dr. Anco Márcio Vieira). Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2009. 106 fls.

2 A CONSTRUÇÃO DO EU NA LITERATURA PÓS-COLONIAL: INTERAÇÃO SOCIAL E MEMÓRIA NA NARRATIVA ANGOLANA

Para adentrarmos em uma discussão acerca da literatura angolana, compreendemos que é importante ilustrarmos a contextualização de Macêdo (2004) sobre a situação atual do território de Luanda. A autora considera essa cidade em sua multiplicidade, retratando-a como um lugar marcado por contradições e que é compreendido como o símbolo de Angola e palco da literatura produzida nesse país. Além disso, em Luanda é que a maior parte da população vive; encontram-se as sedes de rádio e da televisão nacionais e das rádios privadas; está instalada a administração do Estado, a sede do *Jornal de Angola*, órgão de imprensa oficial que atinge todo o país e a sede dos jornais alternativos; estão situadas a Reitoria e a maioria dos cursos da Universidade Agostinho Neto (pública) e as Universidades Lusíada e Pontifícia Universidade Católica (privadas) e está sediada a União dos Escritores Angolanos, fundada em novembro de 1975 por Agostinho Neto.

Diante dessa contextualização, Macêdo (2004) nos aponta uma concepção por meio da qual Luanda é compreendida como a referência obrigatória no imaginário nacional, constituindo-se na representação do cenário privilegiado da literatura no país. Desse modo, sem dúvidas, Luanda é vislumbrada como “a cidade da escrita” de Angola, já que nela grande parte da literatura nacional é produzida, lançada e comentada, mas configura-se apenas um espaço narrativo, haja vista que se aproxima dos anseios do país e está afeita às ações do campo intelectual.

Tecidas essas considerações, compreendemos que discutir sobre literatura pós-colonial é considerar uma vasta gama de fatores envolvidos que cada uma das ex-colônias teve em suas lutas particulares. A história da literatura de Angola está envolvida com a construção de identidades culturais. No fim da década de 40, foram presenciados “grupos relativamente pequenos, porém significativos de intelectuais e escritores negros, mestiços e brancos uniam-se sob a bandeira do anti-colonialismo”, (HAMILTON, 1999, p.16).

Conforme atesta Chaves (2005), em fim dos anos 1940, reunidos em torno da revista *Mensagem*, António Jacinto, Agostinho Neto, Viriato da Cruz, para ficar com apenas três nomes, vão formar a famosa “Geração dos Novos Intelectuais”, que, elegendo como palavra de ordem a frase “Vamos descobrir Angola”, procura lançar uma nova concepção de poesia. A expressão “Novos Intelectuais” alude a um grupo anterior que sacudiu Luanda na passagem do século XIX ao XX com propostas que, embora menos radicais, formam objeto de repúdio e

perseguição por parte do governo português. A noção de recuperação de uma franja do passado se confirma no uso da palavra “descobrir”. Tratava-se, pois, de uma depuração buscando destacar o que seria o genuinamente angolano, ou seja, o que lá estava antes da contaminação imposta pela sociedade colonial.

Esse já era o embrião de uma literatura que celebrava a “reconstrução social”, sem ignorar o passado, mas seguindo, autonomamente, o percurso para o futuro; trazendo consigo qualidade literária e a herança colonialista, isto é, a língua portuguesa - considerada um troféu utilizado para servir de veículo oficial para a transmissão de histórias que promovessem uma consciência cultural própria africana, que se encontrava em processo de libertação das sombras do imperialismo.

Com o intuito de oferecer uma sustentação crítica a tais pressupostos, surgem os estudos pós-coloniais, os quais, segundo Mata (2014), constituem uma noção relativamente antiga, que remonta aos anos 1970, mas só adquire substância conceitual nos anos 1980, no mundo anglo-saxônico com o livro *The empire writes back: theory and practice in post-colonial literatures* (1989), um dos primeiros livros que marcaram esses estudos.

Todavia, é importante ressaltar a amplitude da conceituação do pós-colonialismo. Schmidt (2009), embasando-se nas ideias de Jorge de Alva (*apud* Loomba, 1988, p.12), a respeito do conceito do termo ‘Pós-colonial’, reafirma: “(...) o pós-colonialismo deve significar não tanto uma subjetividade “depois”, da experiência colonial, mas uma subjetividade em oposição aos discursos e práticas imperializantes e colonizadoras.” (2009, p.137-138, grifos da autora).

Compreendemos que a autora propõe que o conceito deva ser repensado dentro de uma espécie de programa de contestação e releitura crítica do legado cultural do colonialismo. Além disso, identificamos que nessa literatura insurgente, autônoma e expressiva, há um cunho mobilizador que colabora com a tentativa de fortalecimento ou resgate identitário. Conforme nos lembra Said (2011), as narrativas de emancipação e esclarecimento são também narrativas de integração, pois são histórias de povos que tinham sido excluídos do grupo principal, mas que agora estavam lutando por um lugar dentro dele. Desse modo, elas “(...) mobilizaram o povos do mundo colonial para que se erguessem e acabassem com a sujeição imperial (...)” (SAID, 2011, p.11). Analogamente, deparamo-nos com o fato de que

As narrativas de emancipação na Africana de língua portuguesa, por exemplo, terminaram tornando-se elementos de forte mobilização de povos e forte forma de resistência, além de uma tentativa de fortalecimento ou de

resgate das identidades, até porque a literatura é fonte de cultura e cultura é fonte de identidade. (TUTIKAN, 2006, p. 15).

Nesse viés, entendemos que a literatura pode servir no embate às imposições imperialistas/colonialistas, tornando-se símbolo de uma resistência capaz de canalizar a busca da identidade de uma nação. Afinal, é incontestável a relação entre a consciência literária e a valoração das raízes, bem como o enfoque à tradição, mitos, folclore, sistemas governamentais, arte etc. E a respeito de cultura nacional, Hall (2005, p. 50-51) é preciso, quando afirma:

As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um *discurso* – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos (...). (HALL, 2005, p. 50-51)

As culturas nacionais, ao produzirem sentidos sobre “a nação”, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas. Como argumenta Benedict Anderson (1983), a identidade nacional é uma “comunidade imaginada”.

Com efeito, percebemos a importância da tríade composta pelos seguintes elementos: nação – narrador – narrativa, para a constituição das bases da literatura angolana. Por essa razão, verificamos que “inventar um país como lugar de pertencimento é a primeira tarefa a que se lançam os escritores angolanos em sua luta de libertação. O resultado disso é a construção, em conjunto, de um sujeito e de uma nação pós-coloniais, ambos sendo inventados e narrados na literatura.” (SCHMIDT, 2009, p.142).

Diante do panorama diversificado da África, com as muitas histórias de cada território, é dito que o colonialismo foi prejudicial, no que se refere também à proximidade dos distintos povos desse continente, conforme avalia Chaves (2005). Em meio às diversidades geradas a partir do imperialismo, em Angola, a escrita teve sua própria forma de denunciar injustiças, e assim, a literatura pode ir intensificando-se cada vez mais.

Por essa razão, faz-se mister, igualmente, questionar sobre qual é o lugar desse sujeito pós-colonial. De acordo com Schmidt (2009), caso esse sujeito não seja situado e localizado, ele poderá vir a se encontrar numa condição demasiado vaga, afinal, conforme é referenciado por Loomba (1988, p.16-18) *apud* Schmidt (2009, p.139) “(...) nem todas as práticas e

discursos de subordinação são iguais em qualquer época ou lugar.”. Dessa forma, reconhecemos que Luandino colabora para a criação de uma literatura cujo discurso demonstra-se engajado em situar esse sujeito no espaço e tempo:

Desde o fim dos anos de 1940, o sonho de um país livre juntou os angolanos de várias idades, raças e classes, empenhados na conquista da libertação política e social, entre os quais podemos identificar aqueles que, percebendo a escrita como uma arena, procuraram fazer da literatura mais um instrumento para a transformação. Aí encontramos José Luandino Vieira, um escritor cidadão movido desde cedo pelo compromisso de associar ao sentido ético de sua luta a dimensão estética de seus textos. Seu pacto, sempre e a um só tempo, com a ordem que desejava e com a beleza em seu sentido maior, manifesta-se nesse exercício de dupla lealdade a que ele devota seu trabalho e talento. (CHAVES, 2019, p.152).

Neste ponto, verificamos que sugerir uma análise voltada no viés pós-colonial da obra *João Vêncio*: os amores, produzida em um período anterior ao momento no qual os estudos pós-coloniais ganharam força para movimentar o cenário da criticidade literária, não configura um impeditivo para o desenvolvimento analítico desta pesquisa. Muito embora, esta produção literária aborde um contexto anterior que, inclusive, sofreu diversas transformações nesse intervalo de tempo correspondente, desde o ano da produção até os dias atuais, consideramos que a articulação de tais estudos se apresenta viável e não anacrônica, afinal:

(...) o “pós-colonial” não sinaliza uma simples sucessão cronológica do tipo antes/depois. O movimento que vai da colonização aos tempos pós-coloniais não implica que os problemas do colonialismo foram resolvidos ou sucedidos por uma época livre de conflitos. Ao contrário, o “pós-colonial” marca a passagem de uma configuração ou conjuntura histórica de poder para outra. (...) No passado, eram articuladas como relações desiguais de poder e exploração entre as sociedades colonizadoras e as colonizadas. Atualmente, essas relações são deslocadas e reencenadas como lutas entre forças sociais (...) no interior da sociedade descolonizada, ou entre ela e o sistema global como um todo. (HALL, 2003, p.56).

Com base no exposto, de maneira crítica, percebemos que o referido romance angolano, além de nos oferecer a possibilidade de analisar o lugar ocupado pelo sujeito representativo, durante o período da Guerra pela libertação, também nos permite perceber as transformações oriundas no campo da literatura angolana que ressignificam a questões identitárias desse sujeito. E, ao nos depararmos com os fatos biográficos do autor, verificamos que não é à toa que isso acontece; afinal, o autor concilia tais aspectos em suas narrativas

porque, desde muito cedo, esteve envolvido na causa pela libertação, custando-lhe inclusive a própria liberdade, visto que ele passou alguns períodos na prisão:

O primeiro ocorreu em 1959, por um período de três meses. Como não terminasse com a sua atividade e luta políticas depois de solto e devido ao clima de repressão imperante em Angola, especialmente com o início das guerras coloniais, é de novo encarcerado em 1961, e acusado de atividades contra a invocada “segurança do Estado”. Passou por várias prisões angolanas e finalmente parte, em 1964, para o campo de concentração do Tarrafal, em Cabo Verde. Neste campo concentravam-se os presos políticos portugueses, alguns deles bastante importantes na esfera política de hoje e também na dos diversos países africanos de expressão portuguesa. (ORNELAS, 1990, p. 69, grifos do autor).

Reconhecida é, portanto, a dedicação do escritor aos textos angolanos, e, enquanto se sucedeu o período tarrafalense, diversas produções literárias do autor surgiram; a prisão foi um lugar importante para aflorar seu processo criativo, por isso, escreveu obras que só seriam publicadas a partir de 1974, a exemplo dos dois primeiros livros, compostos por contos e publicados em Luanda, Angola: *A cidade e a infância* (1957) e *Luuanda* (escrito em 1963).

Ciente dos fatos, percebemos o quão imprescindível é revisitar os aspectos históricos para elucidarmos o tocante às questões, anteriormente elencadas. Seja norteando-os na literatura por meio do estudo do lugar/espço – este último apresentado nas narrativas de Luandino pela imagem dos musseques, que não apenas são caracterizados como um lugar, mas também são, segundo Schmidt (2009), um dos protagonistas que revelam o traço identitário – ou, pelas marcas do tempo, implicando a ideia de uma geração ou época que, seguramente, nunca o conhecimento de tais aspectos perderá a importância para a história da construção da “identidade angolana.⁴⁰”.

Em reforço, Macêdo (2004) afirma que a materialização artística do projeto nacionalista redundará na criação de um novo espaço ficcional na literatura de Angola. É dessa maneira que, na ficção angolana, as marcas do imaginário urbano re-criado permeiam os textos, fazendo com que Luanda surja como uma realidade na qual colonizador e colonizado são simbolizados pela “Baixa” (a cidade dos brancos) e o musseque, a cidade dos negros e que simboliza a base sobre a qual as imagens de resistência e identidade nacional seriam geradas. Por tal razão, essa cidade dos bairros periféricos revela-se signo expressivo e ideologicamente marcado na ficção angolana do período da guerra da libertação.

⁴⁰“Como afirma John Iliffe, “antes da colonização, os africanos tinham várias identidades sociais. Muitos, pertenciam a linhagens, clãs, aldeias, cidades, feudos, grupos linguísticos, Estados e quase todos a uma combinação destes tipos de comunidade” (ILIFFE, 199, P.300) *apud* (CARVALHO, 2016, p.70).

Contudo, é oportuno destacarmos que Carvalho (2016) questiona a existência de uma só nação⁴¹ angolana, e pormenoriza o conceito correlacionando-o à inferência da ideia de identidade. O autor aponta a estratégia dos povos dominados de procurarem definir aspectos de identidade com o intuito de se mobilizarem para enfrentarem a dominação e enfatiza que os conceitos de nação e identidade não são a mesma coisa, nem se assemelham à instituição estatal ou poder político organizado por uma/um grupo de classes sobre determinados indivíduos.

Mediante tal colocação, torna-se viável a ideia de Nação sem Estado, Estado sem Nação ou um Estado com várias Nações. E mais, em resposta à pergunta sobre quais indicativos podem ser elencados como fatores essenciais e propícios para transformarem um conjunto de pessoas em uma nação, Carvalho (2016) ainda explicita que são múltiplas as causas e menciona as crenças em mitos de origem ou religiosas; a ideia de que todos são produtos de um solo ou possuem um antepassado em comum ou o compartilhamento de ritos, hábitos, valores, idiomas, pensamentos ou cultura. Logo, aponta:

O sentido de pertença a uma determinada comunidade não é natural. Ele é produto do saldo entre as experiências coletivas e as escolhas individuais, que constituem certos traços que podem ser compartilhados por todos os membros de um grupo e que fundamentam sua identidade. (CARVALHO, 2016, p.64).

Claramente, verificamos que a temática do pertencimento apresenta-se como um fator que fundamenta a identidade e alcança as nuances justificadoras sobre o que tange à formação de uma nação. Assim, voltamo-nos ao pressuposto da “pluralização de culturas nacionais e de identidades nacionais” (HALL, 2005, p.83), considerando as experiências trocadas coletivamente entre os povos locais anteriores, a influência dos colonizadores e os povos que se formaram a partir da relação desses dois. Isso justifica o seguinte fenômeno, ao entrelaçarmos história e literatura:

O desejo de construção de uma identidade nacional que sela a configuração do sistema literário em Angola explica, então, a relevância que se dá ao espaço no repertório de seus autores justificadamente preocupados com a necessidade de simbolicamente realizarem a apropriação do território invadido. Do mesmo modo, no plano da memória, assoma a necessidade de uma depuração. Não se trata de um regresso ao tempo que precedeu à cisão para recuperar na totalidade os signos daquela ordem cultural, mas sim de

⁴¹ O referido crítico considera as nações como construções históricas diretamente influenciadas pelas estratégias de formação e de consolidação das estruturas de poder de um determinado Estado. (CARVALHO, 2016).

resgatar alguns dos referentes que se podem integrar aos tempos que se seguem. (CHAVES, 2005, p.61).

Em analogia, verificamos que dois elementos permeiam o universo literário; são eles: identidade e memória. Ambos incidem de maneira substancial na composição das obras dos escritores angolanos⁴², haja vista que o traquejo com essas temáticas, nas entrelinhas poéticas ou de uma prosa, tende a ser sobressalente e extraído, após leituras reflexivas. Desse modo, percebemos um engajamento da escrita com o resgate de valores culturais, a fim de que a literatura angolana consiga, de uma maneira lúdica, fluir e trazer conhecimento sobre os três tempos regentes da própria realidade social – o passado histórico, a situação presente e o futuro.

Na obra *Mayombe* (1980), por exemplo, um dos marcos da literatura angolana e escrito por Pepetela⁴³, de acordo com Ornelas (1990), podemos observar que existe uma tentativa de unificação da parte do MPLA⁴⁴. Nesse direcionamento, deparamo-nos com o enfoque temático sobre a construção da unidade nacional apesar das diferentes origens étnicas, o que nos revela a ligação de uma literatura não desvincilhada do contexto histórico, isto é um meio de narrar o país de forma endógena. E outro exemplo de produção artística desse autor é *A Geração da Utopia*, de 1992. Nessa obra:

As personagens estão a serviço da representação de um passado idealista em contraposição a um presente arrivista que se consolidava no país. Nessa obra percebemos claramente toda a formação do processo de revolta que derivará na luta pela independência. O protagonista é um intelectual idealista, até a instalação de seu posterior desencanto. Contudo, a mera presença de um sonhador na posição de protagonista do livro nos leva a crer que suas desilusões se devem principalmente a antigos sonhos desfeitos (que deixam de ser compartilhados pela sociedade em que este se inscreve) e não a ressentimentos novos. (PINHEIRO, 2016, p.106).

Eis que nos detemos à necessidade de procurar compreender melhor o processo histórico que se sucedeu no caso de Angola. Nesse processo, a multiplicidade de culturas, derivou-se principalmente da fragmentação dos povos anteriores, em virtude da interferência

⁴²Um dos exemplos desses escritores é Pepetela, escritor da obra *Mayombe* (1980). “A escrita de Pepetela caracteriza-se por uma conjugação de elementos oriundos de vários tempos da história de Angola, da tradição e da modernidade, do universo pré-colonial, revelando uma preocupação de inclusão desses tempos num objecto de interesse e análise integrado: a escrita da angolanidade.” (VIEIRA, 2011, p.90).

⁴³ De acordo com Pinheiro (2016), Artur Pestana, cujo nome artístico é Pepetela, foi militante do MPLA e atuou contra a dominação do colonizador, integrando os primeiros governos angolanos e nomeado como vice-ministro da Educação, em 1975). Participou da geração angolana formada pela Casa dos Estudantes do Império.

⁴⁴Movimento Popular pela libertação de Angola (MPLA), cuja participação política na luta da independência do território será adiante explicada.

dos colonizadores e a formação de novos povoados. Sendo assim, ao nos debruçarmos com a história da independência de Angola, verificamos que o progresso foi dado em etapas:

Durante os anos 60 e 70, a liberação do jugo colonial caracterizou-se pela luta armada contra os colonizadores que tentavam resistir a qualquer mudança. Tal cenário se manifestou em todas as colônias portuguesas. Dentre elas, Angola viveu a situação mais dramática. Sua extensão territorial e suas riquezas naturais atiçaram a cobiça e suscitaram disputas entre seus vizinhos e os países dominantes no sistema de relações internacionais, os EUA e a URSS, Pilares do jogo de equilíbrio de poder mundial à época. (CARVALHO, 2016, p.65).

Esse quadro de conflitos e luta armada contra os colonizadores portugueses que buscavam a hegemonia da dominação do território angolano, evidentemente, derivou-se dos interesses econômicos dos outros países do ocidente. De acordo com Menezes (2000, p.31), a “teoria da dependência” dos anos 60, baseada na realidade econômica, política e social dos países latino-americanos pode ser aplicada aos estudos sobre a situação econômica portuguesa e, conseqüentemente, às relações com as colônias angolanas porque:

(...) Portugal, não obstante uma metrópole situada na área de influência da Comunidade Econômica Européia (e, portanto, podendo classificar-se, a partir de certa época, como um país desenvolvido) apresentava, ao mesmo tempo, a curiosa e paradoxal situação de possuir indicadores típicos de uma economia atrasada (submetido também a uma ditadura política similar à dos países da América Latina), com destaque para a existência de articulações entre suas “elites econômicas” e as capitais de curso internacional que visavam a explorar seus recursos (leia-se das colônias), tornando-se uma “economia dependente” das relações com os países ocidentais. (MENEZES, 2000, p.31).

O autor nos atenta para a questão da “dupla dependência” econômica de Portugal, pois a economia nesse período não se restringiu apenas à metrópole, ela também sofria a influência direta da exploração do território de Angola, o que se configura numa espécie de “colonialismo por dependência”. O resultado é que, nesse caso somavam-se os interesses de Portugal em relação às colônias (cuja economia era passiva à metrópole) conjuntamente às decisões dos outros países com decisões que afetavam o rumo da economia portuguesa.

Desse modo, os países internacionais, apropriaram-se do poderio imperialista que detinham sobre Portugal, para transformá-lo em uma espécie de intermediário para se utilizarem dessa metrópole no que concerne a exploração dos recursos derivados dos territórios coloniais e que, por conseguinte eram intermediados/administrados pelos

portugueses com o intuito de que esses outros países internacionais obtivessem extraíssem também de tais recursos. Esse fenômeno da “condição de dupla instância de dependência”, de Angola (MENEZES, 2000, p.32) caracteriza-se pela transferência da economia portuguesa que não se limita ao território da metrópole e se transfere para a economia do território angolano, já que nele

A possibilidade de exploração comercial de petróleo na região de Cabinda (enclave territorial ao norte de Angola), por exemplo, foi um foco de atração (desde meados dos anos 50) para grandes companhias petrolíferas, que obtiveram contratos de concessão de longo prazo, gerando importantes receitas para a economia portuguesa, permitindo não só a expansão continental dos monopólios nacionais, mas a expansão desses, em associação com capitais estrangeiros, na industrialização do espaço econômico colonial. (MENEZES, 2000, p.32).

Diante dessa situação na qual de um lado Portugal, representado pelas elites econômicas e políticas, poderia intermediar e administrar a exploração desses recursos no espaço da colônia e, de outro lado, os países imperialistas também poderiam explorá-los, as etapas para a independência de Angola, consoante Carvalho (2016) implicaram uma luta armada e longa contra Portugal, que durou de 1961 até 1974, período no qual participaram as três organizações mais importantes: a Frente Nacional de Libertação de Angola (FNLA)⁴⁵, a União Nacional pela Independência Total de Angola (UNITA)⁴⁶ e o Movimento Popular pela Libertação de Angola (MPLA)⁴⁷. Já em 1976, estabeleceu-se a hegemonia do MPLA, que cria a República Popular de Angola, orientando-a para um modelo “socialista” com cooperação da ex- União Soviética. Em complemento, Menezes (2000, p.34) ressalta:

Essa atitude desperta a oposição dos grupos rivais, levando o país a uma guerra fratricida, desgastante e cruel que duraria, pelo menos dezoito dos seus primeiros vinte anos de história soberana, com o agravante de se tornar, além de um problema interno, um conflito inserido no âmbito da Guerra Fria, dada a vigente dicotomia que opunha os mundos “capitalista” e “socialista” naquela ocasião. (MENEZES, 2000, p.34).

⁴⁵“A FNLA foi criada em Março de 1962, a partir da fusão entre a União das Populações de Angola (UPA) e o Partido Democrático. Era uma organização declaradamente anticomunista e pró-ocidental que contava com o apoio da Zâmbia e do Zaire. Suas bases estavam concentradas no Norte do país e suas armas tinham procedência chinesa e norte-americana.” (CARVALHO, 2002) *apud* (CARVALHO, 2016, p.65).

⁴⁶“A UNITA foi fundada em 1966, resultante de divergências no interior da FNLA. Tinha o apoio dos EUA e da África do Sul e suas bases concentravam-se no Sul de Angola.” (CARVALHO, 2002) *apud* (CARVALHO, 2016, p.65).

⁴⁷“O MPLA foi fundado em 1956 por Jovens intelectuais de origem Mbundu, fruto da fusão de vários grupos. Possuía tendência socialista e autoproclamava-se marxista. Contava com o apoio da Guiné, do Congo, da URSS e de Cuba. (CARVALHO, 2002) *apud* (CARVALHO, 2016, p.65).

Angola passa a viver guerra de guerrilhas, com intervalos curtos. Além de tudo, é importante salientar que apesar de passar por esse processo negociado de libertação que culminou na saída de Portugal e a independência do país em 11 de novembro de 1975, conforme assegura Menezes (2000), ela ainda permanece fadada à dependência dupla, pois esta não se extingue com o colonialismo português, principalmente por causa da questão do enclave do petróleo que favorecia a circulação dos capitais internacionais, fazendo com que Angola constitui-se no primeiro país de organização pró-soviética socialista a manter um espaço livre para o capitalismo.

De acordo com Carvalho (2016), com o fim do longo período de guerra civil em 2002 e a morte de Jonas Savimbi, líder da UNITA, o país foi palco de combates armados, mutilações e mortes sangrentas nas cidades e no campo. Assim, o país vive uma fase na qual é oferecida “a esperança de que a Nação angolana possa ser construída de maneira diferente, a partir das experiências e tradições culturais dos diversos povos que habitam seu território.” (CARVALHO, 2016, p.72).

Nesse sentido, encontramos na literatura uma tentativa de resgate dessas experiências vivenciadas pelos sujeitos, ao longo do tempo em meio ao contexto social. A exemplo disso, mencionamos outra obra do autor Pepetela intitulada *Predadores* (2008), que segundo Pinheiro (2016) retrata o período histórico que vai desde o fim da guerra da libertação, passa pelo período da independência em 1975, pela disputa do poder em Angola e pelos anos de guerra civil até chegar em 2005.

A narrativa do autor é construída por “personagens tolos, vis e irresponsáveis que contribuem para o referendar de seu ponto de vista em relação à sociedade” (PINHEIRO, 2016, p.106). É nesse trajeto que a literatura apropria-se da ficcionalidade e da verossimilhança para percorrer o campo das identidades, afinal na obra são retratadas múltiplas visões e discursos que circulam em Angola no pós-independência.

Consoante destaca Hall (2005), as identidades estão em constante estado de mudança, pois elas vão se transformando, ao longo do tempo. A esse processo o teórico denominou “celebração móvel”, ou seja, “(...) uma espécie de transformação contínua em relação às formas de representação ou interpelação desses mesmos sujeitos dentro dos sistemas culturais.” (TUTIKIAN, 2006, p.12). Assim, podemos dizer que esse processo é diretamente influenciado pelas relações estabelecidas entre a sociedade e até mesmo pelas relações de pertencimento, e, portanto, é impossível manter a identidade sem levar em consideração os papéis sociais.

Quando falamos nesse assunto, consideramos que essas transformações ocorrem de maneira global e entendemos também que esse processo acontece de múltiplas formas, nas distintas sociedades do mundo. Nesse direcionamento, somos movidos a uma percepção capaz de discernir o ocidente como um palco de transformações diferentes das que ocorrem no continente africano, surgindo a seguinte problemática:

(...) o impacto global reflete sobre a tradição, relegando-a a um outro plano diante da quantidade de informação, do dinamismo, da alteridade, obrigando a uma espécie de identidade relacional, onde o *mesmo* define a própria historicidade e o *outro* representa o código de diferenciação.” (TUTIKIAN, 2006, p. 13, grifos da autora).

Ocorre que na seara das questões identitárias, ao falarmos de África e considerarmos todo o processo histórico envolvido na luta da independência dos países africanos, que estiveram sob o jugo colonial, durante muito tempo, sempre haverá um comparativo em relação ao mundo ocidental, e este sempre tenderá a enxergar o continente africano como o *outro*. Dessa maneira, encontramos na literatura um instrumento capaz de enaltecer tanto esses aspectos quanto as representações das memórias, em especial, através das narrativas do eu, isto é, dos personagens que protagonizam os enredos.

Acerca disso, Chaves (2005) admite que algumas estratégias artísticas são atualizadas pela literatura angolana contemporânea com o intuito, por exemplo de enaltecer uma espécie de geografia da memória, haja vista que, é nítida a articulação das formas de pensar às questões identitárias de uma nação definida pelas fragmentações adquiridas, ao longo do tempo, e materializadas no espaço a com a construção da memória. Nesse direcionamento, dado, então, é o papel da literatura, ao propiciar a busca das práticas discursivas, em vias documental e ficcional, construindo uma cena imagética imbricada ao anseio de “(...) superar as fronteiras do individual, apoiando-se numa noção de singularidade diretamente ligada ao caráter plural dessa cultura.” (CHAVES, 2006, p.83).

Em meio à diversidade cultural africana, encontramos nas narrativas da literatura angolana um caminho por meio do qual a alteridade é, de fato, trazida à pauta e representada pelo *outro*, isto é, pelo sujeito que antes fora subalternizado, mas que cuja voz passa a ser seu instrumento de subversão contra as tentativas de dominação, tornando-a cada vez mais eloquente e fortalecida nas entrelinhas da prosa, que por vezes também é poética, conseqüentemente, localizando esse sujeito num espaço onde exista um equilíbrio entre tradição e modernidade:

No que diz respeito à tradição, o ponto de partida é a afirmação de que os africanos têm uma cultura autêntica que lhes confere um eu particular irreduzível ao de qualquer outro grupo. A negação deste eu e desta autenticidade seria, assim, por si mesma, uma mutilação. Com base nesta singularidade, supõe-se que a África re-invente sua relação consigo mesma e com o mundo para pertencer a si mesma e escapar das obscuras regiões e do opaco mundo aos quais a história a tem confinado. Por causa das vicissitudes da história, consideramos que a tradição ficou para trás. Daí a importância, para redescobri-la, da regressão e da imaginação, condições necessárias para superar a fase de humilhação e de angústia existencial causada pela degradação do Continente. (MBEMBE, 2001, p. 13- 14).

Consoante o exposto, compreendemos que as produções angolanas e africanas em geral promovem uma reflexão sobre a necessidade de criações literárias oriundas desses territórios, haja vista a importância de ela ser narrada/reproduzida por si mesma, isto é, por sua própria ciência, cultura e povos/indivíduos, revelando também as implicações referentes à questão da identidade, configurando-se como uma das formas de declarar sua alteridade e autoconsciência para o mundo, principalmente, através da literatura.

O *outro* ainda continua sendo esse *outro*, de acordo com Tutikian (2006) e “não importa o discurso geral de prosperidade que traga consigo, nos períodos colonial e pós-colonial inicial, onde o sentimento nacional aguça a identidade utópica.” (TUTIKIAN, 2006, p.14). Por esse motivo, entendemos que narrar a si mesmo configura uma das formas de resistência, visto que o exercício da memória individual capta o trânsito e localização do sujeito inserido numa sociedade moderna e que se transforma, em todo momento, conseqüentemente, estabelecendo uma ligação com a memória coletiva:

As relações de si para si mesmo, o trabalho de si sobre si mesmo, a preocupação, a formação e expressão de si, supõem um trabalho da memória que se realiza em três direções diferentes: uma memória do passado, aquela dos balanços, das avaliações, dos lamentos, das fundações e das recordações; uma memória da ação, absorvida num presente sempre evanescente; uma memória de espera, aquela dos projetos, das resoluções, das promessas, das esperanças e dos engajamentos em relação ao futuro.” (CANDAU, 2011, p.60).

Discutir sobre memória é, antes de tudo, perceber que o exercício desta é decorrente da maneira como é estabelecida a relação, formação e expressão de si para si mesmo, considerando os três momentos temporais: passado, presente e futuro. Analogamente, detemo-nos ao fato de que “a capacidade narrativa é a pré-condição para fazermos um relato de nós mesmos e assumirmos a responsabilidade por nossas ações através desse meio” (BUTLER, 2017, p.25).

Nessa linha de pensamento, declaramos que o relato de si do narrador em *João Vêncio* configura uma forma de expressão da narrativa do eu, que através do uso de uma linguagem que subverte aquela cujos padrões colonialistas imperam e constituem formas de dominação do sujeito angolano. E, com o intermédio da escrita, nesse relato surgem as inovações linguísticas para desconstruir o modelo luso ou europeu e voltar-se principalmente para as questões afrocêntricas (angolanas):

Considerando a língua como um fator de cultura, que reflete e produz, a um só tempo, um conjunto de condicionamentos internos e externos, o artista procura recursos que lhe permitam utilizar o português sem que um tal uso implique a perda da identidade de seu projeto sócio-político cultural. Remarque-se aqui a acuidade crítica de um dos seus mais conhecidos escritores ao declarar que a língua portuguesa deve ser assumida como um despojo de guerra. Estamos falando de Luandino Vieira, para quem o português constitui hoje um patrimônio do povo angolano que o soube conquistar juntamente com sua independência política. (CHAVES, 2005, p.72).

Ciente dessa importância da língua portuguesa e do traquejo linguístico por meio do uso desta, o autor promove, com sua prosa, a fusão entre o português e o quimbundo no relato de si do narrador nativo cuja terra de pertença é Luanda, demonstrando, constantemente, que através da expressividade, esse sujeito atinge o reconhecimento de si, isto é, ele assume a sua identidade para o meio externo através do uso da voz ativa, através da qual lhe é possível exercer a liberdade intelectual e o direito de ir e vir no meio social, à proporção em que é/se percebe interpelado. Em consonância a esse fato, apontamos a conclusão de Butler (2017, p.18) de que

(...) não existe nenhum “eu” que possa se separar totalmente das condições sociais de seu surgimento, nenhum “eu” que não esteja implicado em um conjunto de normas morais condicionadoras, que, por serem normas, têm um caráter social que excede um significado puramente pessoal ou idiossincrático. (BUTLER, 2017, p.18)

Nessa esteira, o processo de interpelação e da narrativa de si pertencentes a esse eu-interacional, que está inserido no meio social e relaciona-se, inclusive, normativamente com ele, coaduna-se ao fato de que “(...) a vida pessoal torna-se atenuada e privada de pontos de referências firmes: há uma volta para dentro, para a subjetividade humana, e o significado e a estabilidade são buscados no eu interior.” (GIDDENS, 1991, p.128). De acordo com esse teórico, o processo culmina na transformação da intimidade, em meio à vida cotidiana, tendo

em vista que as relações de confiança, estabelecidas no meio social, refletem na construção do eu.

Ademais, de um modo amplo, Giddens (1998) adverte que, no âmbito das relações cotidianas da modernidade, em meio a esse processo de construção do eu, são levadas em consideração a questão da segurança ontológica; a confiança básica/pessoal (a qual considera a questão mutualidade das partes) e a confiança nos sistemas abstratos (classificados pelo referido autor como uma condição que marca o distanciamento entre tempo-espaço e das áreas de segurança do cotidiano que as instituições da vida moderna oferecem em comparação ao mundo tradicional). Assim ele reforça: “Confiança, relações interpessoais e uma convicção da “realidade” das coisas andam de mãos dadas nos ambientes sociais da vida adulta.”. (GIDDENS, 2002, p.53).

Ou seja, a respeito da questão da confiança na vida dos indivíduos, observamos que a confiança pessoal pode ser demonstrada pela mutualidade responsiva nas relações interpessoais, levando em conta que os indivíduos demonstram-se confiáveis para realizarem tal feito, enquanto que a confiança nos sistemas abstratos mantém a segurança cotidiana das relações, todavia não pode demonstrar a mutualidade por ser impessoal e, por vezes burocrática demais, devido aos seus sistemas operacionais. Nesta esteira, as relações intersubjetivas permeiam tanto o âmbito privado – que se revela desinstitucionalizado –, quanto o público – excessivamente institucionalizado. Sobre isso Giddens (1991, p.133) ressalta: “Relações pessoais cujo principal objetivo é a sociabilidade, informadas pela lealdade e autenticidade, tornam-se uma parte das situações sociais de modernidade da mesma forma que as instituições abrangentes de distanciamento tempo-espaço.” (GIDDENS, 1991, p.133).

A respeito do plano das relações pessoais, o que podemos perceber é o desenvolvimento dos sistemas abstratos, de maneira direta, dependente da confiança impessoal, assim, inevitavelmente, a sociedade moderna buscou repensar sobre novas formas de conciliar essa nova faceta com a da personalidade (tão evidenciada, desde as sociedades pré-modernas), ao longo do tempo, adaptando-se às transformações oriundas de uma nova reconfiguração.

Segundo Giddens (1998), não devemos falar em exclusão da personalidade, mas avaliar a forma como ela esta também entrelaçada aos sistemas abstratos (impessoais), principalmente porque vivemos em comunidade. Por isso, voltamos a nos questionar sobre a forma como oferecemos abertura para nos relacionarmos com outro(s) indivíduo(s). O teórico

nos leva a entender que a partir desse questionamento, percebemo-nos numa espécie de desvendamento de nós mesmos, ancorado na **consciência prática**, a qual serve de base cognitiva e emocional da sensação de segurança ontológica, que nada mais é que o sentido de continuidade dos eventos das atividades humanas em todas as culturas e vários segmentos.

Tudo isso revela também uma ligação direta ao pressuposto do que este autor chama de **auto-identidade**, entendida como algo que deve surgir das relações rotineiras e reflexivas do indivíduo, isto é, na continuidade do tempo e espaço do eu compreendido reflexivamente, na sua condição de agente em relação a si e aos outros. Enfim, seria a reflexão biográfica compreendida pelo eu.

Analogamente, ao enaltecermos esse aspecto referenciado sobre a sociabilidade das relações pessoais, somos conduzidos à percepção de que o ato interlocutório ativado é o ponto de partida na narrativa e *corpus* desta pesquisa que vai nos revelar até as memórias do personagem João Vêncio, que funcionam para lembrá-lo dos fatos passados marcantes na vida dele e influenciadores para a construção do eu em relação a si mesmo e aos outros, até o tempo presente do relato, ou mesmo o tempo futuro (delimitado pelos seus anseios e expectativas desse narrador). Nesse passo, efetivamente, não existe “(...) busca identitária sem memória e, inversamente, a busca memorial é sempre acompanhada de um sentido de identidade, pelo menos individualmente.” (CANDAUI, 2011, p.89).

É o caso, portanto, de considerarmos que o relato do narrador, em evidência nesse romance, constitui um instrumento viável na busca de si mesmo por meio da memória. Entretanto, ao passo que é utilizado pela figura particular/intimista (o “eu”) de João Vêncio, que ocupa a posição individualizada de sujeito, mas não permanece desatrelado do social, haja vista, que são levadas em consideração: a história; as relações interpessoais; o convívio; a temporalidade social; entre outros aspectos que ultrapassam a narração em si e vão além do particular, afinal conforme ressalta Halbwachs (1990):

(...) nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque em realidade, nunca estamos sós. Não é necessário que outros homens estejam lá, que se distingam materialmente de nós: porque temos sempre conosco e em nós uma quantidade de pessoas que não se confundem (HALBWACHS, 1990, p.26).

O que significa que a construção dessas memórias evocadas pelo eu nunca são apresentadas de um modo restrito ou reduzidas ao universo particular da percepção deste

sujeito, pois são também originadas das percepções estabelecidas através do convívio direto ou indireto deste sujeito, ao longo da vida, com os outros indivíduos e meio no qual ele está inserido. Desse modo, o autor nos leva a compreender que a reflexão também é fruto do convívio comunitário e, portanto, há a participação (interferência) desses sujeitos nas lembranças, visto que eles contribuem para rememorar-las.

Halbwachs (1990), a respeito desse assunto, atenta-nos, conseqüentemente, à aproximação das lembranças do sujeito à convivência e participação dele no plano grupal. Isso nos remete à noção de que existem testemunhas que também identificam com esse grupo e possibilitam um determinado auxílio e influência no plano da memória. Logo, esse teórico assegura-nos que quando um indivíduo encontra em si mesmo os próprios pensamentos, ele também encontrará o resultado de uma fusão de pensamentos oriundos de outros indivíduos, que estiveram em contato com ele. Daí, o fato da memória não ser uma *tabula rasa*, expressão elucidada pelo teórico.

Embasando-nos nesses aportes teóricos elucidados, percebemos que é nítida a tessitura de uma teia conceitual e crítica capaz de reunir e entrelaçar aspectos sobre memória, identidade e a importância funcional do relato de si para esse processo na construção do eu. Sem embargo, devemos mentalizar que a obra em estudo, devido à sua temporalidade e discurso abarca o fato de retratar o relato de um sujeito (narrador) envolvido numa história que suscita reflexões de ordem pós-colonial. Isso implica, de acordo com Said (2011), a consideração de “uma rede de histórias interdependentes” uma vez que

Não podemos falar de *um* sujeito pós-colonial, pois sua identidade resulta da interseção de diversas faces de sua história e de seu presente, que dizem respeito à classe social em que se situa, ao país e à região de onde vem e onde está, à sua posição de gênero, raça e etnia, etc., sendo que todos esses elementos só podem ser vistos em sua complexa rede, densa de historicidade e múltipla em suas localizações. (SCHMIDT, 2009, p.139, grifos da autora).

Observamos, então, que a literatura angolana investe na elaboração de histórias que retratem a busca do pertencimento desse sujeito pós-colonial, considerando esse panorama cartográfico das experiências oriundas dessa perspectiva e que se apresentam diversificadas, em cada um dos países africanos. Desse modo, enalteçemos que a busca do sujeito pós-colonial pela própria identidade é feita “(...) através da reunião dos elementos dispersos na memória coletiva”, consoante enfatiza Tutikian (2006, p.27).

Com foco no exposto, entendemos que essas literaturas conseguem abordar os aspectos identitários e relativos à memória, em amplo senso. Exemplificamos, em meio à

ampla possibilidade de categorias passíveis de análise, o fato de que a obra escolhida para esta pesquisa corrobora o pressuposto teórico evocado por Halbwachs (1990) de que memória individual e coletiva⁴⁸ estão associadas e não são antagônicas. Compreendemos, ainda, tratar-se de um romance que contribui para romper com os pressupostos coloniais, a partir do momento em que se mostra resistente aos paradigmas dominantes do mundo ocidental imperialista e contribui para o alcance de novos saberes no plano epistemológico, vide (SANTOS; MENEZES, 2009).

É incontestável, então, a necessidade de resistência e quebra desses padrões dominantes e perpetuados, ao longo do tempo, para a escuta, deslumbramento, leitura e produção de criações literárias. Desse modo, no romance *João Vêncio: os seus amores*, debruçamo-nos tanto com aspectos referentes ao âmbito individual do narrador quanto ao coletivo, isto é, o grupo/comunidade e o local/território em que o sujeito e narrador do relato está inserido, revelando o sentimento de pertencimento.

Tudo isso, sem descartar a noção de que sua voz representa uma das muitas que não estão imunes a um sistema opressor no qual é constante a tentativa de silenciamento, conforme ressalta Spivak (2010), em sua obra “Pode o subalterno falar?” (1985). Nesse direcionamento, na próxima seção, utilizaremos os fundamentos da perspectiva decolonial para propor e embasar uma análise sobre o processo da construção de si mesmo e do reconhecimento desse sujeito-interacional representado pelo narrador João Vêncio, que resiste à ameaça de ser subalternizado pelos padrões dominantes coloniais referenciados no nosso estudo.

2.1 O processo construtivo do eu-interacional de João Vêncio e a resistência à violência colonial, com foco em uma perspectiva decolonialista

De acordo com Quintero *et al* (2019), as diferenças entre os estudos pós-coloniais e os decoloniais não ocasionam uma problemática na sua articulação, afinal, ambos podem auxiliar na compreensão e da análise da colonialidade e, quando, colocados um ao lado do outro, não devem ser compreendidos como estudos antagônicos, haja vista que podem se complementar. Por essa razão, é plausível embasarmos-nos de tais fundamentos teóricos para o alcance de uma interpretação consistente sobre o processo construtivo e reflexivo do eu-interacional, na

⁴⁸ “A memória coletiva (...) envolve as memórias individuais, mas não se confunde com elas. Ela evolui segundo as leis, e se algumas lembranças individuais penetram algumas vezes nela, mudam de figura assim que sejam recolocadas num conjunto que não é mais uma consciência pessoal.” (HALBWACHS, 1990, p.53-54).

narrativa analisada pelo nosso estudo. Nessa direção, Giddens (1991) nos informa o seguinte comportamento intrínseco do sujeito na modernidade:

A consciência reflexiva nesse sentido é característica de toda ação humana, e é a condição específica daquela reflexividade institucional maciçamente desenvolvida (...). Todos os homens monitoram continuamente as circunstâncias discursivas. Em outras palavras, se questionados, os agentes são normalmente capazes de fazer interpretações discursivas da natureza e das razões do seu comportamento. (GIDDENS, 1991, p.39).

À luz desse pressuposto, somos direcionados ao entendimento de que o sujeito é movido por essa consciência crítica para a realização das suas ações, perante a sociedade. Nesse sentido, Giddens (1991) nos esclarece que essa percepção crítica não se restringe apenas à consciência discursiva e, à medida que desenvolvemos habilidades para seguir adiante em relação às atividades da nossa rotina cotidiana, incorporamos, diariamente, uma carga reflexiva das nossas ações que formam essa consciência prática⁴⁹. Em meio às limitações oriundas do contexto no qual o narrador se encontra, isto é, o espaço de uma cela da quionga e o temor da vigilância do sistema prisional⁵⁰ e das acusações do judiciário, João Vêncio encontra no relato, uma maneira de exercer as próprias consciência discursiva e a consciência prática, ao interagir com o interlocutor e confiar-lhe uma narrativa que constrói sobre si mesmo, relatada com o anseio de alcançar o reconhecimento das incompletudes e lacunas deixadas pelo judiciário. Todavia, acerca do relato, é importante examinar com atenção o que Butler (2017) avalia:

(...) o relato que dou de mim mesma no discurso nunca expressa ou carrega totalmente esse si-mesmo vivente. Minhas palavras são levadas enquanto as digo, interrompidas pelo tempo de um discurso que não é o mesmo tempo da minha vida. Essa “interrupção” recusa a ideia de que o relato que dou é fundamentado apenas em mim, pois as estruturas indiferentes que permitem meu viver pertencem a uma sociabilidade que me excede. (BUTLER, 2017, p.51).

⁴⁹Giddens (1991) acrescenta ainda que esse monitoramento reflexivo ocorre de forma não-consciente, ao invés de inconsciente, e que a maioria das formas da consciência prática não poderia ser “tida em mente” na sucessão das atividades sociais, pois suas qualidades tácitas/supostas constituem a condição essencial para que os sujeitos se concentrem nas tarefas adiante.

⁵⁰Nesse viés, baseamo-nos na ideia referenciada por Foucault (1999) de que é necessário que o prisioneiro seja mantido sob um olhar permanente; que sejam registradas e contabilizadas todas as anotações tomadas a respeito dele. Assim o tema do Panóptico, uma forma arquitetural que simula uma espécie de torre de vigilância que foi idealizada por Bentham, tem a sua temática relacionada à vigilância e observação, segurança e saber, individualização e totalização, isolamento e transparência – encontrando na prisão seu local privilegiado de realização.

Com foco nessa ponderação a respeito da impossibilidade de relatar completamente a si mesmo, quando a relacionamos com o relato do narrador do romance, entendemos que devemos levar em consideração, primeiramente, a cronologia do momento em que esse sujeito percebe-se no exercício da consciência sobre si mesmo, bem como da interação com o meio e os indivíduos com quem interage. Ou seja, vamos nos ater ao fato de que o narrador nos revela que somente a partir de os oito anos de idade é que as suas ações, relacionamentos e problemáticas se desenvolvem na vida dele e lhe são percebidos.

Desse modo, a atenção inicial aos fatos relatados ocorre durante a infância, mas é com o passar dos anos que esses fatos serão relatados, já na vida adulta e em uma circunstância diferente – o sujeito foi punido e não se encontra mais em liberdade. Enfatizamos, portanto, a ocorrência de uma mudança brusca cronológica do tempo desses fatos, a contar desde que os episódios relatados se sucederam até o momento em que João Vêncio resolve externar essas histórias ou memórias ao companheiro de cela.

A segunda consideração que devemos fazer é que, além da cronologia dos fatos, há também a impossibilidade de haver uma linearidade nessa autonarrativa enunciada por Vêncio, seja porque os fatos são evocados em conformidade com o fluxo da consciência⁵¹ desse narrador ou porque existem, durante a conversa, interpelações ou intromissões do interlocutor que são fundamentais para que o narrador se estenda nos assuntos abordados e detalhe melhor os casos referenciados, ao longo do enredo, conforme analisaremos no próximo capítulo desta pesquisa. Assim, é evidente que o tempo do discurso do relato não pode corresponder ao mesmo tempo de vida do narrador, afinal esse sujeito relata parte daquilo que ele alega ter vivido e considera importante para o relato, e, a partir do momento em que esse narrador confia ou entrega essa narrativa sobre si mesmo ao interlocutor, a história daquele poderá ser recontada ou ressignificada adiante por esse último, o que já nos antecipa parte da justificativa sobre a questão do teor da sociabilidade inerente ao relato.

Noutra parte, justificamos a sociabilidade do relato, que não se fundamenta apenas no narrador, com o pressuposto de que a vida dele, tanto antes de ser preso quanto durante esse período do cárcere, está diretamente atrelada ao convívio social e às relações interpessoais que ele construiu ao longo do tempo. A partir disso, acontecem as menções aos outros sujeitos, nos respectivos episódios que vão sendo apresentados durante o relato, pois, surge com a invocação da memória individual, instantaneamente, o resgate das lembranças que referenciam a comunidade do musseque luandense do qual João Vêncio esteve inserido, bem

⁵¹A respeito desse aspecto, utilizaremos os pressupostos referenciados por Leite (2002), adiante no terceiro capítulo.

como uma série de problemáticas ocorridas nela – a exemplo de o agenciamento das práticas de violências pelos sujeitos da comunidade, ilustradas nas histórias contadas através da fala de Vêncio e explicitadas na seção referente às formas de subversão, nesta pesquisa.

Nesse ponto, fundamentamo-nos na categorização das violências conceituadas por Žižec (2014). De acordo com o teórico, a violência subjetiva é apenas a parte mais visível de um triunvirato que inclui também dois tipos objetivos de violência: primeiramente, a violência “simbólica” encarnada na linguagem e em suas formas, naquilo que Heidegger⁵² chamaria de “nossa casa do ser”, e que não se encontra apenas nos casos evidentes de provocação e de relações de dominação social que nossas formas de discurso habituais reproduzem, pois há uma forma ainda mais fundamental de violência pertencente à linguagem enquanto tal, à imposição de um certo universo de sentido. Em segundo lugar, existe a violência “sistêmica”, que aparenta ser invisível, é inerente a um sistema e não se configura apenas sob a forma da violência direta, mas também das formas mais sutis de coerção que sustentam as relações de dominação e de exploração, incluindo a ameaça de violência e consiste nas consequências, muitas vezes catastróficas, do funcionamento regular de nossos sistemas econômico e político.

Na narrativa, verificamos a aplicabilidade dessa categorização das violências, ao examinarmos as atitudes dos sujeitos mencionados no relato de Vêncio; a coerção do sistema judiciário e prisional e, somado a esses aspectos, o contexto sócio-histórico da sociedade luandense da época, marcada pela violência do sistema colonial. Tudo isso culmina na junção das violências subjetivas, agenciadas pelos sujeitos da comunidade; simbólica e sistêmica (no romance, as duas últimas são erguidas por meio do uso de uma linguagem que busca ferir, oprimir e subalternizar o narrador, representado por um sujeito que defende a própria capacidade de ser, saber e agir através da resistência às ameaças e imposições do sistema colonial).

Na nossa análise, no tocante a uma das ramificações da violência, entendida como um todo, complementamos esse assunto com as fundamentações de dois posicionamentos: o primeiro, diz respeito à argumentação de Kilomba (2019) sobre a questão da dupla alteridade da mulher negra como consequência da opressão do sistema colonial cuja supremacia é norteadada também pelo fator da branquitude; o segundo corresponde à questão da dominação masculina, discutida por Bourdieu (2012) sobre a relação sexual que se mostra a imagem da

⁵²Maldonado Torres (2009) explica que Heidegger (1996) avalia a linguagem como um lugar de reflexão ontológica, assim, a linguagem seria uma espécie de casa do Ser, e os seres humanos não são tanto senhores dela como seus pastores.

relação social de dominação: aquela construída pelo masculino ativo, que deseja a posse, cria e organiza, e o feminino passivo, que se reconhece subalternizado ao desejo da dominação masculina.

Em complemento, atencipamos que associaremos a violência subjetiva agenciada por Vêncio em relação à bailundina e aos pássaros à ideia do rito sacrificial que é discutida por Girard (1979). Na ocasião, compreendemos que seja oportuno fazer uma breve menção sobre esse assunto, no tópico em que dissertamos sobre a violência como forma de restauração. Nesse sentido é válido reiterar o seguinte: este rito tem três dimensões – Deus/deuses, ou seja, formas religiosas, entidades que receberiam o sacrifício por meio de um ritual do qual se espera uma recompensa, no caso de Vêncio, diríamos que a paz/purificação ou maneira de subverter o sofrimento da frustração das dores amorosas; a sociedade, como meio de cultura e a vítima, que pode ser humanos ou animais (MERUJE; ROSA, 2013).

Ademais, partindo de uma visão micro para uma visão macro, ao longo da narrativa, verificamos que o relato do narrador funciona como um instrumento por meio do qual a linguagem é o mecanismo capaz de gerar ações transgressoras às imposições do sistema dominante, principalmente pelo exercício do bilinguismo, que exprime a tentativa do colonizado conciliar a língua materna (quimbundo) com o português (idioma do colonizador), confirmando-nos uma quebra de padrões. Evidentemente, isso está associado à ideia da necessidade de reconhecimento das diferenças humanas, representada pela contraposição entre o outro (subalternizado) e o sistema colonial (representado por Portugal que historicamente exerceu a dominação colonial no território angolano), o que faz com que compreendamos esse romance como um exemplo de produção literária convergente à ideia de descolonização.

Torres (2009) elucida o intuito da descolonização buscada por Fanon (1997) do seguinte modo: “Ao invés de dar primazia à busca das raízes na Europa ou outro lado qualquer, a consciência descolonial de Fanon pretende deslocar o sujeito, sensibilizando para uma resposta aos que se encontram aprisionados em posições de subordinação.” (TORRES, 2009, p.349). Essa colocação nos permite associá-la à caracterização de João Vêncio, pois ele se enquadra na representação de um sujeito consciente das raízes e que busca subverter padrões que ameaçam mantê-lo em posição de subordinação, por isso, assume uma linguagem que desdenha ou tece críticas sarcásticas a respeito dos núcleos sociais que no uso das formalidades europeias/coloniais buscam preservá-los, mantendo-os dominantes e caracterizando uma estratégia de poder – “Salvianos e os videiras e os simões-raposas esses é

que falavam ainda putos-latins, tudioso, os delegados não torravam farinha. Doutoros! Agora os monandengues d'agora, língua deles é de açúcar-branco, adoça mas derrete.” (VIEIRA, 2004, p.32). Por essa razão, faz-se mister considerarmos que

A descolonização jamais passa despercebida porque atinge o ser, modifica fundamentalmente o ser, transforma espectadores sobrecarregados de inessencialidade em atôres privilegiados, colhidos de modo quase grandioso pela roda viva da história. Introduce no ser um ritmo próprio transmitido por homens novos, uma nova linguagem, uma nova humanidade. A descolonização é, em verdade, criação de homens novos. (FANON, 1997, p.26)

Com foco no argumento supracitado, concluímos que é incontestável o fato de que o relato do narrador configura uma tentativa de transformar a condição desse sujeito cuja liberdade foi cerceada, por meio da resistência à subordinação ao sistema opressor. Consequentemente, vislumbramos no ato de relatar de João Vêncio, a reverberação da fala ou arguição desse sujeito que se reconhece negro, colonizado e engajado nessa transformação ou processo construtivo de si mesmo, alcançando, fundamentalmente, o ser desse narrador e posicionando-o ainda mais no anseio de descolonizar-se, fenômeno constatado com o desenvolvimento do enredo que evidencia atributos da fala do narrador – as ideias, as críticas, a consciência reflexiva e o reconhecimento de si mesmo e a linguagem criativa e despadronizada, que possibilita a interação com outros sujeitos e ao mesmo tempo busca desconsertar hierarquias institucionais (vide os sistemas opressores – prisional e judiciário; disciplinar e rígido escolar; instituições religiosas, criticados ao longo da narrativa por João Vêncio). Nesse sentido, avaliamos que a soma de todos esses aspectos convergem para o seguinte pressuposto hegeliano:

O homem só é humano na medida em que ele quer se impor a um outro homem, a fim de ser reconhecido. Enquanto ele não é efetivamente reconhecido pelo outro, é este outro que permanece o tema de sua ação. É deste outro, do reconhecimento por este outro que dependem seu valor e sua realidade humana. É neste outro que se condensa o sentido de sua vida. (FANON, 2008, p.180).

Fanon (2008) sobre o pressuposto hegeliano a respeito da questão do reconhecimento do sujeito preto faz a ressalva de que na relação do preto e do branco (entendemos este como o colonizador) não há o que o teórico chama de “luta aberta”, porque é como se houvesse um receio e uma inconstância nessa situação, assim, o desejo de reconhecimento do preto é

amedrontado pela ótica do colonizador, dessa forma, aquele sujeito necessita se opor negativamente a este, quando houver opressão, ameaça à dignidade humana, exploração e ou assassinato à liberdade. Nesse sentido, é importante trazermos à baila a repercussão da problemática racial nesse âmbito psicológico dos sujeitos, por Mbembe (2018)

Vista em profundidade, a raça é ademais um complexo perverso, gerador de temores e tormentos, de perturbações do pensamento e de terror, mas sobretudo de infinitos sofrimentos e, eventualmente de catástrofes. Em sua dimensão fantasmagórica, é uma figura de neurose fóbica, obsessiva e, por vezes, histérica. De resto, consiste naquilo que se consola odiando, manejando o terror, praticando o alterocídio, isto é, constituindo o outro não como *semelhante a si mesmo*, mas como objeto propriamente ameaçador, do qual é preciso se proteger, desfazer, ou ao qual caberia simplesmente destruir, na impossibilidade de assegurar seu controle total. (MBEMBE, 2018, p.27, grifos do autor).

Podemos avaliar a problemática supracitada acerca dessa incidência da questão racial no âmbito psicológico dos sujeitos como um fator propulsor de uma série de temores, preocupações e receios do sujeito colonizado que é tratado de forma outrorizada pelo sistema colonial, quando ele deseja lograr êxito na busca do seu reconhecimento, visto que ele tende a não ser visto como semelhante pela sociedade orientada por esse sistema. Por tal razão, urge a necessidade de esse indivíduo (em evidência o sujeito negro) ser descolonizado dessas amarras, pois, conforme assegura Fanon (1997), o sujeito outrorizado, apesar das dificuldades, está sempre atento a decifrar os múltiplos signos do mundo colonial, afinal nesse universo ele sempre será presumido como culpado de algum erro.

Mignolo (2017) evoca a discussão de Fanon (2008), na obra *Pele negra, máscaras brancas* a respeito da percepção bio-gráfica do corpo negro no Terceiro Mundo, fundando uma política do conhecimento arraigado assim como o corpo racializado, nas histórias locais marcadas pela colonialidade. Nessa perspectiva, o teórico salienta que o racismo moderno/colonial surgido no século XVI apresenta duas dimensões (ontológica e epistêmica) orientadas por um propósito:

Classificar como inferiores e alheias ao domínio do conhecimento sistemático todas as línguas que não sejam o grego, o latim e as seis línguas europeias modernas, para manter assim o privilégio enunciativo das instituições, os homens e as categorias do pensamento do Renascimento e a ilustração europeias. As línguas que não eram aptas para o pensamento racional (seja teológico ou secular) foram consideradas as línguas que revelavam a inferioridade dos seres humanos que as falavam. Que podia fazer uma pessoa cuja língua materna não era uma das línguas privilegiadas

e que não havia sido educada em instituições privilegiadas? Ou devia aceitar sua inferioridade, ou devia fazer um esforço por demonstrar que era um ser humano igual a quem o situava na segunda classe. (MIGNOLO, 2017, p.17-18).

Constatamos no romance *João Vêncio*: os seus amores, a estratégia de ruptura das dimensões epistêmica e ontológica provenientes do racismo colonial alastrado na sociedade luandense, periodicamente contextualizada nesse processo de luta pela libertação. Nesse direcionamento, apontamos o narrador como um sujeito que rompe com a ideia racista colonial que se atreve a insinuar que esse sujeito deve ser, constantemente, subalternizado/outorizado e desclassificado quanto à sua condição de ser humano capacitado intelectualmente, inferiorizando-o quanto ao saber e a língua que ele fala.

Portanto, analisamos que João Vêncio representa a imagem de um narrador emblemático e ardiloso que utiliza o relato para argumentar em prol da própria defesa, buscando romper os estigmas coloniais através das próprias habilidades, competência e desempenho da língua do colonizador, considerando o pressuposto teórico de que

Todo povo colonizado — isto é, todo povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural — toma posição diante da linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana.

Quanto mais assimilar os valores culturais da metrópole, mais o colonizado escapará da sua selva. Quanto mais ele rejeitar sua negridão, seu mato, mais branco será. (FANON, 2008, p.34)

Diante dessa situação na qual o sujeito oprimido pelo colonialismo tende a ser intelectualmente inferiorizado, torna-se interessante para o narrador assumir uma posição estratégica de apropriação da linguagem da metrópole, no caso o idioma padrão dominante. Logo, é incontestável que a linguagem funciona como uma espécie de arma crucial para a luta e sobrevivência de João Vêncio, inserido naquela sociedade luandense, mesmo que seja por meio do uso parcial do português, devido à intenção manifestada pela vontade dele em criar e inovar a linguagem, originando, assim, é evidenciado o pretoguês/bilinguismo (uso do quimbundo e português) referenciado por Macêdo (1992), anteriormente nesta nossa pesquisa.

Abrangida nesse contexto encontra-se a discussão de Mignolo (2017) sobre a alteridade que implica a existência da categoria do *outro* (denominado pelo autor de *anthropos*), a qual só existe porque foi inventada por um enunciado elaborado pelo “mesmo”, no processo de construir-se a si mesmo, perante o imaginário coletivo. Esse enunciado para vigorar depende de um agente e uma instituição para semear e impor na coletividade esse

discurso, vulnerando esse *outro* (homens negros, gentes e línguas não-europeias e não-estadunidense).

De maneira geral, a problemática da exclusão e inferioridade do *outro*, evidenciada na modernidade, demanda um olhar crítico e um impulso no âmbito epistemológico para que possa ser desconstruída, socialmente, pois é um processo que requer constante atenção e estratégias para ser dissolvido. Com esse intuito, é cabível compreender a abordagem temática de Torres (2009) sobre os fundamentos de Mignolo⁵³ (2003) a respeito da colonialidade do poder, afinal esse conceito promove a abertura analítica e crítica para a compreensão de que não existe modernidade sem colonialidade, e esta tende a estar atrelada a outros tipos: a colonialidade do ser e do saber, haja vista ser evidente a relação entre poder e conhecimento.

Com foco em tais aspectos que Mignolo (2017) referencia o conceito da sociogênese introduzido por Fanon com *Pele negra, máscaras brancas* (2008), incorporando o desprendimento, pensamento fronteiriço e desobediência epistêmica; desprendimento das opções filogenéticas (história evolutiva das espécies) e ontogenéticas (origem e desenvolvimento de um organismo, desde que é embrião), a dicotomia do pensamento territorial moderno.

Para Mignolo (2017) essa conceituação da sociogênese funciona como uma espécie de gramática da descolonialidade, já que surge do pensar e habitar nas fronteiras e do pensar descolonialmente. Além disso, é decorrente da experiência de Fanon, enquanto se viu na condição de imigrante do Terceiro Mundo na França, situação que trouxe à luz a questão da percepção da consciência de ser negro não pela cor da pele, mas por causa do imaginário racial do mundo colonial moderno. Dessa forma, é posto em evidência o fato de que é possível falar e descrever a experiência do negro, mas não é possível suplantá-lo o pensamento desse sujeito, no momento em que ele se percebe que foi feito “negro” por parte do imaginário imperial do mundo ocidental.

Tecidas essas considerações, entendemos que a produção desse romance que serve como *corpus* para o nosso estudo pode ser compreendida como um dos exemplos das produções angolanas literárias que vai ao encontro do que Santos (2009) e Meneses (2009) elencam sobre os contributos para quebrarem o paradigma cultural e epistemológico que se impôs globalmente como paradigma moderno ocidental e que sozinho apresenta uma visão

⁵³Torres (2009) referencia a seguinte produção de Mignolo: “Os esplendores e as misérias da ‘ciência’: Colonialidade, geopolítica e pluri-versalidade epistêmica” in Boaventura de Sousa Santos (org.), *Conhecimento prudente para uma vida decente: Um discurso sobre as ciências* revisitado. Porto: Edições Afrontamento, 667-709.

reduzida. Assim, conforme os teóricos destacam, é preciso lembrar e reinventar as histórias que foram marginalizadas pelo cenário colonial, pensando nas relações inter-culturais e inter-epistemológicas.

Embasando-nos nessas considerações, o capítulo a seguir é destinado à análise do relato de João Vêncio, o narrador presidiário que reconhece a si mesmo como um sujeito negro, cuja terra de pertença é o território de Luanda, marcado pela opressão do colonialismo latente. Desse modo, entendemos que o relato desse narrador externaliza a enunciação das ideologias e vivências desse sujeito, contribuindo para que percebamos o romance e *corpus* da nossa pesquisa como uma obra viável, para a qual podemos atribuir uma interpretação norteada pela perspectiva teórica decolonialista e desobediente a epistemologias que buscam reduzir o saber às fontes do conhecimento do mundo imperialista ocidental.

3 O RELATO DE SI EM JOÃO VÊNIO: DO INDIVIDUAL AO SOCIAL

A vida é muito incompleta. Eu se pudesse, era minha cruzada: cada dia, cada via; cada vida. Cada lida. Gostava era inda ser outro novo cada vez.

(Luandino Vieira)

3.1 Apresentando João Vêncio e quem são os seus amores

No romance João Vêncio: os seus amores, acompanhamos a narração de si mesmo realizada pelo personagem principal João Vêncio, que conta as histórias dos amores que vivenciou desde a infância. Ele se descreve do seguinte modo: “Sou de nascimento branco cruzado. E educação de criança tive, de mãe e madrasta. Mulato sem-santo é boato, difamação de camuleos de nossa pele (...)” (VIEIRA, 2004, p.34) e salienta: “De nascimento negro, cruzado. Só um orgulho: eu não sou camundongo calcinhas, de Luanda.” (VIEIRA, 2004, p.39), colocações que nos sugere que o personagem é enfático ao se autorreconhecer negro.

Na infância, o narrador-protagonista relata que foi criado pelo pai, um padeiro que virou industrial de padaria, e pela madrasta, descrita como cangunda, grosseirona e proferidora de críticas ferrenhas em relação às mulheres da vizinhança (a menina Tila, um dos amores da infância de João Vêncio, e a mulher ‘amigada’ de Diodato, o bolchevique operário).

Ele também declara ser “(...) ambaquista, mukua-Ngulungu, matuense nada matumbo” (VIEIRA, 2004, p.39), em quimbundo, natural do Golungo alto, interiorano, porém nada “matumbo”, ou seja, isento da significação pejorativa atribuída pelas pessoas da cidade a esse termo; em outras palavras, nada “matuto”. Não conheceu a mãe, mas, a respeito dela, diz: “Tive muitas mães e mãe não lhe conheci. (...). Coisas que eu não vi, coisas que eu sei, sabidas: negra, baixa, filha de soba (...)” (VIEIRA, 2004, p.81), e acrescenta que sua linhagem é de sangue azul.

Vêncio está em uma prisão devido à tentativa de homicídio frustrado contra a mulher (a barona/bailundina, como ele a chama) e, ao longo do enredo, percebemos que ele se demonstra enojado do fubeiro, mussequeiro, comerciante e vizinho Sô Ruas, a quem chama de branco-quinpazéu/macacão-saguim, após flagrá-lo em adultério com a barona – “Macaco

quinpanzéu, muene muene⁵⁴! Todo o corpo dele branco sujo, manteigada pele, nem um bocadinho só que se vê, os pelos negros em todo o lado, costas e peito, mataco peludo.” (p.33). Assim, ele descreve com revolta e indignação as características do amante de sua barona.

O preso é caracterizado como um narrador que nos intriga pela vontade que sente de metaforsear a própria vida como *Ihe convém*, pois nos revela ainda que já mudou de nome várias vezes e se chamou: Juvêncio Plínio do Amaral; João Capitão; Francisco do Espírito Santo e Aliás (segundo Vêncio, chamado assim pelo juiz). Acerca de tais transformações, ele as esclarece com o seguinte raciocínio:

Eu gosto muito de mudar de nome. Eu penso que gosto é de mudar a vida. Eu não posso viver muito tempo na mesma casa, na mesma rua, no mesmo sítio. Sempre mudo o meu quarto de dormir- cacimbo e chuvas. Sempre mudo as mobílias a casa. Uso e desuso bigode. Mulher também (...). Eu mudo a cor do cabelo. Tudo eles não compreendem, nos autos. Mazundu⁵⁵! Cada cara, seu nome dela; sua casa, sua vida- mas nunca faço mudança sem acabar um serviço. Eu estudo o que eu queria ser, o que eu adianto fazer- eu gravido, gero, dou o felizparto na minha vida. Viver só com nome de pai, baptismo de igreja, registo do civil, bilhete de identidade? Tive um cão, mudava o nome dele cada mês- ele abanava o rabo, alegrias. Os animais sentem, muadié. Eu só tenho medo é mesmo a solidão. (VIEIRA, 2004, p.50-51).

Diante de tal situação, podemos inferir a necessidade elencada pelo narrador de transformar a si mesmo e viver sob esse processo de constante mudança, o que nos sugere os efeitos da celebração móvel da identidade evocada por Hall (2005), do sujeito na sociedade moderna, bem como implica a consciência da própria autoidentidade, retratada por Giddens (1998), concepção que considera o fato de o sujeito adquirir uma consciência prática e reflexiva de si, a partir das suas relações interpessoais, em sociedade, e assim preferir viver (em convívio) a viver em solidão.

Ademais, ele aponta também as diversas ocupações ou funções de trabalho que já exerceu: “Até já tive emprego de Estado, funcionário assalariado, um ano. De farda e tudo (...). Capinar jardim, engraxar sapato, vender jornal, lotaria, servir no bar, viajar de ajudante de carro, (...) – trabalho serviço que dá só a cúria.” (VIEIRA, 2004, p.51), e reforça que não enche a barriga da burguesia com o seu labor e não é ladrão, pois vive de honestas comissões.

Além das ocupações acima citadas, ele também declara que com marujos foi cicerone de portas, pratos, pegas e prostitutas; foi seminarista, aprendendo o latim e os ensinamentos

⁵⁴Tradução do quimbundo para o português: “Ele mesmo.”. (VIEIRA, 2004, p.93).

⁵⁵Tradução do quimbundo para o português: “Sapos.” (VIEIRA, 2004, p.93).

da Bíblia com o padre Sô Vieira e sacrista-cristão que cuidava dos galheteiros, destacando o seu envolvimento espiritual com os santos católicos e com todas as outras religiões, graças à influência do padre Kamujinha (um padre lendário que participava de sessões espirituais e recebia entidades). Aproximando-se do fim do relato, ele afirma que já cantou com conjunto dicanzeiro e foi “mestro-maestro de sô Liceu.” (VIEIRA, 2004, p.68).

Entretanto, vamos conhecendo outras características sobre as multifaces desse narrador que escapam do ponto de vista dele. Esse fato é detectado por meio da fala de João Vêncio, quando somos apresentados à análise a respeito da situação comportamental dele, que foi elaborada pelo sistema judiciário, no tribunal, e relatório médico: “Agora o senhor ria comigo nesses putos⁵⁶ do tribunal, alínea bê (...) relatório médico atestando por sua honra – o sádico, o herejes sou eu.” (VIEIRA, 2004, p.42). A partir disso, na condição de preso, ele crítica tais instituições que o vigiam e punem, privando-o da liberdade em sociedade, e a taxatividade dos autos, que ignora o processo de celebração móvel do narrador (sujeito individual, mas também socializado), realçado pelas transformações da identidade de Vêncio indicadas no relato.

Nesse sentido, é plausível correlacionarmos a sujeição do preso a tais análises comportamentais registradas pelo sistema prisional com o efeito do Panóptico referenciado por Foucault (1999), haja vista que este promove no detento um estado de consciência acerca da permanência de visibilidade que assegura o funcionamento automático do poder. Em suma, a vigilância constante é uma das formas de sustentar o poder dessas instituições sobre o preso, que assimila tal situação, considerando a noção da iminência punitiva.

Consciente do funcionamento dessa sistemática, em defensiva, João Vêncio se sustenta na própria retórica do questionamento que alude aos fatos dolorosos os quais ele presenciou ou ficou ciente por meio do convívio social no musseque, quando ainda era criança. Logo, através das histórias contadas, a voz narradora revela ao interlocutor e ao leitor uma infância marcada por episódios nos quais aparecem situações de violência.

De acordo com Žižec (2014), a violência possui faces distintas: no caso da violência subjetiva, por exemplo, é a mais visível e tende a ser exercida por agentes sociais, indivíduos maléficos, aparelhos repressivos disciplinados e multidões fanáticas; quanto às violências objetivas, esta tende a ocorrer de maneira invisível, a simbólica e pode estar encarnada na linguagem e em suas formas, nas provocações e relações de dominação social que nossas formas de discurso habituais reproduzem para impor determinado universo de sentido e a

⁵⁶Tradução do quimbundo para o português: “Governo Português; por extensão: todas as palavras vernáculas ou termos no uso pouco frequente que espantem o auditório.” (VIEIRA, 2004, p.94).

sistêmica consiste nas consequências muitas vezes catastróficas do funcionamento regular de nossos sistemas econômico e político, ocorrendo por meio de formas sutis de coerção que sustentam as relações de dominação e de exploração, incluindo a ameaça de violência.

Salientamos a nossa percepção de que as situações de violência subjetiva que ocorrem no período da infância do narrador e são provocadas por outras pessoas (a exemplo das mulheres que eram mal vistas na sociedade e sofriam agressões físicas – adiante melhor explicitado, em outra seção do nosso estudo), de algum modo produziram um efeito espelhado e influenciaram para a formação da personalidade adulta de Vêncio, o presidiário relator das histórias, já que todas as situações relatadas por ele o apresentam como um agente que também pratica, de forma implícita ou direta, a violência.

Por esse motivo, no uso do ardil e de artimanhas discursivas que ele encontra no momento no qual lhe é concedido o direito de voz ativa sobre a própria história, questiona o interlocutor (o muadié, que escuta com atenção o relato de Vêncio) sobre as bases que fundamentam esses relatórios elaborados pela ordem do judiciário, medicina legal e sistema prisional: “Que mão me dá sapiência de cabelo branco em cabeça de monauisso⁵⁷? (VIEIRA, 2004, p.42). Assim, apropria-se do bilinguismo, artifício que mistura o quimbundo ao português, e se apresenta ardiloso, ao justificar que a problemática iniciou-se desde a fase da imaturidade, aludida pelo argumento de que naquele tempo ele ainda era infante (monauisso).

É na fase da infância que acontecem os primeiros amores de João Vêncio. Eis que ele decide relatá-los ao muadié, conforme os pensamentos insurgentes do fluxo de consciência desse narrador, à medida que os resgata na memória e narra as histórias desses amores vividos, destacando que a união de todos os amores formam uma estrela de três pontas, uma espécie de representação sacralizada do amor que ele associa à pureza dos seus sentimentos e dessas relações amorosas, pensamento, outrossim, associado aos aprendizados religiosos: “Santíssima trindade, Nossosenhora me desculpe, é como eu vejo esses dias do antigamente. Padre sô Vieira é que me explicou como a estrela de três pontas é uma só.” (VIEIRA, 2004, p.38).

Ao introduzir a visão sagrada que tem dos amores da infância, apresenta-a sob a forma de uma estrela de três pontas, ele menciona as pessoas que a compõem: a menina Tila (louça da China e mulher do doutor); a menina que era feia que furava os olhos dos pássaros e bebia o sangue destas aves, mas que, aos 12 anos, prostitui-se e transforma-se numa moça bonita, Mâistrêla (Maris Stella Lopes Barbosa); o menino dos caracóis loiros, frágil, amigo

⁵⁷Tradução do quimbundo para o português: “Filho novo (*uisu* quer dizer verde, não maduro); criança.”. (VIEIRA, 2004, p.93).

da escola de João Vêncio e verdadeiro amor de infância chamado Mimi e a prostituta que tem a casa queimada, é amarrada, surrada e deportada – Florinha (assim chamada pelo narrador e os amigos, mas cujo nome de batismo é Florinda, contudo conhecida como Dutcha pelos micaverdes e Kangüeta para os patrícios).

É válido apresentarmos definições a respeito da simbologia da estrela, que pode estar associada à perfeição, luz, renascimento, céu, divino, proteção, esperança, desejo, renovação, equilíbrio e sabedoria. Conforme elenca Chevalier (2016) o seu significado tem relação com a qualidade de lumiar e ser fonte de luz, mas o caráter celestial também faz com que seja símbolo do espírito e, particularmente, do conflito entre as forças espirituais ou de luz e as forças materiais (das trevas), sugerindo que as estrelas traspassam a obscuridade e são faróis projetados na noite do inconsciente. Por conseguinte, aproximamo-nos das razões vencianas para associar os seus amores à forma de uma estrela um tanto quanto diferenciada (descrita de três pontas); e assim, ele a leva como uma preciosidade da infância, cuja pureza não deveria ser maculada.

No entanto, o que se sucede a esses amores? As respostas dessa pergunta podem ser esclarecidas ao longo da construção do convincente relato venciano. Ao ser julgado pelo tribunal e analisado por especialistas, ele se defende com a palavra que lhe é dada, chegando a sensibilizar o leitor com trechos e imagens de feiúra e beleza; dor e alegria. Como ele mesmo diz: “A vida não é assim: o que foi torna a ser? Cada pessoa com sua miondona...” (VIEIRA, 2004, p.38). Vejamos, no decorrer da nossa análise, qual é a sorte desses amores, com foco no relato desse narrador.

3.2 O relato venciano: aspectos da narrativa, narrador e narratário

Para situarmos o relato de si realizado pela voz do narrador e protagonista do enredo, no romance *João Vêncio: os seus amores*, é necessário tecermos algumas considerações básicas acerca de aspectos que alicerçam a narrativa, seja no âmbito estrutural ou substancial dessa narrativa. Assim, antes de tudo, embasamo-nos no preceito de que narração e ficção nascem juntas, pois, de acordo com Leite (2002, p.7) “quem narra, narra o que viu, o que viveu, o que testemunhou, mas também o que imaginou, o que sonhou, o que desejou.”, e por esse motivo, cabe a nós enfocarmos detalhes relacionados ao relato e ao narrador, visto que a enunciação dele é o fator primordial para a construção do enredo.

Leite (2002), a respeito do que Kayser (1958) convencionou sobre narração, informa-nos que o romance se prosifica na visão prosaica do mundo sobre os pequenos fatos do cotidiano, sentimentos de homens comuns que não se revestem mais na figura de heróis, fazendo com que seja gerada uma aproximação dos fatos, personagens, com o leitor. No entanto, constatamos que essa “ilusória” aproximação de alguém que nos conta algo, no enredo da obra escolhida para o nosso estudo, é verificada através do ato volitivo do narrador para contar sua história a um interlocutor (é nítido que podemos inserir um possível leitor da obra também, contudo nessa narrativa, ele corresponde ao personagem muadié, que não produz enunciados sob o uso do discurso direto, mas que é mencionado pelo narrador).

Todavia, Leite (2002) destaca que esses seres ficcionais se relacionam com seres reais através de convenções narrativas que abarcam a técnica, espaço, tempo etc. Com base nessa lógica, ela retoma a distinção aristotélica entre verossimilhança e verdade, afirmando que “Verossímil não é necessariamente o verdadeiro, mas o que parece sê-lo, graças à coerência da representação-apresentação fictícia. E nem sempre o verdadeiro, na ficção, é verossímil.” (Leite, 2002, p.12). Nessa esteira, nem sempre a verdade convence o leitor porque desrespeita o conjunto autônomo da obra, e mesmo que o narrador não se interponha no mundo não ficcional, existe um autor implícito que elabora um narrador feito de palavras escolhidas, arrumadas e organizadas, segundo W. Booth (1980), revelando-se e ocultando-se ao mesmo tempo pelo e no que narra, por isso

O AUTOR IMPLÍCITO é uma imagem do autor real criada pela escrita, e é ele que comanda os movimentos do NARRADOR, das personagens, dos acontecimentos narrados, do tempo cronológico e psicológico, do espaço e da linguagem em que se narram indiretamente os fatos ou em que se expressam diretamente as personagens envolvidas na história. (LEITE, 2002, p.19, grifos do autor.).

Em face ao posicionamento teórico supracitado da referida teórica, evidenciamos também que a noção de autor implícito se diferencia da noção de autor real, colaborando para que seja preservada a criticidade do autor implícito por meio do universo ficcional elaborado, e que, conseqüentemente, isso auxilia também para distinguirmos o que é real do que é ficcional e quem é autor e quem é narrador. Logo, o autor implícito (representado nesse universo de palavras) deixa as suas marcas e projeções sobre o enredo; criticidade; ideologia; aos valores da obra e submete o narrador ao seu domínio.

Mediante tal diapasão, entendemos que para situarmos o relato é necessário estabelecer uma análise que contemple o seu enunciatador, o qual é representado por João

Vêncio e que está enquadrado na seguinte categoria analítica – narrador do romance e *corpus* da nossa pesquisa. Assim, ao nos embasarmos pela tipologia narrativa de Norman Friedman, referenciada por Leite (2002), avaliamos que Vêncio corresponde à categoria do narrador-protagonista, elucidada da seguinte forma:

O narrador-protagonista, portanto, encontra-se quase que inteiramente limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções. De maneira semelhante, o ângulo de visão é aquele do centro fixo. E, uma vez que o narrador-protagonista pode resumir ou apresentar de modo direto muito da mesma forma que a testemunha, a distância pode ser longa ou curta, ou ambas.
(FRIEDMAN, 2002, p.177).

Isso é o que percebemos nesse enredo construído pelas histórias vividas, durante a infância de João Vêncio, e expostas ou repassadas ao interlocutor, por meio de pensamentos, suposições, referências ao passado, sentimentos que emocionam de maneira alegre e feliz ou que causam raiva, revolta ou tristeza no narrador. Constatamos que o ponto de vista é fixo, porque é centrado na visão que esse narrador tem sobre todos os episódios e, com esse apanhado da história, ele comove o interlocutor e o leitor ao recontá-los com riqueza de detalhes. Assim, o desejo de Vêncio de relatar a própria história ao muadié, isto é, de pôr as alíneas é sugerido por aquele através do seguinte convite:

Tem a quinda⁵⁸, tem a missanga. Veja: solta, mistura-se; não posso arrumar a beleza que eu queria. Por isso aceito sua ajuda. Acamaradamos. Dou o fio, o camarada companheiro dá a missanga – adiantamos fazer nosso colar de cores amigadas. Eu acho beleza é em libelo, as alíneas em fila, com número e letra, nada de confusões macas⁵⁹, falar de gentio à toa. Por isso pergunto depoimento do muadié: vida de pessoa não é assim a missanga sem seu fio dela, misturada na quindinha dos dias? (VIEIRA, 2004, p.31).

Com base no trecho acima, observamos que o convite à escuta do relato venciano é proposto através do uso de um discurso movido pela apropriação de uma metáfora constituída pela seleção dos três termos: ‘quinda’; ‘fio’ e ‘missanga’. A quinda, termo do quimbundo que corresponde à tradução de cesta, o recipiente onde as missangas são armazenadas, entretanto, se colocadas soltas elas não se mostram belas e organizadas; para isso, serve o fio.

⁵⁸Tradução do quimbundo para o português: “Cesto.”. (VIEIRA, 2004, p.94).

⁵⁹Tradução do quimbundo para o português: “Conversa; fala; dito (por extensão: confusão palavrosa, discussão acesa, etc.). (VIEIRA, 2004, p.92).

Em outras palavras, o narrador atribui, metaforicamente, um novo sentido ao ato de relatar/contar ao camarada muadié sobre os acontecimentos cotidianos e experienciados durante a vida. É daí que ele lança o questionamento retórico acerca desse assunto, apropriando-se das alegorias para designar a vida, representada pelas missangas; os fatos/episódios/momentos vivenciados no cotidiano, representados pela quinda e o a organização das histórias, isto é, o próprio relato, associado ao fio.

Desse modo, verificamos que a camaradagem entre os dois indivíduos indicaria a soma das vontades mútuas, do narrador e do interlocutor, para que esse ato de relatar externe os efeitos derivados dessa cumplicidade entre ambas as partes culminando na elaboração do colar de missangas de cores amigadas, que simbolizaria o acolhimento ou a escuta do que foi relatado. Então, quem seria esse interlocutor que não se pronuncia explicitamente, mas que escuta com atenção o relato do narrador? Não sabemos com clareza, mas as pistas são oferecidas pela própria voz narradora para que possamos trabalhar as características do personagem com hipóteses. Vejamos como é iniciado o romance:

— Este muadié tem cada pergunta!... Porquê eu ando na quionga⁶⁰?... Meus amores, meus azares, miondona⁶¹... Minhas vadiices, rambóias de quilapanga⁶². E vosoutro? A-mu-kuta⁶³...Aprendi com senhor sô padre Viêra este truço de responder pergunta. Simpatizo-me com o muadié, sua questão não me ofende. Ao invés, xingava. Se me pisam, não grito: mordo. Surucucu também – é que falou o delegado. Eu queria pôr para o senhoro minhas alíneas. Necessito sua água, minha sede é ignorância... (VIEIRA, 2004, p.31).

Conforme ressaltamos, o trecho acima inicia a narrativa enunciada pela voz de João Vêncio, o qual assume um comportamento responsivo as perguntas que lhe são feitas e percebidas ou subentendidas por meio do seu próprio discurso. Nesse caso, entendemos que isso funcionaria como uma espécie de eco dos questionamentos do sujeito muadié, os quais, instantaneamente, são quase ou totalmente esclarecidos com respostas simples e diretas, ou, até mesmo, construídas pelo uso de uma linguagem poética enriquecida de provérbios; alusões a linguagens formais (latim, juridiquês) ou misturada pelo quimbundo com português.

De todo modo, associamos essas indagações que demonstram ser retomadas por Vêncio da fala desse outro enunciadador (o muadié que não enuncia e está implícito, inclusive, para questioná-lo – “Este muadié tem cada pergunta!” (VIEIRA, 2004, p.31) à inferência de

⁶⁰Tradução do quimbundo para o português: “Cadeia.”. (VIEIRA, 2004, p.94).

⁶¹Tradução do quimbundo para o português: “Felicidade; sorte.”. (VIEIRA, 2004, p.93).

⁶²Tradução do quimbundo para o português: “Festa alegre e ruidosa.”. (VIEIRA, 2004, p.94).

⁶³Tradução do quimbundo para o português: “Foi amarrado! (i.e.: Foi apanhado!)”. (VIEIRA, 2004, p.89).

que a narrativa apresenta um diálogo que está em *in medias res*, porém que não é materializado no enredo do romance, nos moldes tradicionais de um diálogo, quando as duas vozes enunciam; já que o foco é direcionado à fala e ao relato venciano.

A partir do exposto, reconhecemos que é oportuno considerar a Teoria dos Atos de Fala referenciada por Austin (1962), a qual, consoante ressalta Santos (2018), admite durante a comunicação, por via da oralidade ou da escrita, surgem os atos de fala. Santos (2018) ainda revela que, nessa teoria, os atos produzem efeitos entre o locutor e o interlocutor, levando-se em consideração que os enunciados podem ser constativos, que corresponde aos atos que descrevem as coisas do mundo, ou performativos, enunciados que fazem parte de uma ação no mundo, isto é, quando dizemos e fazemos, ao mesmo tempo. Nesse sentido, alguns exemplos de enunciados evidenciados pela Teoria Geral dos Atos de Fala elaborada por Austin (1962): enunciados constativos (afirmação, testemunha, admissão, proposição, certificação) e enunciados performativos (aceitação, aposta, promessa).

Todavia, Santos (2018) adverte que Austin (1962) percebe que tantos os atos constativos (aqueles que podem ser averiguados no mundo) quanto os atos performativos estariam sujeitos às condições de felicidade ou procedimento convencional, o que faz com que ambos sejam performativos, pois nos respectivos contextos podem ser reconhecidos por verbos que designam uma performance explícita. Um exemplo que podemos apontar na narrativa é o seguinte enunciado: “(...) o muadié é a água na de minha sanga.” (VIEIRA, 2004, p.34). Nesse caso, podemos verificar que se trata de uma afirmação porque Vêncio **afirma** que o muadié é a água de sua sanga.

Por fim, Santos (2018) salienta que Austin (1962) desenvolve a tripartição da Teoria Geral dos Atos de Fala, na qual o teórico assegura que os atos de fala exprimem a força de cada enunciado e está dividida: Primeiro, o ato locucionário, equivalente a proferir sentença com determinado sentido e referência (percebemos a partir da análise do enredo, que esse ato corresponde à proposta de Vêncio ao interlocutor: “Acamaradamos. Dou o fio, o camarada companheiro dá a missanga – adiantamos fazer nosso colar de cores amigadas.” (VIEIRA, 2004, p.31); segundo, o ato ilocucionário, aquele que atribui ao desempenho do ato locucionário a dependência da realização do ato ilocucionário, assim para determinar a realização deste último é preciso observar de que modo o primeiro foi utilizado: para fazer ou responder pergunta, dar informação ou garantia de aviso, anunciar veredicto ou intenção, pronunciar sentença, marcar consulta, fazer apelo ou crítica; identificar ou fazer descrição; informar, ordenar, advertir, entre outras situações convencionadas (detectamos, a partir dessa

definição de Santos (2018), que no enredo, um exemplo de ato ilocucionário é a intenção de fazer um pacto com o muadié existe no enunciado, para tanto o narrador propõe que se tornem camaradas e assim iniciarem a conversa.). Por fim, o teórico nos informa que o ato perlocutório implica que dizer algo produzirá efeitos sobre sentimentos, pensamentos ou ações dos interlocutores, podendo ocorrer de modo intencional ou convencional e ser entendido como um ato que busca convencer, persuadir, dissuadir ou até mesmo surpreender ou enganar, (na narrativa, indicamos o ato de persuadir o muadié à camaradagem para organizar o colar de missangas amigadas, isto é, organizarem juntos a conversa relatada).

Estabelecida a relação da teoria enunciada de Austin (1962) com a narrativa do romance em análise, verificamos a incidência dos atos de fala na comunicação de Vêncio e o interlocutor e, isso nos permite sondar algumas reações tanto do narrador quanto do personagem muadié. Por exemplo, as perguntas do muadié são retomadas pela voz de Vêncio, mas elas aparecem acompanhadas por interjeições, indicando a probabilidade de uma reação de surpresa desse narrador em relação ao questionamento; observações sutis a respeito das reações ou ponderações tecidas pelo muadié também são levantadas pela fala de Vêncio. Enfim, o que de um modo geral, pretendemos destacar é que é fundamental atentar para a importância de ambas as partes locutor (narrador, que do início ao fim do enredo é voz ativa) e interlocutor (o muadié⁶⁴, sujeito caracterizado pela atenção e escuta que empresta ao relato do outro).

Muito embora as falas de muadié não sejam diretamente enunciadas no corpo do texto do enredo, podemos afirmar que ele não está silente, pois seus comentários também são externados, mesmo que de forma indireta por meio da fala de Vêncio. Essa situação o condiciona ao lugar de sujeito que também registra e deixa suas marcas/participações no momento em que interage ou interfere no rumo do relato, e, além disso, sem a participação dele não haveria continuidade para o relato.

Com base nas considerações tecidas, em meio a algumas pistas breves que são apresentadas acerca desse personagem muadié, caracterizado por ocupar um lugar de interlocução na narrativa, partimos da hipótese de que ele também esteja em condição semelhante à de Vêncio, na quionga, em virtude de ter cometido algum delito – “E vosoutro? A-mu-kuta...” (VIEIRA, 2004, p.31), isto é, ele fora apanhado (em flagrante?), essa é a

⁶⁴Silva (2014) nos aponta que esse personagem também pode ser associado à representação de um narratário, isto é, o ouvinte ideal ou destinatário a quem o narrador faz o relato.

primeira resposta e possível característica que atentamos sobre o interlocutor, após Vêncio ter exposto os motivos da própria prisão (amores, azares, vadiices, sorte, festas) e sondar os motivos do colega (de cela/cadeia).

Em reforço à nossa hipótese acerca dessa condição do interlocutor (*muadié*), justificamos esse posicionamento à luz da fundamentação de Silva (2014), que, além de associá-lo à categoria de narratário-personagem ressaltada por Prince (1980), assegura que ambos dividem a cena e encontram-se na cadeia. “Há, portanto, um narratário que divide a cena com João Vêncio (...) e dividem o mesmo cenário” (SILVA, 2014, p.74) e, acrescenta, como foco na abertura do romance:

Está claro, na cena reproduzida que, narrador, João Vêncio, e narratário, *muadié*, encontram-se ambos na cadeia. A resposta dada por *muadié* e que é repetida na fala de João Vêncio: “A-mu-kuta...” (VIEIRA, 2004, p.31) não deixa dúvidas, *muadié* foi mesmo apanhado, preso (...). Impossível analisar um sem referir-se ao outro, pois a relação entre eles (...) é de dependência estreita. (SILVA, 2014, p.74, grifos da autora).

Provavelmente, esse seja o primeiro e um dos principais motivos que justifiquem a aproximação de João Vêncio e inspire a confiança para realizar o relato com riqueza de detalhes. De qualquer forma, o narrador assegura que simpatiza com o *muadié* e a situação dele não o ofende/incomoda, e, assim, o desejo de Vêncio de desabafar ou, nas palavras deste, pôr para aquele senhor as alíneas (os detalhes dos fatos), por isso, necessita dos conhecimentos e da escuta dele. Nesse sentido, inferimos que a cena inicial que destacamos do romance nos antecipa a projeção da confiança de Vêncio em relação ao interlocutor, assim é importante considerar que:

A confiança pessoal torna-se um projeto, a ser “trabalhado” pelas partes envolvidas, e requer a abertura do indivíduo para o outro. (...) a confiança tem que ser ganha, e o meio de fazê-lo consiste em abertura e cordialidade demonstráveis. (...). Relacionamentos são laços baseados em confiança, onde a confiança não é pré-dada mas trabalhada, e onde o trabalho envolvido significa um processo mútuo de autorrevelação. (GIDDENS, 1991, p.134).

Percebemos que o narrador, por mais que se empenhe a contar fatos sucedidos a partir do seu ponto de vista, da maneira mais convincente possível para a sua própria defesa, também projeta uma relação de confiança na narrativa com o interlocutor. E, muito embora, notemos que esse narrador trata-se de um sujeito artiloso, inventivo e não muito confiável, afinal é nítido que ele exercita meios de tentar convencer o interlocutor do ponto de vista

particular, em determinados trechos, não podemos excluir o fato de que é latente nesse sujeito a vontade de compartilhar algo íntimo com alguém que lhe inspire confiança. Isso é primordial para que o narrador inicie o relato, durante essa busca de expor e, ao mesmo tempo, conhecer ou construir a si mesmo.

Ademais, compreendemos também que o muadié assume, portanto, um papel importante, à proporção em que oferece suporte para o prolongamento e fluidez do relato, e, mais do que isso, interpela esse sujeito autonarrativo, contribuindo para que essa abertura do eu para o outro estabeleça uma relação de alteridade, através da qual sejam preservadas as identidades de ambas as partes. Isso possibilita, inclusive, o surgimento da consciência crítica/reflexiva nos sujeitos, acerca da construção de si mesmo fundamentada por Giddens (1991).

Ao longo do enredo, vamos nos debruçar com algumas características e atitudes do muadié que são explicitamente apontadas ou implicitamente inferidas, a partir da fala de Vêncio. Alguns pontos positivos sugeridos é que o interlocutor inspira simpatia no narrador (é um bom camarada) e é solícito a escuta deste último, o que possibilita a concretização da metáfora do fio e das missangas organizadas no colar de cores amigadas. Esse fato nos indica a construção de uma conversa cordial e minuciosa tal qual a beleza do libelo, isto é, da defesa e acusação das partes apresentadas aos magistrados com “(...) as alíneas em fila, com número e letra, nada de confusões e macas, falar de gentio à toa.” (VIEIRA, 2004, p.31).

Nesse segmento acima ilustrado, compreendemos que Vêncio anseia que o camarada preste apoio para concretizar a organização do seu relato – “Necessito sua água, minha sede é ignorância...” (VIEIRA, 2004, p.31) –, porque provavelmente o muadié dispõe de um saber intelectual com as letras, por isso, ao dedicar atenção à história do presidiário narrador que, ironicamente, sugere a notificação do próprio relato a esse camarada intelectual, do qual podemos deduzir tratar-se de um sujeito que se encontra distante do sistema judicial e mais próximo das camadas populares. Assim, deparamo-nos com a seguinte solicitação: “o muadié lavra o auto?” (VIEIRA, 2004, p.34).

Já em outros momentos, observamos trechos na narrativa por meio dos quais inferimos que, o muadié tenha aceitado a proposta e vai escrever a história de João Vêncio, o que o deixa este enunciador feliz e satisfeito pelo pacto: “Ah! o muadié topou? E adivinha? O senhoro é a minha felicidade, nas supresas. (VIEIRA, 2004, p.39); “o muadié é a água de minha sanga.” (VIEIRA, 2004, p.34); “O muadié tome nota” (VIEIRA, 2004, p.49).

Com o fio e as missangas na quinda a serem separadas para organizar o colar, eis que o relato começa a tomar forma, haja vista que Vêncio antecipa ao colega qual o sentimento ao ter flagrado a barona adúltera com o vizinho e amante. O muadié empresta escuta à indignação e revolta do preso: “Mas o senhoro se nunca viu macaco quinpanzéu deitado na sua cama, fazendo tudo com a sua pequena, o senhoro não sabe o bicho que está morar dentro do seu coração.” (VIEIRA, 2004, p.33).

Ao confessar o íntimo, o preso narrador também faz uma comparação esdrúxula direcionada ao amante, o vizinho e fubeiro comerciante chamado Sô Ruas, que é comparado a um macaco. Ademais, em outros trechos, insinua que esse personagem seja um branco sujo (manteigada pele), com deformidades (pernas de alicate) e desengonçado – “Nessa hora eu até ri: ele não acertou mais os pés nas calças, caiu ainda, todo barrigurdo – mas só vi minha senhora encolhida, na cabeceira, implorando suja de baba do macaco (VIEIRA, 2004, p.33). Logo, o resultado desse flagrante culminou no motivo que o levou à prisão: “Tentativa premeditada de homicídio frustrado (...)” (VIEIRA, 2004, p.32) – um crime passional.

Todavia, é necessário atentarmos para o fato de que, embora exista o acolhimento e a escuta do camarada companheiro muadié, e, conseqüentemente, a possibilidade de um possível sentimento de satisfação do narrador em concretizar o desabafo por via do ato de contar, isso não implica que o interlocutor, por mais empático que demonstre ser, concordará absoluta e automaticamente com tudo aquilo que ouve do enunciador. Aliás, acerca dessa questão, Silva (2009) no esclarece que

(...) o enunciador, por meio de seu discurso, define-se em relação ao outro. É por meio do discurso que dirige ao narratário que acaba por deixar-se caracterizar o narrador. (...). Os pontos de vistas discordantes de cada uma das personagens – narrador e narratário – realçam características de ambas e mais especialmente, do narrador, João Vêncio. (SILVA, 2009, p.80).

Em sintonia a essa linha de raciocínio, inferimos a partir da fala enunciada por João Vêncio que, em determinado momento este enunciador direciona o seguinte questionamento ao muadié: “(...) amigo de mulher e amante de homem, etcetera, pode-se?” (VIEIRA, 2004, p.37-38) e obtém como resposta uma espécie de julgamento ou opinião contrária da parte do camarada. No entanto, Vêncio não encerra a conversa nesse ponto, apesar de essa reação do interlocutor não ser, inicialmente, a desejada; ao contrário, o narrador está ciente de que os detalhes das amizades, afetos e amores – em especial do amor desinvangélico – ainda não foram esclarecidos, portanto, contesta o camarada com o seguinte argumento: “Não diga sua

verdade, sem sentir minhas mentiras – jingongo⁶⁵.” (Vieira, p.38), afinal, o muadié não pode se sensibilizar sem ao menos ouvir por completo a história – assim, atenta ao colega que as visões de ambos são importantes, pois para que a conversa seja, de fato, desenvolvida, é interessante não estabelecer pré-julgamentos que busquem verdades absolutas.

Assim, observamos que mesmo com a discordância, a vontade de esclarecer melhor as suas histórias e amorizadas ao muadié prevalece por parte de Vêncio, e, quando o interlocutor concorda com a postura do narrador, o relato se aprofunda mais ainda e podemos conhecer novos detalhes sobre as características do narrador. Conforme, assinala Silva (2009), o muadié auxilia a esclarecer alguns pontos na narrativa, quebrando a narratividade para que os episódios sejam contados com mais profundidade pelo narrador, articulando-os inclusive com os novos episódios. Nesse ínterim, a narrativa tende a ser prolongada e o foco dos assuntos é transformado com o aparecimento de novos questionamentos ou novos interesses do narratário-interlocutor sobre diferentes personagens, diferentes situações e qual é o desfecho de tudo.

No entanto, é preciso que façamos uma ressalva a respeito da temporalidade dos fatos que vão sendo revelados por meio do relato – eles não são contados de forma linear, principalmente, porque dependem da memória de João Vêncio para serem externados ao muadié. Assim, há sempre a preocupação de João Vêncio em contar todos os detalhes de sua história para o Muadié: “Desculp’ ‘inda! Ia rebentando o fio – a missanga espalhava, prejuízo. Que eu não dou mais encontro com um muadié como o senhor para orquestrar as cores. Comigo era a mistura escrava; no senhor é a beleza forra. (VIEIRA, 2004, p.82).

Avaliamos que os contributos desse interlocutor são, de fato, determináveis para incentivar e organizar a fluidez do relato venciano, principalmente, porque em determinados momentos o enunciador o enxerga como “(...) mestre na arrumação das cores.” (VIEIRA, 2004, p.52). Desse modo, o interlocutor tende a oferecer uma espécie de suporte para auxiliar a conduzir a narrativa do enunciador, considerando que podem acontecer algumas quebras sequenciais, pois

A narrativa funciona como alegoria, tentando dar um relato sequencial para aquilo que, decididamente, não pode ser apreendido em termos sequenciais e tem uma temporalidade ou espacialidade que podem ser negadas, deslocadas ou transmutadas apenas quando a forma narrativa é assumida. (BUTLER, 2017, p.53).

⁶⁵Tradução do quimbundo para o português: “Gêmeos.” (VIEIRA, 2004, p.91).

Butler (2017) sugere o aspecto alegórico da narrativa, considerando a quebra sequencial do relato, pois este não consegue apreender de forma linear as sequências espaço-temporais, considerando a negação, o deslocamento ou mudança dos fatos relatados. A teórica reforça que há momentos em que claramente não conseguimos contar uma história em linha reta e, devido a isso, é possível perder o fio da meada e ter de começar de novo ou esquecer algum elemento crucial porque fica difícil pensar em introduzi-lo na trama. Seguramente, podemos relacionar esse raciocínio à fluência dos pensamentos do narrador e a atividade do fluxo de consciência empenhada para exercer o ato de relatar:

O FLUXO DE CONSCIÊNCIA, na acepção de Bowling, é expressão direta dos estados mentais, mas desarticulada, em que se perde a sequência lógica e onde parece manifestar-se diretamente o inconsciente. Trata-se de “um desenrolar ininterrupto dos pensamentos” das personagens ou do narrador. (LEITE, 2002, p.63).

Em face do exposto, ao averiguarmos o relato do narrador João Vêncio, observamos que nele está ilustrado esse efeito da quebra da linearidade na sua narrativa, quando antecipa acontecimentos ou resultados posteriores de algumas lembranças; mistura fatos ocorridos em tempos distintos, ou mesmo, quando sua voz “perde a direção” e inicia um comentário sobre algo que sucedeu que não estabelece uma relação substancial com suas histórias relatadas.

No curso dessas quebras sequenciais, o muadié, em alguns desses episódios, passa a ser percebido pelo narrador como um elemento que se liga à memória deste último, por exemplo, quando o muadié assobia e lembra ao narrador uma canção do passado e é comparado a um passarinho (“O muadié é minha memória – nas surpresas dá no vinte. Isso mesmo: parece é um dicole⁶⁶, no assobio. Como o senhor sabe coisas mais-velhas?”(Vieira, 2004 p.41)), e esse interlocutor termina ajudando o narrador a reavivar as próprias lembranças relatadas, nessas circunstância, culminando no seguinte efeito:

Em lugar de disfarçar as marcas do interlocutor durante o processo narrativo, o narrador João Vêncio faz questão de realçar tudo aquilo que aponta para o narratário. E por que seria? Entendemos tal ação como sendo um recurso utilizado pelo autor para acentuar ou por em evidência também o ato de narrar. Vêncio se mantém durante toda a narração, como observamos nos excertos acima, interpelando o seu narratário, e sendo interpelado por ele; atitude que, obviamente, sublinha essa relação entre ambos os elementos. (SILVA, 2009, p.80).

⁶⁶Nessa narrativa, são evidenciadas comparações tecidas por João Vêncio dos personagens a diferentes espécies de pássaros, o que pode designar também diferentes significados simbólicos, inclusive. A espécie referenciada diz respeito a um passarinho muito assobiador.

Verificamos esse jogo de interpelação entre ambas as partes, em situações nas quais pressupomos, através dos enunciados formulados pela voz do narrador, que o muadié formulou perguntas àquele, posteriormente respondidas por esse enunciador, ou mesmo, quando Vêncio questiona esse camarada em forma de perguntas retóricas ou que são, de alguma forma, respondidas e trazidas ao discurso. Esse aspecto nos confirma a importância do narratário e interlocutor, aparentemente escondido nesse jogo em que são construídas as cenas de interpelação. Contudo, esse narratário tende a ser caracterizado como o tu que está implícito internamente na narrativa e externamente do modo de interpelação, conforme elucidada Butler (2017).

Nessa estruturação do jogo de interpelação na narrativa, referenciado à luz do posicionamento teórico de Butler (2017), entendemos que Vêncio passa a existir como um sujeito reflexivo no contexto da geração do próprio relato de si que narra ao muadié, quando este interage com ele e Vêncio também se mostra disposto a interpelá-lo em algumas passagens da narrativa que o relato constrói. Com efeito, percebemos o traquejo desse narrador com a dinâmica da linguagem, instrumentalizando-a nessas cenas de interpelação sob a forma de recursos linguísticos que se aproximam do uso de uma linguagem poética, enriquecida de sentidos e imagens, metáforas, imbricada pelo uso de pontuações ou ironias que demonstram a emotividade (sensibilidade, raiva, repulsa, agonia, revolta, catarse etc.) e marcada por joguetes de sentido subversivos (os quais explicitaremos melhor na próxima seção).

Sendo assim, podemos fazer um levantamento de algumas cenas de interpelação. A começar com o momento no qual fica subentendido que o muadié reconhece um teor poético na linguagem utilizada por Vêncio para relatar, e este surpreso responde: “Poeta? Não insulte, muadié. Sou um poesista, leio Bíblia, nunca deixo esse livro (...)” (VIEIRA, 2004, p.40). Ademais, quando o muadié também questiona acerca das crenças de Vêncio, este tece reflexões sobre o episódio do sacrifício dos passarinhos⁶⁷ com a namorada Mâristrêla: “A dor purifica a beleza? Muadié, tem cada pergunta! Solte meus passarinhos, não cresça outra vez o capim rõim no meu coração remorsificado.” (VIEIRA, 2004, p.59) e percebe que Vêncio traz um sentimento de dor e remorso por conta dessa atitude, sugerindo ao preso que relata

⁶⁷Vêncio e a namorada Mâristêlla costumavam fazer um ritual sacrificial das aves. É importante, considerar as possíveis simbologias dos pássaros, a exemplo de algumas referenciadas por Chevalier (2016), tais como: a questão do voo dos pássaros está relacionado ao céu e a terra; à leveza; a libertação do peso terrestre; a representação da alma que se liberta do corpo; símbolo das funções intelectuais; estados espirituais; os anjos; os estados superiores do ser; operações da imaginação e, por fim, para a cultura africana, simboliza vida, força e amiúde simboliza fecundidade.

acreditar na possibilidade de este estar pagando os pecados, neste espaço prisional: “O muadié acerta: que estou carpindo meus pecados em cadeias, quiongas e colónias” (VIEIRA, 2004, p.45).

O muadié, provavelmente, também indaga se nos antecedentes de Vêncio ele já cometeu roubo: “Capiango⁶⁸? Nunca pus mão em seara leia. Pode ver meu cadastro – intermediário não é ladrão, vivo de honestas comissões, ròquefélo um pouco...” (VIEIRA, 2004, p.51), e, conseqüentemente, verificamos a resposta em defensiva própria de Vêncio, ao dizer que nunca o fez; questiona qual é a religião de Vêncio e se este acredita que Deus existe, eis que o enunciador do relato responde que para ele todas as religiões são válidas e declara: “Se Deus existe? Se dúvidas existe: é a prova. (VIEIRA, 2004, p.54); pergunta qual o nome da bailundina, mas Vêncio divaga como se não soubesse mais o nome: “Jina rié, Kalumba Kami⁶⁹” (VIEIRA, 2004, p.70); Vêncio esclarece ao interlocutor a cerimônia para o engate na união com a bailundina, se foi teatro, escravagidão, revelando-lhe que aprendeu com o pai que tudo quanto era bonito e difícil de se arranjar é como o paraíso depois do juiz final e que, por isso, ele se vê como escravo dos seus amores (VIEIRA, 2004, p.71).

Podemos detectar outras características acerca desse interlocutor, no decorrer do enredo, apontadas pelo narrador. O muadié trata-se de um homem letrado e que o questiona se as palavras mentem, após Vêncio falar dos juridiquês da justiça, logo reage a esse impasse: “As palavras mentem? O muadié é da escola: sabe devolver as macas... – cursou seminário jesuítico? As palavras mentem, mas as pessoas falam verdade com elas! (VIEIRA, 2004, p.77). Adiante também percebemos que o camarada questiona Vêncio para onde ele pretendia fugir com Mimi, respeitando a dor do luto pelo falecido amigo, mas indagando-o se a morte existe. Daí, Vêncio responde que estava “perdido na mata”, que não acredita na morte, mas reconhece no muadié “O senhoro é mesmo civilizado: respeitou meu doer, deu silêncio sem interromper o curso.” (VIEIRA, 2004, p.84).

Nessa esteira, confirmamos o pressuposto evidenciado por Butler (2017, p.24) de que “(...) a capacidade narrativa é a precondição para fazermos um relato de nós mesmos e assumirmos a reponsabilidade por nossas ações através desse meio.”. Além disso, sobre o ato de contar, que no romance em destaque é vislumbrado por via da oralidade do narrador João Vêncio, esse ato necessita ser compreendido em sua amplitude da seguinte forma:

⁶⁸Tradução do quimbundo para o português: “Roubo; má vida, ladroeira.” (VIEIRA, 2004, p.90).

⁶⁹Do quimbundo para o português traduzido da seguinte forma: “Como se chama minha menininha...?” (VIERA, 2004, p.91)

(...) realiza uma ação que pressupõe um Outro, postula e elabora o outro, é dada ao outro ou em virtude do outro, antes do fornecimento de qualquer informação. (...) eu só sou na interpelação a ti, o “eu” que sou não é nada sem esse “tu” e sequer pode começar a referir a si mesmo fora da relação para com o outro, da qual surge sua capacidade de autorreferência. (BUTLER, 2017, p.107).

Avaliamos que na narrativa, o ato de contar culmina numa forte dependência intersubjetiva entre Vêncio e o muadié, na tentativa de exaurir o relato, que ao ser esgotado no fim da narrativa com o encerramento da narração, deixa rastros de transformação da consciência inicial do narrador que é interpelado e, ao mesmo tempo também interpela o narratário, o qual, por sua vez, exerce a mesma atividade, considerando a questão do desejo de reconhecimento de si e reflexividade, indicados por Butler (2017).

Verificamos que o desdobramento dessa narrativa autorreferencial une, necessariamente, esse dois sujeitos, oferecendo destaque ao eu venciano, que relata e anseia pelo reconhecimento de si mesmo. Conseqüentemente, são trazidas à baila questões que se referem à própria identidade social ou geram uma reflexividade sobre si mesmo atentando para a autoidentidade e consciência prática de si, perante esse outro sujeito a quem relata – o muadié.

Essa relação intersubjetiva vai sendo consolidada ainda mais por causa das distintas reações emitidas pelo interlocutor, que ao ficar ciente de todas as lembranças de Vêncio, envolve-se mais ainda nessa trama. Trocando em miúdos, selecionamos a cena na qual, inicialmente, o interlocutor lança algum tipo de olhar julgador para João Vêncio e este logo se defende – “Muadié, não me olha assim; a alínea bê não é só isso de sádico-herejes – o que eu não sou, verá.” (VIEIRA, 2004, p.47). Tal situação instiga ainda mais no narrador a vontade de contar ao interlocutor outros detalhes da história, para defender-se de tal acusação.

Ao discriminarmos algumas passagens que revelam comoção ou emotividade do interlocutor, observamos o seguinte: a voz do narrador sugere que o interlocutor se emociona ao saber da história da pobreza dos cabo-verdianos que passavam fome “(...) o muadié pode não chorar?” (VIEIRA, 2004, p.43) ou mostra-se calado em momentos importantes do relato: “O senhor, ngana, cala mas não consente: aprecio sua prosápia calada.” (VIEIRA, 2004, p.51);

No tocante aos episódios nos quais o relato do narrador promove o riso do interlocutor, verificamos que este acha graça e ri da descrição sobre a fragilidade de Mimi por não saber tirar rolha de garrafa (VIEIRA, 2004, p.49); sorri quando Vêncio revela que queria

ser igual a sô padre vicário: “Muadié sorri-se Ua-ngi-uabela⁷⁰...” (VIEIRA, 2004, p.52) e, ao escutar o encantamento de Vêncio em relação às belezas do território de Luanda, também ri da indignação do preso, que declara não se alinhar com os caluandas: brancos, negro, misto. “Muadié ri, uelela minha sede de belezices? (VIEIRA, 2004, p.82).

Sobre as situações em que esse narratário demonstra empatia ou respeito ao relato de Vêncio, identificamos a convivência desse camarada com a crítica de Vêncio ao sistema judiciário “Ah! O muadié é minha sombra de mandioqueira – refresca-me seu xaxualho de cabeça. Concorda comigo, acaria? Então, ndokueu⁷¹ : carlomanho e seu cavaleiro oliveiros...” (VIEIRA, 2004, p.50) e que as intervenções ou julgamentos em relação ao romance de Vêncio e Mimi cessam “– O Mimi, eu e ele, ele e eu, único. Pode-se? O senhoro não diz nada? Nadinha? Palavra, muadié, não lisonjo: eu gosto suas poses, apreceio, gostava de ser assim. Que não fala do que não sabe – isso é a sabedoria sages.” (VIEIRA, 2004, p.75).

Outro aspecto que podemos apontar como um fato que gera ânimo em Vêncio para continuar relatando é o fato de que o muadié, aparentemente, não estabelece pré-julgamentos sobre a questão do crime passional, após ser questionado sobre o fato, por isso a continuidade da narrativa: “A bailundina: eu nem sei se fale. O senhor compreende minha intenção? Não destorce minha corda? Abstrai? Não trai? Que ela é – a beleza da pele imberbe toda, chocolate de café. Agora eu rimembro!: o camarada companheiro é do mar, é da terra, é do ar, barco, pés e pássaros! Então, embora vamos. (VIEIRA, 2004, p.77).

Em observância a todas as reações emitidas pelo narratário ou interlocutor do enredo, de um modo geral, chegamos ao consenso de que apesar de existirem algumas discordâncias iniciais, predominam a empatia, a emotividade e a atenção desse sujeito em relação ao narrador. Sem embargo, nem mesmo as opiniões contrárias das partes envolvidas na conversa, que surgem em determinados pontos iniciais da prosa, configura um fator prejudicial e que ameace o narrador a desistir de relatar, principalmente, porque ele e o interlocutor conseguem encontrar harmonia na comunicação.

Ao focarmos na referida comunicação, identificamos que esse eu-narrador deseja contar mais sobre si ao outro, a fim de que, à medida que explica suas acusações e vivências aludidas nas lembranças que expõe ao companheiro, de algum modo, e provavelmente, um modo positivo, deseja ser reconhecido por esse outro. Esse desejo decorre principalmente do fato de que os julgamentos oriundos do sistema judiciário, voltados à ordem da moral e da

⁷⁰Tradução do quimbundo para o português: “Gostar, agradar, isso agrada-me.” (VIEIRA, 2004, p.95).

⁷¹Tradução do quimbundo para o português: “Vamos!” (VIEIRA, 2004, p.93).

ética, recaem sobre esse narrador, considerando a vinculação desse sujeito ao meio social do qual participa.

Consequentemente, vislumbramos, no enredo, a performance do relato venciano, o qual dentre outras múltiplas características também adquire a faceta de servir como estratégia defensiva aos julgamentos oriundos do sistema opressor. Contemplamos, assim, um romance no qual o narratário/interlocutor escuta pacientemente o narrador, mas também interage com ele. Como resultado, a narrativa é desenvolvida por esse ato de relatar do narrador, cuja voz reproduz marcas do fluxo dos pensamentos e lembranças da própria história. Essas condições, indubitavelmente, são fatores que colaboram para atentarmos que no processo das cenas de interpelação,

Se dou um relato de mim mesma para alguém, sou obrigada a revelá-lo, cedê-lo, dispor-me dele no momento em que o estabeleço como meu. É impossível fazer um relato de si mesmo fora da estrutura de interpelação, mesmo que o interpelado continue implícito e sem nome, anônimo, indefinido. A interpelação é que define o relato que se faz de si mesmo, e este só se completa quando é efetivamente extraído e expropriado do domínio daquilo que é meu. É somente na despossessão que posso fazer e faço qualquer relato de mim mesma. (BUTLER, 2017, p.51-52).

Desse modo, entendemos que nos momentos de interpelação nos quais Vêncio resolve falar sobre si, fica evidente essa despossessão da própria história dos fatos narrados, a partir do instante no qual ele se abre para contá-los, com a preocupação de não perder o fio da narrativa (o fio das missangas) que organiza o relato na íntegra contado ao muadié, o qual “(...) manda olho de pintoro-de-quadro, telas.” (VIEIRA, 2004, p.63), e, conforme declara Vêncio, encontra-se a par do seu caso: “Agora o muadié está apurado para o meu juiz.” (VIEIRA, 2004, p.58).

Perante essa situação, observamos que, ao ser interpelado pelo narratário, o presidiário e narrador do referido romance busca, de maneira inteligível, contar quem ele é, quais são as causas que o tornaram ser quem é, no estado atual do relato, e qual a sua posição em relação às experiências vivenciadas. Ou seja, é feita uma reflexão do si mesmo desse narrador como se o si mesmo fosse um outro (um outro que o habita como se fosse um desconhecido), devido a opacidade do relato. Sobre isso Butler (2017) argumenta que nem sempre o sujeito está consciente de si e tampouco das formas primárias de relacionalidade, consequentemente elas não podem ser tematizadas, pois para o próprio sujeito são irrecuperáveis, haja vista o fato de ele ser formado em relações de dependência. Dessa forma, o interlocutor também

estará fazendo uma leitura a respeito das marcas identitárias de Vêncio, já que esse narrador almeja, através da evocação das memórias, alcançar o próprio reconhecimento.

No entanto, ressaltamos que o sujeito não é totalmente recuperável, isto é, ele não pode relatar a si completamente, porque não é viável a alguém construir uma narrativa de si mesmo de uma forma totalizada, já que o sujeito não se resume a uma narrativa totalmente fechada ou completa, além disso, não está isento ou livre do olhar e de outras possíveis análises sobre si derivadas de outros sujeitos, no contexto social. Diante disso, avaliamos que Vêncio é cuidadoso com a apresentação de um relato externado por meio de um discurso sagaz, circular, metafórico e inventivo, considerando que existe a probabilidade de existirem fatos imaginados na composição das histórias, já que esse narrador afirma que gosta de se inventar e criar histórias.

Configura-se a enunciação de um relatado cuja materialização está atrelada às considerações do narrador em relação às condições que lhe foram sujeitadas pelos julgamentos do sistema processual de ordem legal, mediante a hierarquia desse sistema, que segundo ele só enxerga os fatos “(...) só vêem a linha recta, não sabem a porta estreita” (VIEIRA, 2004, p.57). Daí então, em determina instância, questiona o seu ouvinte sobre qual o ponto de vista a respeito das acusações e, logo encontra acolhimento para prosseguir com o restante do relato: “Que sou o sexopata? Muadié aceita? Não aceita? – o senhoro é pessoa de bem, sensibilidade vê-se logo. Acariamos.” (VIEIRA, 2004, p.78)

Nesse direcionamento, mesmo identificando-se com o interlocutor: “Com o muadié eu estou na mata, usamos o mesmo cachorro, camaradas companheiros. O senhoro tem um coração de monandengue, seus cabelos-de-fuba adiantaram, é a prova digital...” (VIEIRA, 2004, p.60-61), ele teme a postulação do relato e a compreensão deste pelo sujeito que o escuta – “o muadié é de luzes mas arreceo.” (VIEIRA, 2004, p.57), solicitando a esse interlocutor que em determinados momentos mantenha segredo e descrição: “Muadié guarde só para si (...)” (VIEIRA, 2004, p.58); não escreva as críticas de Vêncio sobre o divino que revelam o sentimento e revolta dele em relação ao amor (homoafetivo) que nutriu e ainda o sente por Mimi, mas que nunca esteve isento da condenação alheia “Não escreva, senhoro. Fico àrrasca: balelagem de sungaribengo⁷² e companheiro julga é ouro?” (VIEIRA, 2004, p.63). Essas ressalvas, ao que será escrito também decorrem da noção sobre a proporção do alcance do relato, em relação ao social:

⁷²Tradução do quimbundo para o português: “Puxar o rato; nome depreciativo dado aos mestiços (...)” (VIEIRA, 2004, p.95)

Quando o “eu” busca fazer um relato de si mesmo, pode começar consigo, mas descobrirá que esse “si mesmo” já está implicado numa temporalidade social que excede suas próprias capacidades de narração; na verdade quando “o eu” busca fazer um relato de si mesmo sem deixar de incluir as condições de seu próprio surgimento, deve, por necessidade, tornar-se um teórico social” (BUTLER, 2017, p.18).

Consideramos que, ao evocar suas lembranças e relatá-las ao muadié, esse narrador, o qual já se encontra estigmatizado pelos julgamentos do sistema judiciário, põe-se, igualmente, vulnerável à observância e juízo de valores do seu interlocutor e, posteriormente, com a escrita do relato pelo muadié, ficará sujeito ao meio social, o qual ele também ressignifica, a partir de suas lembranças e considerações pessoais. Por essa razão, Vêncio articula a linguagem e com o uso dela, apresenta-se ao outro como sujeito social, relatando suas histórias e, por conseguinte, olhando para o meio social com o íntimo, no desempenho da narratividade do relato, assim:

Se tento dar um relato de mim mesma, e se tento me fazer reconhecível e compreensível, devo começar com um relato narrativo da minha vida. Mas essa narrativa será desorientada pelo que não é meu, ou não é só meu. E, até certo ponto, terei de me fazer substituível para me fazer reconhecível. A autoridade narrativa do “eu” deve dar lugar à perspectiva e à temporalidade de um conjunto de normas que contesta a singularidade de minha história. (BUTLER, 2017, p.52).

O posicionamento acima referenciado nos direciona ao conhecimento de que o eu não pode falar da sua pré-existência sem um conhecimento confiável. Sendo, assim, observamos que Vêncio inicia seu relato, com base na temporalidade que lhe é adequada para dar fomentação a uma história consciente – a época dos amores de infância. No enredo, essa temporalidade é precisada pela voz narradora como sendo a época em que ele tinha oito anos e, quando ele se autorreconhece como um sujeito que estabelece um convívio social com os sujeitos que fazem parte da população luandense, em especial, as paixões ou amores envolvidos na trama, evidenciados na próxima seção.

3.3 Os amores de João Vêncio

No enredo, constatamos que narrador desenvolve a história dos amores da infância, informando ao interlocutor qual era a idade que tinha na época – “Porque era numa tarde, eu tinha apenas oito anos (...)” (VIEIRA, 2004, p.35) e prossegue a narrativa, destacando o

motivo de ainda lembrar-se dos três amores que julga serem os mais marcantes na memória: (...) como é eu lembro assim? Eu tinha mas é três amores que eu vou pôr primeiro para o muadié perceber inteiro. Porque de todos os outros eu não lembro a luz que esses três têm em meu coração. (VIEIRA, 2004, p.35). Imediato, esse narrador nos sugere sua devoção a esses amores e revela que a história que será contada para ele tem um valor sagrado – “Candeia no velador bíblico, a que ilumina minha vida, esses dias. No ovo já está o pintinho, cada cor é o ar com is...” (VIEIRA, 2004, p.35).

Vislumbramos, a partir desse ponto, esclarecimentos sobre o que acontece com esses amores, que na visão particular do narrador são representados pela forma da estrela de três pontas, simbolizando a sacralidade dos afetos, por meio da seguinte aceção: “Santíssima trindade, Nossenhô me desculpe, é como eu vejo esses dias do antigamente. Padre sô Viêira é que me explicou como a estrela de três pontas é uma só.” (VIEIRA, 2004, p.38). Dessa forma, ele vai colorindo esse suposto “arco-íris” afetivo, ao relatar as peculiaridades de cada caso.

A menina Tila é a mulher do doutoro e a vizinha de Vêncio que ele admirava da varanda: “Mas eu ficava no passeio da minha casa a olhar a varanda dos luandos. E via o doutoro fechar as persianas, mas primeiro ela vinha e me sorria, dos vidros. (VIEIRA, 2004, p.37). A personagem é descrita do seguinte modo: “Cabelos muito negros, lisos, escorregados à volta da carinha redonda. (...). Louça-da-china, moça fina (...)” (VIEIRA, 2004, p.39) e, conforme ele salienta, corresponde à “(...) segunda ponta da estrela-de-três, que é também a primeira. A menina-órfã, de asilo.” (VIEIRA, 2004, p.45).

A moça fora trazida pelo doutoro do asilo para casar-se com ele, situação que gerou muitos comentários na vizinhança, consoante o narrador aponta, incluindo comentários tecidos pela madrasta de Vêncio acerca da moral da moça, tais como: “Lambisgóia! Menina órfã, dá barregã... Porque ela saíra num asilo, trazida de gaiola. E no musseque todos choravam a estória – coração nobre de homem maduro que adiantou salvar a inocência desprotegida.” (VIEIRA, 2004, p.40). Além disso, Tila mantinha uma espécie de contato íntimo com Vêncio:

E ela abria os olhos e deixava eu meter-me em baixo de seu vestido comprido, encostado nas pernas quentes. Ria. O cheiro húmido e seco desses dias não sai mais de meu coração, muadié. Pirsigui-lhe toda a vida, procuro em todas as baronas que eu tive e não lhe dou mais encontro.” (VIEIRA, 2004, p.36).

Contudo, verificamos que essa lembrança do contato íntimo descrito pelo narrador, na época ainda era um infante de oito anos de idade que nutria um sentimento de paixão e

atração sexual por Tila, antecipa ao interlocutor qual seria a primeira frustração amorosa, já que ela o enxergava como um possível filho: “(...) ela queria o mona⁷³, o filho para lhe dar rebuçados eu comia, da banho quando eu ia sujo, me despertar no aperto, minha vergonha.” (VIEIRA, 2004, p.36).

Vêncio revela que costumava escutar da varanda de Tila barulhos do doutoro: “(...) era meu tormento: os gritos, barulhos e ruídos” (VIEIRA, 2004, p.37) até que um dia, resolveu questioná-la se o doutoro batia nela. Tila demonstrou surpresa com a pergunta, mas ao final assumiu que ele batia nas suas costas: “Bate-me nas costas, bate-me nas costas... e desapertava o vestido. (VIEIRA, 2004, p.38). Eis que Vêncio, em determinado ponto do relato, revela ao muadié o outro lado do arco-íris desse afeto, no qual a beleza é substituída pelo desejo de vingança e, posteriormente, por rastros de violência:

Ela estava só com os panos negros bordados, bonitos, de rendas brancas no peito e as compridas calcinhas de refolhos-folhos, amarradas nos joelhos com fitinhas cor de rosa amarela. E deixou-me aninhar no seu cheiro, um torrume que eu continuo procurar até hoje com pomadas e folhas d’erva, colônias e brilhantinas e nada! (...) Ela estava comigo rebolada na cama de casamento e eu segurava a caixa de fósforos com força, na mão. Eu queria deitar fora e amar só a minha menina mais-velha – eu já tinha oito anos. Mas ela pensava eu era o filho dela – e eu queria furar os olhos do doutoro cabrum. (VIEIRA, 2004, p.46).

A atração sexual por Tila e a vontade de casar com ela nutrida por Vêncio, aos oito anos de idade, desmorona com a atitude da menina. Ela percebe a caixinha nas mãos de Vêncio e o questiona sobre o que havia nela e qual seria a sua utilidade – no início, ele diz que seria comida para passarinhos, mas, depois, ele assume o plano de tentar matar o doutoro com remédio de rato para depois casar com Tila: “Eu mato, ‘sassino! E falei o que ia fazer: as migalhas de pão com o milongo, ela ia deitar no mata-bicho dele. Eu até ri: estriquinina – seu gostava esta palavrinha de vidro moído.” (VIEIRA, 2004, p.47). Eis que ele relata o resultado catastrófico da primeira tentativa homicida, premeditada ainda quando era criança:

Surra que ela me deu andei semanas a esconderde meu pai. Eu não sentava cu em banco, não dormia de costas. Eu sangrei de nariz e ouvidos e boca e os meus ovos pequeninos doíam que até me agarrou no pito para arrancar. Mulher-cadela, eu gostava dela. Ela é a ponta um da estrela, a toda ela. E quando me pôs na rua da varanda colonial – ela estava só com a roupinha de

⁷³Derivação da palavra monandengue cuja tradução do quimbundo para o português é “Filho novo; criança, gaiato.” (VIEIRA, 2004, p.93)

fazer meninos que eu rasguei e mordi também – saquelou o me destino: Pequeno assassino... (VIEIRA, 2004, p.47).

Com base no trecho supracitado do relato, compreendemos que o amor de Vêncio por Tila constitui a representação da primeira frustração amorosa, especialmente, porque identificamos que a relação entre esses dois sujeitos, anteriormente descrita pela beleza e delicadeza, de forma súbita, transforma-se em um relacionamento marcado pelos rastros de violência direta agenciada pelo narrador e a menina. Verificamos os indícios da violência na narrativa, no momento em que Tila busca a contenção das atitudes erradas da criança por meio de uma conduta castradora, tornando-se, portanto, um dos agentes diretos praticantes da violência subjetiva, enunciada por Žižec (2014).

Em reflexo às atitudes castradoras de Tila, conseqüentemente, o relato rememora e evidencia o eu-infante de Vêncio frustrado pela rejeição desse primeiro amor: “Só que ela não aceitou – me deu quissende que eu guardo, dor de minha alegria; saquelou a minha via, vida sacra; e descobri é que eu amava mais o Mimi⁷⁴.” (Vieira, 2004, p.45), haja vista que Tila age pelas vias da reprodução da violência individual física (surra) e simbólica (castração) para punir a conduta delituosa de Vêncio, causando a frustração amorosa e a sensação de desamparo emocional do menino. Além disso, o narrador acrescenta que flagrou pelo buraco da fechadura ela e o doutoro, em pleno ato sexual:

Ele era o primeiro macacão-rangotango que estragou os meus amores. Espreitei, vi: bailoiçando, resfolegando, ele é que gritava: Luz! Luz! Luz! – nos transe, o javardo deitado na sombra das minhas palmeiras frodisíacas, turíbulo de meus perfumes. E ela me tinha sorrido, convite e gozava. Me tinha feito atravessar o deserto e corneava. Gemia. (VIEIRA, 2004, p. 73).

Avaliamos a raiva dessa (violenta) frustração amorosa como um fato que resulta em nova reprodução de violência, porém contra as aves – a matança dos passarinhos do casal: “o sangue manchado do casal feliz de bigodes assobiadores, holocaustos que eu fiz deles, em baixo de meus pé vermelhos.” (VIEIRA, 200, p.73). Essa prática de matar aves, consoante revela o narrador foi instigada por uma espécie de rito sacrificial dos pássaros que ele costumava fazer com sua namora Mâistrêlla, descrita por ele do seguinte modo: “(...) minha namorada que eu não queria” (VIEIRA, 2004, p.38) e mais: “Ela é que era a minha namorada de verdade. As pontas da estrela – a um, a dois, a três. Tão feiosa, o senhor sempre não poderá

⁷⁴Com foco no enredo podemos dizer que Vêncio demonstra ser bissexual (pois se relaciona com mulheres e o Mimi. Com foco na história de Mimi, este seria o espelho de uma relação homoafetiva e, de acordo com Vêncio representaria o sujeito que desperta o verdadeiro amor do narrador.

ver a monandengue ranhosa, ramelosa que uma mulher quilumba⁷⁵ antes pode ser.” (VIEIRA, 2004, p.43).

A respeito dessa namorada que era feia e, aparentemente, suja, enquanto criança, ele afirma que com o passar do tempo perdeu o contato com ela: “A màistrêla: nem nunca mais lhe vi, quase que passou a centúria.” (VIEIRA, 2004, p.42). Segundo ele relata, ela estimulava Vêncio a iniciar a prática da violência sacrificial contra os pássaros – “(..) todos os dias a minha alegria era encher o coração de ódio, afiar agulhas para a Màistrêla, para as nossas brincadeiras com os pássaros.” (VIEIRA, 2004, p.37) – porque ele acreditava que era a maneira de deixá-la satisfeita e feliz:

Os olhos da Màistrêla! E eu via-lhes luzir o brilho verdiano, espetando as agulhas de croché que eu afiava. Que esse era nosso jogo: cegar os bichinhos para eles cantarem melhor. Verdade muadié, kiri muene⁷⁶!-cegado, cafofos, canta multiplicado o bigode e o ‘nário-do-Kuanza. (VIEIRA, 2004, p.59).

Vêncio justifica a própria conduta violenta do ritual de morte às aves como sendo culpa desse sentimento de afeto que ele cultivava em relação à namorada Màistrêlla. Identificamos que ele descreve um relacionamento no qual havia a inocência e pureza da infância – “A gente se deitava, dormia de marido-e-mulher, rainha de Caxemira e grão-vizinho, mas nunca nem levantei vestidinhos farrapos dela. Comigo – ela é só pureza.” (VIEIRA, 2004, p.60) – porém, inexistia a conjunção carnal.

Podemos associar esse episódio da prática ao sacrifício das aves à ideia do rito sacrificial elucidado por Girard (1979): “O sacrifício consistem em descarregar numa vítima (o bode expiatório) todas as tensões existentes na sociedade as quais ameaçam manter a ordem social.” (MERUJE; ROSAS, 2013). Assim, entendemos que essa era a forma encontrada por Vêncio para tentar “reorganizar” as próprias emoções oriundas das tristezas amorosas (vide a frustração com o caso de Tila), bem como daquilo que o fazia sentir emocionalmente “desorganizado” no convívio social (a miséria evidenciada no núcleo familiar da namorada Màistrêla).

Assim, detectamos o contraste entre a beleza da inocência do relacionamento de infância misturada à feiura do ritual de morte das diversas espécies de pássaros para, posteriormente, ingerirem o sangue das aves – “Que a gente matava-lhes, magarefes,

⁷⁵Tradução do quimbundo para o português: “Rapariga virgem (por extensão: moça bonita, formosa).”. (VIEIRA, 2004, p.94).

⁷⁶Tradução do quimbundo para o português: “Mesmo verdade.”. (VIEIRA, 2004, p.92).

jibangangas⁷⁷ e bebíamos o sangue deles, ela e eu, quinzares⁷⁸.” (VIEIRA, 2004, p.45), acrescida à feiura da namorada – “É por isso eu digo a Mâistrêla, verdianinha, era a minha namorada de verdade. Feionga⁷⁹, cara de puco⁸⁰ e só ela é faz o meu pensamento toda a vida. (VIEIRA, 2004, p.43). Então, Desabafa:

(...) – eu odiava a Mâistrêla no meu amor. Os passarinhos chilreavam, mas eu sabia. Eu não queria levá-los, doía-me o calar daquelas músicas, arrefecer das quentes penas e sorria já com o prazer de a fazer alegre, ela até punha cantiguinhas de crioulo antes do sacrifício e eu queria a minha namorada assim feliz mas tinha vergonha de caçar os pássaros, criaturas do senhor dos paraísos. (VIEIRA, 2004, p.45).

O relato de João Vêncio sobre o caso de Mâistrêlla (Maris Stella) nos informa que a devoção do amor do narrador em relação a essa garota, promovia-lhe, contraditoriamente, um sentimento de ódio, vergonha e sofrimento, por causa desse sacrifício aos pássaros. Ainda mais porque o prazer era unilateral, pois, conforme ele sugere apenas a menina sentia isso de fato, já ele, por sua vez, após ser questionado pelo muadié se a dor seria uma maneira de purificar a beleza, Vêncio revela que sente remorso desse ato de violência - A dor purifica a beleza? Muadié, tem cada pergunta! Solte meus passarinhos, não cresça outra vez o capim rõim no meu coração remorsificado. (VIEIRA, 2004, p.59).

No desenrolar dos fatos relatados, o narrador expõe que a menina enveredou por um caminho distante do dele. Ele confia ao interlocutor que ela “(...) aos doze anos prostituiu-se.” (VIEIRA, 2004, p.43). “Então nasceram-lhe os caroços do peito e teve regras. Foi na loja do branco Katonho e prostituiu-se.” (VIEIRA, 2004, p.59). Ao final, enfatiza que Mâistrêlla mudou completamente o aspecto de menina feia, “rata pelada” e se transformou numa linda e atraente dama, uma quilumba:

Ela virou: do monte de lixo seco, dixita de seu corpo menino, nasceu uma dama quilumba, cafeco de beleza. Os olhos sempre o brilho deles, de espetar agulhas, a cara encheu de carnes redondas, bela, estrela, quindumba⁸¹ de pavão, brilhantina. E o corpo era uma almofada de lícar – quem dormia com

⁷⁷Tradução do quimbundo para o português: “Assassino, homicida.”. (VIEIRA, 2004, p.91).

⁷⁸Tradução do quimbundo para o português: “Monstro sanguinário meio onça, meio homem.”. (VIEIRA, 2004, p.94).

⁷⁹Vêncio também relata que a menina adquiriu a doença-de-pica: “(...) quem come pica-flor, miruim, que nascem as feridas na cabeça. Ficou tihosa, o cabelo todo caiu, a cara também tinha tinha. A gente esfregava com azeite-palma quente misturado com outras ervas senhora Catita tinha ido buscar no Dande. Feionga de todo, rata pelada de panela do feijão, Joana-ratona. Até os doze anos. (VIEIRA, 2004, p.59)

⁸⁰Tradução do quimbundo para o português: “Rato do campo.”. (VIEIRA, 2004, p.94).

⁸¹Tradução do quimbundo para o português: “Penteado; toucado (por extensão: cabeleira).” (VIEIRA, 2004, p.94)

ela, fica sempre se coçar, dor e prazer nas riscas das unhas. (VIEIRA, 2004, p.60).

Inferimos que a menina, provavelmente, optou por seguir o rumo da prostituição devido à condição social de extrema precariedade em que viva juntamente com a família. Em determinado trecho da história contada, o narrador ilustra no enredo um trecho do sumário das suas memórias no qual ele afirma que, no núcleo familiar da menina, presenciara a fome e degradação: “(...) eles comiam o arroz-de-passarada, barriga cheia.” (VIEIRA, 2004, p.59); e o pai da menina, conhecido como Caboverdiano, “(...) dividia em sete bocados um pão-de-duzentos e quase que ria.” (VIEIRA, 2004, p.44). Logo, analisando aquele cenário de miséria, Vêncio constrói a seguinte percepção:

Eles todos eram assim: focinho de puco com fome. Os sete irmãos, escada, filhos de um só pai e de sua mãe, dona Catita, mulher da terra. Que ele era o Caboverdiano só. Nome dele a gente não sabíamos. Sentados na mesa do jantar, seis meninos e uma menina com seus pratos de estragado esmalte, calados, de grossos olhos, uma luz de vela só pouca no meio e um homem quileba⁸² e magro, curvado, a chorar, muadié nunca viu? E uma senhora deitando panela de água quente em cada prato com colherada de farinha-musseque, mentira da fome? Cantando baixinho as coisas da missão, hinos do hinário quimbundo, o muadié pode não chorar? Eu espreitava e fugia. Os monas todos depois cantam mais missão e o Caboverdiano saía no escuro-quifumbe⁸³, falavam; ia no capiango falvam; azulangó⁸⁴... (VIEIRA, 2004, p.43).

Observamos que o eu-interacional de Vêncio, enquanto assistia ao sofrimento, à pobreza e à degradação do núcleo familiar de Mâristela, durante a infância, procurava formas de amenizar tal situação, objetivando satisfazer à namorada com a prática dos rituais de violência contra as aves: “Então eu não tinha mais pena deles, os passarinhos. Afiava minhas agulhas de croché para ela, a Mâistrêla, pensando era os olhos do doutoro furados, cafofo, a morrer. (VIEIRA, 2004, p.43).

Todavia, avaliamos que o destino de Mâistrêla é traçado da seguinte forma: a menina encontra na prostituição uma maneira de salvar o núcleo familiar da pobreza: “Toda a família começou comer, os irmãos foram até na escola. Benção.” (VIEIRA, 2004, p.59). Diante dessa situação, concluímos que o amor “feioso” e casto que era vivido entre o narrador e a menina é profanado, a partir do momento em que se transforma numa moça bonita, culminando no

⁸²Tradução do quimbundo para o português: “Ser alto; alto.”. (VIEIRA, 2004, p.94).

⁸³Tradução do quimbundo para o português: “Salteador, bandido.”. (VIEIRA, 2004, p.94).

⁸⁴Tradução do quimbundo para o português: “falar à toa.”. (VIEIRA, 2004, p.89).

afastamento de ambos: “A Mâristrêla: nem nunca mais lhe vi, quase que passou a centúria. (VIEIRA, 2004, p.42-43).

Com base nas considerações tecidas, analisamos o relacionamento de Vêncio com Mâristrêla (a verdadeira namorada dele, durante a infância) como a representação do primeiro namoro heterossexual da infância, todavia isento da prática sexual, haja vista que os dois nunca chegaram a praticar relações sexuais, enquanto estiveram juntos. Além disso, é um amor que apenas resiste enquanto a menina continua feia e ainda não se prostitui, distinguindo-se do amor pela menina Tila, que era movido pela atração de Vêncio em relação à beleza dessa vizinha, por conseguinte, o amor do narrador a Mâristrêla simboliza o oposto, isto é, a atração pela feiúra e o misto de violência (dada a prática do ritual dos pássaros) e inocência da menina. Logo, quando a beleza da menina surge e ela envereda pelo caminho da prostituição, esse amor é maculado e, conseqüentemente, acontece o distanciamento de Vêncio em relação à garota Mâristrêla.

Quanto à história do Mimi, o narrador declara ao interlocutor: “Ele era a terceira ponta da estrela que é a primeira.” (VIEIRA, 2004, p.36) e também que houve momentos nos quais sentiu vergonha e achou que era pecado, porque o romance que tivera com seu amigo de escola é homoafetivo, assim, assumiu uma configuração social que incomodou o conservadorismo opressor daquela sociedade (especialmente representado pelo poder disciplinar escolar – na figura da professora, conforme veremos a seguir). Por causa disso, o relacionamento tornou-se alvo de muitos preconceitos (através dos quais também é perpetuada a violência simbólica, evocada por Žižec (2014). Todavia, Vêncio assegura que é o seu único e verdadeiro amor “(...) gostar só gostava o Mimi, de cabelo caracolado e grossos olhos negros” (VIEIRA, 2004, p.39) e descreve como foi o início da sua aproximação àquele garoto delicado da seguinte forma:

O muadié não sabe o que é ter uma pessoa sua, só sua mesmo, tudo o que o senhoro quer ele faz, não tem mais mamã-papá, eu é que era o dono, César-e-Deus dele? Então nunca lhe amaram. Que ele deixou-se cortar os blondes caracóis e nem que mexeu para sacudir os cabelos dos ombros. Que brutos! – ele é que disse. Feios! E eu fui o que lhe xinguei de lilas, abâfocanário, mariquinhas, primeiro. Pousou os olhos dele nos meus, muito tempo. Os outros esperando a minha decisão. Depois abriu a mão que sempre trazia fechada e estendeu para mim: Para ti- só o que ele falou. Era uma abafadora grande e com um sol a girar dentro dela. Beleza de bilha-abafadora, as cores dela eu só encontro depois de chuva de março com sol, quando o hongolo é todo um só com seu sete-estrela de cores. Nesse dia eu lhe acompanhei até na casa dele – o outro canto de baixo de nosso musseque, casarão fugado em meio de jardim com senhora-viúva de luto e seus criados, criadas. O filho

único, mimado. Eu que lhe agarrei para saltar o muro- ele não sabia (VIEIRA, 2004, p.48-49).

Observamos, novamente, mais um relato em outra das histórias de amor contadas por Vêncio, na qual há rastros de violência, porém, desta vez a violência conta também com a participação de terceiros⁸⁵. Trata-se da história de Mimi, aquele que realmente é o seu verdadeiro amor, e, a partir da lembrança, verificamos, inicialmente, uma situação da prática de *bullying* (corte de cabelo e xingamentos) performada por Vêncio e seus colegas de sala de aula contra Mimi. Porém, ao final da prática do *bullying*, constatamos que a situação é subvertida no momento em que Mimi conquista a atenção de Vêncio, logo após entregar-lhe a bilha-abafadora colorida, cativando também os sentimentos desse narrador. Nesse ínterim, Mimi convida João Vêncio a conhecer o padrão de vida de um menino loiro e bem de vida daquela época, e a delicadeza desse amante garoto branco produz no imaginário infantil de Vêncio um sentimento de posse, conforme é descrito nos seguintes trechos:

Não sabia nada, era o que eu mais gostava nele. Nada de nada, nadinha, para fazer com as mãos. Ele era meu, eu era o dono – e eu era o escravo trabalhador, ele o senhor. Cheguei a desabotoar-lhe para verter as suas agulhas. A sabedoria dele era só aquela: beleza de flor em seu pé dela. (VIEIRA, 2004, p.49).

Segurar fisga não podia, armar alçapã não aceitava; abrir buraca não sabia; saltar, correr, subir nos paus, pelejar, xingar, cantar, sobiar, jogar, roubar-nada de Deus. (VIEIRA, 2004, p.49).

Mas quando aprendia... – então o passarinho voejador, a gente os patos marrecos. Veja: afiar lápis, nada – eu afiava lápis dele, na escola; eu punha libra-cinco e sapateiro na caneta, folheava o livro da capa verde, sempre juntos na mesma carteira. (VIEIRA, 2004, p.49).

E a caligrafia dele – as flores de cores, as muquilas⁸⁶ de suas letras grandes, quilascatembo⁸⁷ pousados nas linhas, o redondinho dum ó parecia ele ia escorregar, arco de lhe empurrar com freio de érre. E ele desenhava os pássaros, as flores-casas, nada; pessoas, nada – as nuvens, o sol e os bichos. Mas as cores que ele inventava: o senhor já viu galinha cor de capa de senhor sô bispo? Flor toda preta-preta, as folhinhas do pau são às riscas e pintas, galinha perdez? (VIEIRA, 2004, p.50).

Ele fez meu jota na bata branca, no bolso de meu coração, com o abacate do caroço. E na capa do meu caderno, molhou os lábios muito brancos que ele

⁸⁵Detalharemos melhor essa violência, na seção corresponde às formas de subversão do relato.

⁸⁶Tradução do quimbundo para o português: “Rabo; cauda.”. (VIEIRA, 2004, p.93).

⁸⁷Tradução do quimbundo para o português: “Ver Catembo.”. (VIEIRA, 2004, p.94); “Catembo: Passarinho muito bonito, de rabo muito comprido, a que e chama também viúva. Quando pousado balouça a cauda como se fizesse negaças.”. (VIEIRA, 2004, p.90).

tinha, no roxo do lápis de tinta e desenhava meu nome com flores circunflexas: Juvêncio Plínio do Amaral. (VIEIRA, 2004, p.50).

A amorizade, segundo o narrador “(...) durou nem bem dois anos – morte, vida e ressurreição, hóstia consagrada...” (VIEIRA, 2004, p.50) e foi marcada pelo trágico falecimento de Mimi. Contudo, no tempo em que foi vivenciada por ambos, identificamos nas entrelinhas do relato que Vêncio sentia uma troca mútua de papéis entre ele e Mimi – ambos eram senhor e o escravo; exerciam e alternavam tais papéis entre si, sem deixar, entretanto, de enfatizar a fragilidade do garoto branco para cumprir mesmo os atos corriqueiros das crianças da comunidade – nem sabia direito desabotoar; segurar físga; armar alçapã; abrir buraca; saltar; correr; subir nos paus; pelejar; xingar; cantar; sobiar; jogar; roubar, enfim, aparentemente não lidava bem com atividades que a maioria dos meninos da turma costumavam fazer.

Vêncio exalta também o talento de Mimi para a arte. Ele conta que quando Mimi aprendia algo era muito talentoso; possuía uma linda caligrafia e brincava com a forma das letras e desenhos (deixou sua caligrafia registrada, escrevendo o nome de batismo de João Vêncio no bolso do coração da bata escolar). Desde então, o afeto e a cumplicidade dos amigos se fortaleceu dentro e fora do ambiente escolar.

Mimi e Vêncio têm relações sexuais, após este sofrer a primeira frustração amorosa com a menina Tila e o marido doutoro: “E deitei nos meus braços o corpo branco do meu amigo Mimi, junto de uma cacimba de água longe, no dia que eu vi o primeiro macaco-quinpanzêu de minha vida: formado em leis, histórico.” (VIEIRA, 2004, p.60). Em alguns trechos do relato, de um modo não linear e por vias do fluxo do que a sua consciência evoca, o narrador relembra, pouco a pouco, como sucedeu a evolução da intimidade sexual com Mimi:

Feio! Segurava o pipito meu. Um inocente. Eu é que tinha as vergonhas, berridava. Ele nunca que se zangou. Sentávamos – os nus e o mar. Perto da minha cara achatada o fino nariz dele respirando. (...). A boca rosa dele, a espuma das ondas nos dentes. Fazia força, pegava meus beijos, 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 ele riu. Riu e 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, íamos indo, unidos, no dentro do maròciano... (VIEIRA, 2004, p.62).

Nessa primeira lembrança, verificamos um teor lírico na linguagem utilizado por Vêncio para contar como foi o desenrolar das primeiras trocas de carícias corporais entre os dois meninos, dentro do mar (que ele também chama de maròciano, um neologismo que oferece uma ideia de dimensão ampla do espaço marítimo, onde os dois corpos estariam submersos para viver suas paixões.). É válido sugerirmos a ambiguidade no sentido do uso do vocábulo ‘búzio’, utilizado nesse trecho, haja vista que podemos comparar a anatomia do búzio à estrutura do falo, isto é, o órgão sexual masculino – “Ele levantou o búzio na mão e eu com ele, abraçado (...)” (VIEIRA, 2004, p.62). Adiante, o envolvimento corporal evolui para uma tentativa frustrada de penetração entre os órgãos sexuais dos dois meninos:

Ribombar de trovejão e rai-faísca no mar, calema – e nós, pintinhos molhados no escuro da cubata do pescador. Deixámos nossas roupas secar no calor das folhas de coqueiro. E secámos os corpos com nosso sangue quente, queimado. Fizemos frente-a-frente – raivosos de não ser como marido e sua mulher, nossos pitossexos rebitados chocando-se, querendo esconder-se em cada um, cada qual. (VIEIRA, 2004, p.62-63).

Percebemos que a posição ou maneira que ambos escolheram para iniciar a relação sexual revela a inexperiência ou ingenuidade dos dois meninos, ao tentarem praticar o ato sexual homoafetivo nos padrões de uma relação heterossexual. Essa situação promove gatilhos de frustrações em Vêncio, que relembra automaticamente os outros amores do sexo feminino representado por Mâistrêlla e a menina Tila. Todavia, adiante, em outro trecho, constatamos que a vontade de Vêncio de se entregar de corpo e alma ao amor com o amigo e consumir o ato sexual é acentuada, e, aparentemente, concretizada:

(...) eu queria ser todo, todo dele, do meu amigo. Abracei-lhe, segurei-lhe, encostei no peito dele, deitámos nos chãozinho, meio do capim, beira d’água azul com música de rãs-relas e ele sorriu-se todo, era o sol. Fizemos. Eu e ele. Ele e eu. Sem vergonha, nossas amorizidades. (VIEIRA, 2004, p.74-75).

À sucessão dos fatos, no entanto, Vêncio traz à baila o desfecho trágico do que ele chamou de verdadeira amorizada. Verificamos que essa paixão e amor derivados de uma relação homoafetiva teve um desfecho trágico e sofreu a violência derivada da opressão e dos preconceitos do rígido sistema educacional/disciplinar, pois, na escola, a professora e o inspetor castigaram Vêncio e Mimi, situação que detalharemos melhor na próxima seção. Além disso, Mimi, no ápice da sua fragilidade, falece e Vêncio relembra o interlocutor: “O morto mais bonito eu vi até hoje, blonde, branco, vivo, sem nódoa de vermelho de sangue

embaixo da pele dele. Eu beijei no caixão – xamavíssimo amigo... (VIEIRA, 2004, p.83), afirmando o seu amor eterno pelo amigo: “O Mimi para mim, hoje, é só isto, muadié: o único que eu digo amigo meu e o coração celera. Que ele é já ido, em baixo da terra, xamavo assisti o ele ir”. (VIEIRA, 2004, p.48) e confidenciando:

Eu e o Mimi, eu e o meu amigo, amor, amizade, amorzade só nossa – o deboche panasqueiro era o que sô juiz ia falar se soubesse ainda. E eu não posso contar: minha pureza ia ser a tujaria⁸⁸ deles. Com o muadié eu estou na mata, usamos o mesmo cachorro. Camaradas companheiros. (VIEIRA, 2004, p.60-61).

Avaliamos que a projeção da confiança do narrador no seu interlocutor, o muadié, promove em Vêncio a vontade de se “desnudar” e, assim contar ao camarada parte daquilo que mais deseja expor sobre os segredos mais íntimos dos casos de amor. Essas confissões, segundo o narrador, não são dignas de serem reveladas nos autos, pois esse presidiário sugere que o sistema judiciário não respeitaria os sentimentos dele, afinal dessa seara apenas emergem julgamentos fechados/taxativos que seriam insensíveis e zombeteiros ao caso do relacionamento homoafetivo vivenciado, durante a infância, pelo presidiário/relator da história –a pureza das histórias seria ‘tijuria’ deles. No percurso das confissões ao interlocutor, o narrador revela a próxima integrante da estrela, Florinha:

Mas eu lembro mas é a Florinha, o centro de minha estrela. A beleza do nome na feiura da gente. Nome dela era mesmo Florinda, de cristã baptizada. A gente lhe chamava Florinha para nós; ela era a Dutcha para os micaverdes; a Kangüeta para os patrícios, mesmo que era uma preta-fula, alta, de largos quienzes⁸⁹, o corpo de vassoura. Vaidosa muito manienta de suas roupas – na cubata⁹⁰, de pé no chão, pano na bunda só. (VIEIRA, 2004, p.67-68).

A prostituta desengonçada é ainda descrita por Vêncio como uma mulher de estatura alta e desengonçada, vaidosa, ao seu modo, e resignada à condição precária de vida. Era lavadeira, pobre e não demonstrava ser ambiciosa – “Desgraçada, munhungueira⁹¹, de sobras de quitatas, ela nem que ligava: com cinco paus vivia. Lava roupas da Baixa, vestia, usava, lava outra vez, levava.” (VIEIRA, 2004, p.78). Era generosa – “Não era camuela⁹²: nós

⁸⁸Tradução do quimbundo para o português: “Excrementos; porcaria, etc.”. (VIEIRA, 2004, p.95).

⁸⁹Tradução do quimbundo para o português: “Intervalo entre dois dentes.”. (VIEIRA, 2004, p.94).

⁹⁰Tradução do quimbundo para o português: “Choupana; barraco.”. (VIEIRA, 2019, p.145).

⁹¹Tradução do quimbundo para o português: que faz munhungagens – “Vaguear, vadiar; vadiagem, má vida.” (VIEIRA, 2004, p.93).

⁹²Tradução do quimbundo para o português: “Soleira da porta (por extensão: alusivo à estreiteza; invejoso, ciumento).”. (VIEIRA, 2004, p.90).

comíamos dinheiro dela para doces. Florinha, Jinguba! Ela sorria os quienzes Javalíticos. An’ami, an’a jingongo jami... Tambulenu⁹³!” (VIEIRA, 2004, p.78-79), afinal, dividia o pouco que tinha com as crianças.

Percebemos que Vêncio chega a compará-la à figura materna – “A florinha – eu falo o nome bonito dela e vejo a minha mãe, desconhecida madre.” (VIEIRA, 2004, p.81). Entretanto, ele também associa essa figura maternal de Florinha à iniciação da vida sexual dele e das outras crianças da comunidade – “Ela era a mãe-do-amoro: ensinava o que a gente não precisava ainda saber mas ia ser preciso.” (VIEIRA, 2004, p.80). Já que eles eram amigos do falecido filho, Ninito, a carência emocional e maternal da prostituta, oriunda da perda desse ente, era suprida com as visitas das crianças, que iniciavam a vida sexual na cubata da “prostibruta” (neologismo utilizado pelo narrador, durante a conversa com o muadié na quionga).

“No dia dez dum Mês o Ninito tinha sido matado, tinha morrido. O Ninito era o seu filho dela, sustento.” – assim é relatada por Vêncio a triste morte do filho de Florinha, uma criança trabalhadora e que contribuía para o sustento da casa. Então, para lembrar a passagem da memória do filho, ela costumava realizar um ritual secreto, mensalmente, no qual preparava “doces-de-pobre que nasciam morenos” de jinguba (amendoins) para as crianças, não recebia fregueses e sinalizava às sete horas para receber as visitas das crianças: “A vela aparecia na janela – nossa festa de parabéns a você.” (VIEIRA, 2004, p.79). Esse ritual é descrito do seguinte modo:

E ela festejava a passagem da memória, pontualmente, missa pobre com a gente, meninos crianças. A fotografia dele, sorrinte com seu fato-à-macaco, tirava da mabunda⁹⁴, com os crepes pretos punha na prateleira, acendia vela. Na mesa era a quissângua⁹⁵ fresquinha, de detrás da sanga, os doces-de-jinguba que ela fazia. E nos recebia de madama: saltos altos e vestido comprido. Na luz das velas do retrato víamos que ela estava nua por em baixo, O Ginito ria-se – ele tinha doze anos. A gente dava as mãos, baixinho cantávamos nossas cantigas, surdinita, ela é que mandava. Bebíamos, comíamos, ela dava volta, dançava, os olhos fechados, falava o Ninito. Dançava, dançava, o vestido levantava, apareciam as quinamas⁹⁶ dela, finas e velhas e ela girando, bungulando⁹⁷. (VIEIRA, 2004, p.79-80).

⁹³Tradução do quimbundo para o português: “Meus filhos, Filhos do meu sofrimento... Tomem!”. (VIEIRA, 2004, p.89).

⁹⁴Tradução do quimbundo para o português: “Embrulhos; trouxas; pacotes.”. (VIEIRA, 2004, p.92).

⁹⁵Tradução do quimbundo para o português: “Bebida ligeira, de milho gelado e fervido.”. (VIEIRA, 2004, p.94).

⁹⁶Tradução do quimbundo para o português: “Perna.”. (VIEIRA, 2004, p.94).

⁹⁷Tradução do quimbundo para o português: “Saracotear, especialmente de feiticeiros.”. (VIEIRA, 2004, p.89)

Na ocasião em que Florinha se reuniu para celebrar a passagem da memória do filho, o narrador relata que ela passou a receber um por um dos meninos para ter intimidades. De acordo com a história retratada pelo narrador, a prostituta o achava muito criança ainda (“miúdo feijão”) e não o aceitava no princípio, porém, na primeira vez em que Vêncio, com oito anos de idade, preparou-se para trocar intimidades com ela, Florinha demonstrou-se fragilizada emocionalmente e, de maneira instantânea, entrou em prantos, lamentando a trágica morte do filho:

Cuetado! Mon’a uisu hanji⁹⁸... Tão pequenino, pipito iala kué, mon’ami?⁹⁹”
Tive as raivas: eu tinha oito anos, com a menina Tila eu tinha casado quase e e ela me gozava? Arfei, fúrias, lembrei o macacarrão, menguenei, olhos fechados. E então ela começou chorar: Lamba diami! Auié, ngongo jami, muenhu uami! ¹⁰⁰(VIEIRA, 2004, p.80).

Comprendemos que essa situação funcionou como um gatilho da primeira lembrança amorosa desagradável, perturbadora e que despertou a raiva de Vêncio, naquele instante. Ao visualizar Florinha deitada na esteira, ele, imediatamente, recordou-se da primeira frustração que carregava consigo: o flagrante do ato sexual entre Tila e o doutoro, por isso, Vêncio (representado pela criança imatura que constituía o eu-interacional daquele período) resolveu investir na tomada de atitudes violentas contra Florinha. Conseqüentemente, as agressões físicas agenciadas por Vêncio contra a prostituta o tornaram um infante que agiu por meio da violência subjetiva (visível e direta), referenciada por Žižec (2014) – “Tive mais raiva, gritei: Luz! Eu não lembro mais o que passou: a gente lutámos, eu lhe rasguei seus trapos, machuquei, rompi de unhas, berrava o calado, xinguilava¹⁰¹ parecia, disseram os outros.” (VIEIRA, 2004, p.80).

Entendemos que esse ponto do relato sugere que João Vêncio tenha assimilado/internalizado o comportamento do doutoro e, por meio da imitação e movido pela raiva, e, por essa razão, ele torna-se um dos agentes da comunidade que investem na prática da violência subjetiva contra Florinha. O menino foi logo apartado pelo pai – “O meu pai é quem chegou primeiro, me arrancou de cima dela. (VIEIRA, 2004, p.80-81), contudo, a

⁹⁸Tradução do quimbundo para o português: “Uma criança ainda...”. (VIEIRA, 2004, p.93).

⁹⁹Tradução do quimbundo para o português: “Onde estás, meu filho.”. (VIEIRA, 2004, p.95).

¹⁰⁰Tradução do quimbundo para o português: “Coitada de mim! Ai meu sofrimento, minha vida (...).” (VIEIRA, 2004, p.92).

¹⁰¹Tradução do quimbundo para o português: de Xinguilada: “Entrar em transe mediúnico; possuída por espírito.”. (VIEIRA, 2004, p.95).

fofoca da madrasta de Vêncio sobre o caso promoveu a indignação das mães dos meninos da comunidade, que protagonizaram novas atitudes violentas contra a prostituta:

A madrasta putéfia só espreitou, saiu berrando todo o musseque. Veio a mãe do Ginito, mães todas, madrastras, amigadas, com filho ou sem filho. Linchamento feio: porrada de paus e pedras, a Florinha no meio da rua se defendendo, na luz do luar. Elas eram as feras sanguinentas: arrancaram cabelos, puxaram os pobres seios secos da meretuta, cuspiam, unhavam. Polícia! Polícia com essa desavergonhosa puta! Desviadora de meninos, cadela! (VIEIRA, 2004, p.81).

Nesse momento, detectamos a ironia latente na memória de Vêncio sobre a alusão da figura maternal dessa prostituta, já que entram em cena as violências física e simbólica das mulheres (mães), que optam por manifestaram uma conduta capaz de que ferir a integridade física e o bem-estar de Florinha, expressando em conjunto uma linguagem permeada pelo baixo calão¹⁰² capaz de ferir a dignidade da mulher pobre, prostituta e exposta ao ridículo para todo o musseque. Vêncio, seguindo o fluxo do pensamento não linear, adianta o final trágico que se sucedeu essa prostituta, comparando-o ao sofrimento de Jesus: “Eu ainda lembro a Florinha amarrada com corda nas mãos atrás das costas, empurrada pela matinha cadelada, caminho da polícia – jesusna no calvário caminho.” (VIEIRA, 2004, p.81).

Adiante, o narrador descreve que esse rumo trágico de Florinha foi marcado ainda pelas diversas humilhações das mulheres conservadoras e religiosas da comunidade – “E a mãe do Ginito, uma madama de todas as missas e procissões, ia com um pau a levantar a saia rabuda, picava-lhe no mataco, berrava: Anda vaca! Anda vaca! Todas riam.”. (VIEIRA, 2004, p.81). O desfecho de Florinha foi cruel e culminou na deportação da prostituta para Baía dos Tigres, após terem ateado fogo na cubata dela.

A partir da situação exposta, associamos o caso de Florinha à problemática da dupla alteridade da mulher negra, elencada por Kilomba (2019). Essa problemática argumentada pela teórica nos alerta para o fato de que Florinha (mulher negra) está inserida numa sociedade ainda manejada pelo sistema opressor colonial que tende a ser guiado pela supremacia da branquitude, o que faz com que a prostituta sofra dupla opressão por não ser nem do sexo masculino, nem ser branca. Desse modo, compreendemos que o amor de Vêncio em relação à personagem Florinha, além de estar associado à afeição do narrador a essa mulher por causa da simbologia maternal que ela expressa, representa também a compaixão

¹⁰²Žižec (2014) ressalta que, na medida em que a linguagem esteja infectada pela violência, sua emergência ocorre sob a influência de circunstâncias “patológicas” contingentes, capazes de distorcerem a lógica imanente da comunicação simbólica.

do narrador em relação a essa mulher negra, pobre e violentada pelo sistema e pelos sujeitos conservadores da comunidade.

Por último, no caso da barona, a sulana bailundina e, segundo enaltece Vêncio – “santa de meu amor (...)” (VIEIRA, 2004, p.69); veio do “sulo”, num amigalhaço de Vêncio que a trouxe e, embora o catequista bigamizado amigo de Vêncio houvesse afirmado que ela já não fosse virgem, o narrador ressalta incredulidade sobre isso, acentuando o fato de que ela não sabia muito da vida sexual: “Ela era um zero à esquerda, no amor, tudo eu é que lhe treinei.” (VIEIRA, 2004, p.70).

A bailundina crescera frequentando santas missas e tinha o primeiro ciclo vernáculo, já que nas missões do sul estudava em quimbundo, característica que chama a atenção de Vêncio: “(...) eu gostei muito o ar d’altar dela, numa cadeira de farra, a santinha. Eu vi logo era fugida de diabos tentadores, brutos feros, sem educação. Dançava tão moralmente!” (VIEIRA, 2004, p.70) – percebemos que esse ar de “decência sacra”; a falta de jingado e o pudor da mulher despertaram no narrador o interesse e a afeição para um outro romance, no caso da vida adulta, mas que ele também esperava que não fosse maculado – “ (...) eu vi a prima matéria, o verbo primeiro para eu ‘suflar a carne.’” (VIEIRA, 2004, p.70). Então, ainda no baile onde a conhece, Vêncio negocia a mão da bailundina e oficializa a união – “Trezentos paus e uma máquina de costura! (...) dei-lhe a última águia, quinhentinhas. A máquina eu entrego no fim-de-semana” – desdenhei.” (VIEIRA, 2004, p.71).

Contudo, apesar dessas características, ele alega que a bailundina não faz parte da simbologia da estrela. Inferimos que, possivelmente isso ocorre porque ela não pertence aos amores da infância do narrador, porém ela é a razão principal de Vêncio ter sido encaminhado para prisão, haja vista que o narrador flagra a cômica sulana cometendo adultério com o vizinho Sô Ruas, despertando em João Vêncio o desejo de premeditar um crime contra ela. Imediatamente, Vêncio decide elaborar um ritual para dar fim à vida da mulher:

Acendi as três velas do amor, à cabeceira eu arranjei. Ardi o incenso de liamba no turíbulo, fumiguei. E ela queria se sorrir dengue-dêndem mas o quipanzéu ainda estava lá, na cama. (...). Todo o quarto ficou com o perfume das ervas ardidadas, um ai-jesus de cheiros e velas ardendo, círios. Na missa do amor, as velas em cima do altar, a santa em baixo. Mas primeiro tirei lençóis, colcha, tudo deitei na rua, janela-fora. Roupa limpa, muda – lençol de bordadura de coração na cabeceira, colcha de roxo fresco, eu segurei minha barona sulana e deitei-lhe na cama, festejei. Tudo trancado- o incenso não saía. Abri minhas pomadas, a da quindumba¹⁰³, de rosas- rupeias. E no

¹⁰³Tradução do quimbundo para o português: “Penteado; toucado (por extensão: cabeleira).”. (VIEIRA, 2004, p.94).

corpo dela, chocolate jamaico, era dum marinheiro genovese, Gino, amio mio, güento d'amore, mentol fresco que picava o sangue. Pra mim mesmo eu fiquei com a colônia das águas, fidelidade. (VIEIRA, 2004, p.56).

O narrador relata ao interlocutor todas as etapas desse ritual de natureza pré-homicida, no qual ele preparou o ambiente (o quarto de casal) com incensos de ervas e trocou a roupa de cama por outra limpa com o intuito de limpar o lugar no qual o ato de traição foi consumado. Percebemos que a escolha de Vêncio por lençóis com bordadura de corações sugerem uma nova atmosfera envolvente nesse ambiente trancado e inebriado pelo incenso, onde ele também preparou o corpo da bailundina com pomadas para, posteriormente, iniciar os atos de violência: os xingamentos e agressões físicas, insurgidas pela nova frustração amorosa que o instigara à tentativa de provocar o óbito da bailundina. Desta forma ele descreve o clímax do crime:

Xinguei: Você corneia? Quer cornear? Ela, madona, só rezava: vayongiola o mwenhu wange...”. Bofetadas a ieto, beliscos. Fugiu em baixo de meu corpo, descarrilei. E vi o macaco-quinpanzéu aos guinchos na minha bailundina e ela a simpatizar-se na jigajoga dum jacaré de cheiro. Gritava mas eu apertei o pescoço. Muadié, mire: nas mãos de um amor. Que eu quero ver sempre mulher cerrar os olhos, comigo. E ela foi cerrando, eu gostei como ela apagou a luz da alma, eu estava também a lhe acompanhar nos musseques¹⁰⁴ areais, caminho de nosso céu, as almas juntas. Eu nunca tive tanta paz. Quando cheguei na esquadra ainda dormia a minha alma vadia, não regressara desse passeio, perdida naqueles musseques que eu vi com minha bailundazinha se morrendo.(VIEIRA, 2004, p.57).

Comprendemos que os atos de violência lembrados por Vêncio o fazem atingir uma espécie de satisfação através de uma conduta sádica, afinal a cena da traição na vida adulta o faz lembrar a primeira frustração amorosa sucedida na infância, isto é, a cena do ato sexual do doutor – o primeiro macaco-quinpanzéu – com a menina Tila. Dessa forma, durante o ápice da violência, o narrador sugere que a sensação é de que ele havia sido transmutado para o antigo musseque em que vivia, enquanto tentava matar a bailundina sufocada. Entretanto, a consumação do homicídio não logrou êxito, pois no hospital a mulher foi reanimada.

Além de tudo, avaliamos que a visita esperada da bailundina a Vêncio, na quionga, pode ser compreendida como uma atitude de perdão, emocionando o narrador, que chora e se compara à figura frágil e sensível do falecido amigo Mimi: “Três horas são já – minha

¹⁰⁴Tradução do quimbundo para o português: “bairro urbano ou suburbano, com ruas de areia (de onde provém o topônimo), habitado por segmentos pobres da população de Luanda; espaço importante nas lutas anticoloniais. (VIEIRA, 2019, p.147).

bailundina vai chegar com suas cúrias de famosa, muamba de molho d'oiro, modo desses benguelenses-catumbelas, sulanos. Eu estou sendo o Mimi, nesta hora – muadié é culpado de minhas meninas-dos-olhos choverem outra vez aleluias. (VIEIRA, 2004, p.88). E, na cena final do romance, inferimos que a visita dela a Vêncio, provavelmente, faz com que o muadié a veja pessoalmente, na última cena: “Aí vem minha baronesa, sulinha. O riso dela, a vida. Bijú supimpa, minha prata fina...” (VIEIRA, 2004, p.88).

Em meio à contextualização do caso da bailundina/barona, entendemos que essa personagem representa um relacionamento constituído na fase adulta de Vêncio e, conseqüentemente, ela representa, na narrativa, um personagem que evidencia o sentimento do perdão do presidiário e demarca o tempo presente em que o presidiário está relatando (vide a visita que ela faz a João Vêncio, na quionga). Dessa forma, compreendemos o motivo pelo qual o narrador, ao contar a situação dela, destaca que essa mulher é apresentada à parte dos amores que compõem a estrela.

Com base nessa compilação de memórias vencianas, evocamos a lógica do raciocínio de Butler (2017, p.18) sobre o fato de que “(...) o eu não tem história própria que não seja também a história de uma relação – ao conjunto de relações – para com um conjunto de normas. Nesse sentido, quando analisamos as lembranças ilustradas no relato desse narrador, o qual diz ser escravo desses amores que constituem a singular forma de uma estrela de três pontas, também estamos verificando como ocorreu a história de vida do presidiário e quais foram os possíveis fatos sucedidos no convívio social desse narrador que está exposto à observância das normas da moral e ética que determinam sua existência como pessoa, bem como o reconhecimento dele na condição de sujeito inserido no seio daquela sociedade luandense.

Com base nos episódios relatados que constroem uma cartografia dos afetos vencianos, à proporção que esse narrador apresenta quem são esses amores, é importante, inclusive, considerarmos que ele traz, com essa contação de casos, uma gama de atitudes subversivas, à medida que esse sujeito interage com o meio social, isto é, com a comunidade na qual ele esteve inserido. Desse modo, é importante avaliarmos as possíveis formas de subversão encontradas no corpo do relato, visto que elas também contribuem para as questões ontológicas e epistemológicas pertinentes à construção de si mesmo desse narrador. Na próxima seção, detalharemos esse assunto.

3.4 As formas de subversão no relato: um reflexo da construção de si do narrador a partir da interação com o(s) outro(s)

Conforme enuncia Butler (2017, p.27), “Foucault examina as condições em que o si-mesmo torna-se como objeto de reflexão e cultivação concentrando-se nas formações pré-modernas do sujeito.” Assimilamos esse raciocínio para o nosso estudo, pois entendemos que ele corresponde a um dos fundamentos que introduz o ato de relatar a si mesmo como um impulso de reflexão do sujeito. Essa fundamentação foi sendo aprimorada na modernidade juntamente ao pensamento hegeliano¹⁰⁵, este último elucidado por Butler (2017) que aborda o efeito bilateral do reconhecimento, isto é, a noção de que para o sujeito adquirir uma consciência de si e ser reconhecido, existe um outro que o reconhece e também pode ser reconhecido. Destacamos que a união desses dois contributos teóricos facilita o esclarecimento a respeito do ato de relatar a si mesmo e, conforme já vem sendo detalhado ao longo deste estudo, contribuem para o desenvolvimento desta seção da nossa pesquisa.

No romance, percebemos a vulnerabilidade de João Vêncio a um sistema prisional que se utiliza dos julgamentos¹⁰⁶ do sistema judiciário e dos laudos da perícia psiquiátrica legal para acusá-lo dos antecedentes e delitos cometidos, o que faz com que esse narrador seja instigado a assumir uma reação de defesa própria por meio da articulação da fala, trazendo para o enredo a materialização do ato de relatar sobre si, demarcado por esse intuito de o narrador se fazer reconhecido pelas incompletudes daquilo que não consta nos autos emitidos pelo sistema.

Examinamos que essa situação vai sendo desenvolvida na trama com o auxílio das cenas interpelativas que vão sendo construídas, ao longo da conversa na quionga, nas quais observamos a atividade do narratário e interlocutor do relato, a quem Vêncio enxerga como um sujeito mais próximo da sua realidade, e por isso um camarada confiável e empático às críticas do narrador direcionadas ao poder disciplinar do sistema prisional que é impositivo e, seguramente, configura um fator incidente no desenvolvimento do relato do presidiário, afinal,

¹⁰⁵Judith Butler (2017) referencia a obra *Fenomenologia do espírito* de Hegel, publicada em 1980 em Frankfurt.

¹⁰⁶A esse respeito, Foucault (1999) esclarece: Pequenas justiças e juízes paralelos se multiplicaram em torno do julgamento principal: peritos psiquiátricos ou psicológicos, magistrados da aplicação das penas, educadores, funcionários da administração penitenciária fracionam o poder legal de punir; dir-se-á que nenhum deles partilha realmente do direito de julgar; que uns, depois das sentenças, só têm o direito de fazer executar uma pena fixada pelos tribunal, e principalmente que outros – os peritos – não intervêm antes da sentença para fazer um julgamento, mas para esclarecer a decisão dos juízes.

(...) a instituição da punição me vincula ao meu ato, e quando sou punida por ter feito isto ou aquilo, apareço como sujeito dotado de consciência, e portanto, como sujeito que reflete sobre si mesmo de alguma maneira. A visão da formação do sujeito depende do relato de um sujeito que interioriza a lei ou, no mínimo, a corrente casual que o une ao feito qual a instituição da punição busca compensação. (BUTLER, 2017, p.26-27).

No enredo, vislumbramos o drama de um sujeito narrador cuja reclusão da própria liberdade é ativada pelo sistema punitivo, devido à prática de atitudes e antecedentes que se demonstram alheios e desobedientes aos códigos de conduta que vigoram na sociedade. Mediante essa situação, compreendemos a ideia foucaultiana reforçada por Butler (2017) de que a constituição de si do sujeito demonstra-se imbricada a tais normas de conduta que se relacionam com a moral e a ética, por meio de códigos e prescrições. Esse fator termina resultando nas ações, nos conhecimentos, no controle e na transformação do si mesmo.

Diante desse pressuposto, Butler (2017) acrescenta que o contato com as normas da moral mencionadas decorre das trocas imediatas e vitais, nos modos pelos quais nos interpelam e nos pedem para responder à pergunta sobre quem somos e qual deveria ser a nossa relação com os outros¹⁰⁷. Nesse sentido, percebemos que o poder disciplinar da prisão simboliza a vigilância panóptica que vigia e pode transformar o pensamento do homem e está representado na narrativa pelo espaço (cela da quionga); códigos e linguagem normatizada e os agentes hierárquicos do sistema judiciário. Contudo esse poder tende a ser subvertido pela fala relatora de João Vêncio, de distintas formas, o que nos permite referenciar a seguinte condição:

O sujeito sempre faz um relato de si mesmo para o outro, seja inventado, seja existente, e o outro estabelece a cena de interpelação como uma relação ética mais primária do que o esforço reflexivo que o sujeito faz para relatar a si mesmo. Além disso, os termos usados para darmos um relato de nós mesmos, para nos fazer inteligíveis para nós e para os outros, não são criados por nós: eles têm caráter social e estabelecem normas sociais, um domínio de falta de liberdade e de substituibilidade em que nossas histórias “singulares” são contadas. (BUTLER, 2017, p.33)

Identificamos que o sujeito é percebido pelos enquadramentos e necessita agir de acordo com determinados modelos que são, todavia, passíveis de serem transformados mediante o desejo de reconhecimento do indivíduo. Logo, vislumbramos que Vêncio encontra

¹⁰⁷Para chegar a esse pressuposto a teórica embasa-se na noção do si-mesmo estar dependente do outro, inclusive no que concerne a dimensão da normatividade que governa a cena de reconhecimento, conforme enuncia Emmanuel Levinas na sua obra *Oherwise than Being, Or beyond Essence*. (1981).

nessa prerrogativa uma brecha para revelar ao interlocutor a opacidade parcial de si mesmo, isto é, de apresentar mediante o de relato si mesmo as suas incompletudes que só ele conhece no seu íntimo, mas que na sua condição de sujeito social são ignoradas pelo sistema judiciário, o qual se restringe apenas a expor o conteúdo taxativo das meras acusações.

Constatamos que Vêncio encontra na estratégia da linguagem o canal para tentar contestar a insuficiência desses julgamentos, e assim o faz, comunicando-se com o interlocutor por meio de um relato composto por ironias e críticas aos padrões normativos ou convencionados na sociedade, os quais se movimentam e alcançam o narrador no âmbito linguístico. Nesse sentido, ao começar o relato, ele enfatiza a apreciação à beleza da formalidade do libelo jurídico seguida de um teor crítico – “Eu acho beleza e em libelo, as alíneas em fila, com número e letra, nada de confusões macas, falar de gentio à toa.” (VIEIRA, 2004, p.31), isto é, há beleza na formalidade, mas esse saber formal é enxuto, pois apresenta-se isento de pormenores derivados da fala popular. Desse modo, o narrador concentra-se, prontamente, em tecer uma crítica a respeito da formalidade e da padronização de um sistema predominante na instância jurídica que segrega ou exclui os indivíduos que representam o núcleo do conhecimento popular.

Percebemos que o desejo de subverter as autoridades da hierarquia jurídica torna-se cada vez mais intenso e justificado pelo repúdio a esse grupo (Doutoro juiz, delegado, polícia e outros maiores de leis), na proporção em que o narrador tece críticas aos representantes desse núcleo – ao magistrado, demonstra a indignação a respeito da penalidade decretada e ironiza o ambiente carcerário – “Juiz banzo não percebeu e me deu seis meses- minha mais doce cadeia, camboborinha.” (VIEIRA, 2004, p.32), bem como dos julgamentos opressores – “Que sou lombrosiano, o juiz já falou. Puto dele que eu ainda não engoli.” (VIEIRA, 2004, p.35) e “Habitual delinquente, incorrigível, de medidas seguradoras – homicida, sádico- herejes, a escravatura...” (VIEIRA, 2004, p.88)

Detectamos que Vêncio também ironiza as condições dos autos lavrados pelo sistema do seguinte modo: “As alíneas á, bê e cê, meus advérbios de acusação. O senhor ria, elele – estamos no vintésimo século, eu ainda hei-de ver com meus olhos mão do homem na cara da lua e eles, os da-panela, escreveram dactilografado (...)” (VIEIRA, 2004, p.69); alega o absurdo ou erro nas acusações – “Sexopata? Pataratas!” (VIEIRA, 2004, p.77) e reclama da linguagem utilizada na instância judicial para indicar uma posição sobre a situação delituosa dele:

Veja: o puto escalavrado helênico bacoco que eles me etiquetaram – sexopata, na alínea dê. Isto é palavra de gente civilizada? Fiz mal para me xigaram assim com uma palavrona de abrir-boca? Esses muadiés da justiça, doutoros delegados e a curibeca toda deles são surdos. Se eu fosse defensor tribuno eu só ia usar as belas palavras: se não é crime feio, então elas acasalam; se é crime feionga, elas servem para absolver a humana natura. (VIEIRA, 2004, p.77).

Para João Vêncio, as pessoas que fazem parte do sistema jurídico e afins são chamados de Mazundus (Sapos) e, ainda sob a ótica desse narrador, a taxatividade da acusação e o *modus operandi* da linguagem articulada por esse grupo merece ser ridicularizada e ser alvo do deboche e sarcasmo da prosa desse presidiário. Assim, enfatizamos que a fala de Vêncio nos é também sugestiva para indicar que ele se enxerga em condições melhores de aplicar as palavras, de acordo com a especificidade de cada caso delituoso. Portanto, ele se reconhece como um falante que exerce o bom uso e domínio dessa língua cujas raízes estão fixadas na língua portuguesa e carregam implicaturas da opressão do sistema judicial, ou, de maneira mais aprofundada carregam o estigma da língua opressora do colonizador (a língua dos ‘putos latinórios’, como o narrador a chama, em determinados momento).

Compreendemos que Vêncio investe, portanto, em uma atitude subversiva e de resistência quando demonstra o traquejo com a língua do colonizador, revelando um artifício contra a atitude ameaçadora ao saber desse sujeito subalternizado, caracterizada como uma forma de manutenção do poder colonial através do viés opressor da dominação do saber, que inferioriza o saber do *outro*. Acerca disso, Torres¹⁰⁸ (2009, p.355, grifos do autor) afirma: “A relação entre poder e conhecimento conduziu ao conceito do ser. E se então existia uma colonialidade do poder e uma colonialidade do conhecimento (*colonialidad del saber*), pôs-se a questão do que seria a colonialidade do ser.”. Com base nisso, entendemos que é instaurada mais uma prática de violência contra o sujeito outrorizado.

Além de tudo, é oportuno salientarmos que Vêncio se reconhece negro, conforme já apontamos no tópico 3.1 da nossa análise. Dessa forma, percebendo-se inserido numa sociedade hierarquizada por esse tipo de sistema, esse narrador se vê atingido/ameaçado pela opressão ao saber, particularmente, porque ele representa um sujeito do negro e devido à própria condição é vitimado também por esse tipo de opressão que tende a ser uma das várias

¹⁰⁸O autor embasa-se na concepção de Mignolo (2003) a qual afirma que conhecimento e sabedoria não podem ser separadas da linguagem, pois as línguas não são apenas fenômenos culturais que revelam as identidades das pessoas; elas também são o lugar de inscrição do conhecimento. E, já que as línguas não são algo que os seres humanos têm, mas parte daquilo que os seres humanos são, a colonialidade do poder e do saber constroem juntas a colonialidade do ser.

facetas da violência oriunda das estratégias da dominação colonial exercida contra esses sujeitos oprimidos, no ser e no âmbito da identidade. Nesse sentido, é interessante considerarmos o posicionamento de Žižec (2014) acerca do “ser”: de acordo com ele, esse ser é um ser social e simbólico, assim quando são tratados de maneira inferiorizada, eles têm a sua identidade social simbólica inferiorizada também, e nisso, inspira-se a ideologia racista branca que busca deter uma eficácia performática.

Além de tudo, é importante ressaltarmos que fazemos menção à ideologia do sistema colonial, principalmente porque podemos inferi-la pelo índice da periodização contextualizada na última página da narrativa. Daí, observamos realidade e ficcionalidade trabalhando juntas (o contexto social de Angola desse período foi marcado pela existência das lutas pela libertação do país, além do fato de ter sido o período no qual o autor da obra ter escrito o romance, enquanto estava exilado no Tarrafal – fatores que, indubitavelmente, influenciaram para a produção de uma obra cujo narrador é uma representação do sujeito que resiste a essas violências). Nesse sentido, confirmamos o argumento de Candido (2006) sobre a compreensão e o processo interpretativo dessa obra literária estarem relacionados ao contexto social, o que complementa a intenção subversiva da obra (analisada numa visão macro) contra a violência desse sistema que ataca a existência social dos sujeitos (subalternizados) interpretados no ser, conforme aponta Žižec (2014).

Diante desses fatos associados, verificamos a intenção subversiva do narrador em relação aos padrões formais do sistema com a propositura do relato ao interlocutor (muadié) – “Eu queria pôr para o senhor minhas alíneas.” (VIEIRA, 2004, p.31). Igualmente, no andamento do discurso, com o questionamento retórico – “O que eu fiz mesmo, o que não me deixaram concluir acabar, cabe nesses chavecos de palavrosas? A justiça é desonesta, muadié!. (VIEIRA, 2004, p.34), para que seu interlocutor esteja realmente alerta para escutar o que faltou de importante nos autos. E mais, com o desabafo sobre a ânsia de alcançar a liberdade (divinal), pois estar livre significa resistir a opressões do sistema – “(...) na minha situação eu quero ver ainda a terra da promessa, o mel e o leite da cama da liberdade com minha barona bailundina.” (VIEIRA, 2004, p.40).

Analisamos que com a aceitação e a camaradagem desse interlocutor, um intelectual letrado que está mais solícito para escutar o que Vêncio tem a dizê-lo e, posteriormente, escrever (“lavar um auto”) capaz de revelar as incompletudes dos autos judiciais, o narrador desenvolve sua fala com destreza, utilizando-se de uma linguagem particular, lírica, íntima e inventiva, tanto nas palavras (jogos lexicais e neologismos), quanto na criatividade dos

assuntos. É nesse direcionamento, que vamos identificar no enredo os indícios das subversões de João Vêncio no âmbito linguístico por meio do relato, principalmente porque a narrativa de si é construída por um jogo de palavras, muitas dessas inventadas pelo próprio narrador.

Acerca desse jogo linguístico, compreendemos que é interessante apresentar, de maneira panorâmica, como o narrador articula a língua materna com a do colonizador a partir das próprias vivências, atribuindo à linguagem novos sentidos. Nesse viés, com base nas observações de Martinho (2004) realizadas no prefácio desse romance em análise, somos informados de que João Vêncio “assenhora-se” do léxico abundante e variado que aprendera com a familiarização da Língua Portuguesa, assim, é possível identificar que o relato ilustra o uso de variados recursos linguísticos que figuram o caráter contraditório, paradoxal e ambíguo do narrador – oxímoros (‘fogo-frio’; ‘cheiro húmido e seco’) e, no sentido paradoxal, questionamentos, tais como: ‘ser e não ser pode-se?’; ‘gostar e não gostar’; ‘dor e alegria’; ‘água e fogo’.

Além do exposto, quanto aos recursos fônicos, Martinho (2004) referencia o uso da paronomásia (‘E os rios da minha *vida*, minha *vias*’); rimas em eco (‘cassetete, tete, tete’; ‘mussecais, ais, ais’; ‘prostitutas, tutas, tutas’); aliteraões (‘Fui cicerone de *portas*, *pratos*, *pegas* e *prostitutas*’) e rimas (‘Os mil cantos, acalantos’; ‘meretrizes atrizes’; ‘cortesãs malsãs’). Ao nível lexical, por sua vez, encontramos a aglutinação (‘servivente’; ‘amorizade’; ‘irvir’; ‘felizparto’; ‘fidamãe’; ‘prostibruta’; ‘fidascaixas’; ‘verdemar’); no domínio semântico, pleonasmos (‘herético herege’; ‘prostitutas rameiras’; ‘filho dela’); na sintaxe: substantivos com funções de epíteto (‘meretrizes *actrizes*’, ‘os olhos *pirilampos* dela’). E, por fim, o autor do prefácio nos alerta que a fala de João Vêncio aproxima-se da variação linguística derivada da realidade dos musseques, principalmente por causa do registro de aférese na fala venciana (‘sassino; rosas-’rupeias; ’marelo; ’bafadora).

É devido a traquejo de Vêncio em relação à linguagem que o relato, incontestavelmente, apresenta-se incapaz de se distanciar das raízes culturais angolanas, haja vista que o narrador encontra na própria fala uma maneira de preservar sua angolanidade¹⁰⁹. No plano de destaque ao narrador, constatamos a marca dessa angolanidade, enaltecida na maneira que a voz dele organiza as ideias e estrutura o corpo das histórias contadas e ergue-se pelo uso de vocábulos e inúmeras expressões em quimbundo que se misturam ao português

¹⁰⁹Macêdo (1992) considera que esse artifício provoca uma reflexão no leitor sobre a linguagem e a obra, incluindo a questão da geografia literária. Avaliamos que devido a isso, o leitor tem o acesso facilitado à diversidade linguística, aos códigos estéticos e estruturas linguísticas apresentadas no relato, ao longo dessa narrativa.

(bilinguismo). O bilinguismo¹¹⁰ é evidenciado em alguns provérbios e aforismos que são introduzidos por Vêncio, em diferentes momentos da história, a depender do fluxo das circunstâncias do seu pensamento que divaga nas memórias apresentadas.

Essa preservação do idioma quimbundo (língua angolana) em harmonia com o português sugere outro tipo de subversão do narrador: a representação do oprimido contra a ideia de predomínio apenas do idioma colonial. Conforme indica Fanon (2008), a questão da linguagem reflete as atitudes do homem diante do Ser, visto que o homem que possui uma linguagem possui também um mundo que essa linguagem expressa e que lhe é implícita.

Nesse sentido, é importante indicar alguns desses provérbios, aforismos ou enunciados, por meio dos quais o traquejo a língua portuguesa em harmonia com o quimbundo demonstra a subversão de Vêncio contra os padrões opressores linguísticos. Assim, do seu lugar de fala ele representa a resistência, por via da linguagem (representando o saber) de um sujeito cuja nação sofreu e ainda traz consigo as marcas do processo colonial.

Com foco nessa subversão da linguagem, acreditamos ser pertinente a sugestão de Leal (2019) sobre a simbologia da estrela poder estar relacionada à metáfora da própria língua como expressão subjetiva do narrador. “Em uma ponta está a Língua Portuguesa, idioma oficial do colonizador; em outra, o quimbundo, língua falada em Angola e, por fim, o narrador que ocupa a terceira ponta da estrela.” (LEAL, 2019, p.107). A autora declara que o português tende a ser, de certo modo, rasurado pelo quimbundo, língua que carrega consigo a afetividade do narrador e que atravessa a narrativa em vias desse processo de rememoração de suas lembranças.

Com base nessa afetividade referenciada pela carga linguística trazida no relato, selecionamos um exemplo que revela provérbios e aforismos, baseando-nos em parte nas indicações de Leal (2019) e noutra parte no que selecionamos do enredo. Entendemos que eles conciliam a língua portuguesa e o quimbundo sob o uso da oralidade do narrador, explicando os ensinamentos que trazem cada um consigo. Acerca da justiça e suas relações, Vêncio aconselha: “a-um-beta kua mundele, kunfundilé kua mundele¹¹¹...” (VIEIRA, 2004, p.32). E, sobre o desejo de amar, de acordo com a nossa seleção, indicamos este enunciado:

¹¹⁰De acordo com Trigo (1981), para Luandino Vieira o bilinguismo é evidenciado através do recurso da tradução interlingual e não é entendido como um drama, mas um dos meios mais eficazes para apagar ou, pelo menos obscurecer os signos da língua portuguesa que perdem a sua importância literária, devido aos tradutores quimbundos.

¹¹¹Tradução do quimbundo para o português: “Se um branco te bater, não te queixes a outro branco (i. e.: os iguais protegem-se).” (VIEIRA, 2004, p.89).

“O amor: um pirãozinho d’água só, keniê mbij, kambiji ngó¹¹²? O peixe é sempre queríamos outro.”(VIEIRA, 2004, p.60).

Compreendemos que a frequência desses provérbios, aforismos e outros enunciados próximos ao saber popular, revela-nos que o relato vencião é um instrumento que exalta a oralidade, bem como a tentativa de preservar tradições culturais (e aqui destacamos que esta ocorre tanto no sentido macro – na perspectiva global da produção literária romance –, quanto no sentido micro, no plano do narrador que valoriza a sabedoria das tradições populares, buscando enaltecê-las, em todo o tempo, no relato).

Sobre o somatório geral desses aspectos macro e micro da obra, justificamos a valorização desses pontos convergentes às tradições culturais, embasando-nos no argumento de Mbembe (2001) de que as produções afrocêntricas são fontes de resgate para ilustrar os aspectos das tradições, assim, analogamente, incluímos as produções angolanas, a exemplo do romance que estamos analisando. Em acréscimo a essa perspectiva, concordamos com o seguinte raciocínio: “Torna-se evidente a vontade de reencontrar a tradição, burlando a incomunicabilidade dos tempos modernos.” (LEAL, 2019, p.110). Desse modo, comparamos as memórias evocadas no curso do relato de Vêncio a um estratagema para recuperar ou fortalecer o que aspectos de uma cultura indexical da sabedoria popular que são inferiorizados e até mesmo excluídos pela burocracia e padronização dos autos e documentos do sistema judicial que oprime o narrador.

Salientamos que a questão da dominação do poder exercida pelo sistema colonial, também deixa rastros nas memórias de Vêncio, nos momentos em que é agenciada por outro tipo de sistema disciplinar, isto é, quando é exercida pela rigidez dos agentes que representam o ambiente escolar, na época em que da infância do presidiário. Assim, analisamos que o narrador aponta a antiga professora como um exemplo desses agentes opressores que reproduzem a violência individual, sugerindo as pistas de um sistema de ensino embasado em um tipo de educação cuja metodologia demonstrou-se “castradora”, ameaçadora e punitiva, de forma rigorosa ao aluno que não seguia os parâmetros designados por esse sistema.

Eis que Vêncio evoca a figura dessa antiga professora como um exemplo de alguém que age de forma ditatorial para demonstrar poder. Ele menciona as atitudes da docente, caracterizando-a como cangunda (branca de baixo poder aquisitivo) e maniosa (cheia de manias ou ordens). Primeiramente, ele revela a punição que levou por causa de um ditado realizado em sala de aula no qual ele escreveu a palavra ‘operaira’, que ouvira e aprendera da

¹¹²Tradução do quimbundo para o português: “Não tem peixe, apenas pedacinhos de peixe.”. (VIEIRA, 2004, p.92).

fala Diodato (um bolchevique e estrangeiro que morava no antigo musseque). Percebemos que por usar um termo está fora dos padrões da norma culta da língua portuguesa, Vêncio recebe o castigo – “Levei dez palmatoadas, num ditado escrevi como ele falava, a sô pessora era uma cangunda¹¹³ maniosa, xingou-me e bateu-me.” (VIEIRA, 2004, p.41).

Verificamos que a violenta ação da professora promove em Vêncio um sentimento de revolta que é externado ao interlocutor através do relato, por meio do qual é revelado um episódio em que está implícita também a subversão da linguagem do narrador, quando defende a existência daquele vocábulo utilizado no ditado, baseando-se na linguagem coloquial de um dos sujeitos da comunidade. Logo, o narrador confia a reação ao castigo recebido, naquele momento, em sala de aula: “Engoli raiva e ranho: ela estava a dar porrada no nosso amigo Diodato – a gente todos lhe tratávamos por tu, menores e mais-velhos.”(VIEIRA, 2004, p.41). E, ao final, avaliamos que Vêncio entende que a agressão sofrida em sala de aula (as palmatoadas), vai além da violência à integridade física dele como aluno; para o narrador essa atitude revela-se como uma opressão e violência a outros sujeitos da comunidade que são inferiorizados por não seguirem as normas padrões da linguagem, a exemplo do bolchevique Diodato.

“Mas a ‘pessora não gostava o Mimi – a cróia cafofa¹¹⁴ d’alma.” (VIEIRA, 2004, p.63) – identificamos que a violência na escola pelo sistema disciplinar se torna um ciclo vicioso, pois Vêncio antecipa com xingamentos à professora uma nova atitude opressora agenciada por ela: o castigo a ele e Mimi porque ambos expuseram a relação homoafetiva que haviam construído aos olhos do público de alunos presentes. Vêncio relata a humilhação experienciada: “(...) a cróia d’alma cafofa matou minha mais bela bilha ‘bafadora, a que tinha o sol no coração dentro, blondes brilho: a professora carrasca nos chamou de panasca.” (VIEIRA, 2004, p.75), isto é, ela usou da violência simbólica exercida pelo canal da linguagem para aplicar um tom pejorativo aos afetos dos dois meninos, ridicularizando-os. O narrador, então, descreve a cena de violência física sucedida na retrete que, de acordo com o seu relato, foi o fator crucial para causar a morte do frágil garoto branco a quem amava:

A ’fessora carrascuda, velha d’alma, nos agarrou – ela e o continho, nos levaram na retrete. O sangue do meu amigo não sai nunca mais das minhas mãos. Os bofes dele eram fracos, tuberculoso pequenininho. ’vertidos – a cróia cafofa surrava, o grunho-negro surrava... (VIEIRA, 2004, p.83)

¹¹³Tradução do quimbundo para o português: Branco de baixa condição, ordinário.”. (VIEIRA, 2004, p.90).

¹¹⁴Tradução do quimbundo para o português: “Ceguinho.”. (VIEIRA, 2004, p.90).

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 – xamavíssimo¹¹⁵ amigo... (VIEIRA, 2004, p.83)

Detectamos que a violência praticada pela professora (cangunda) e o inspetor (negro) na retrete da escola contra os meninos, faz com que uma das crianças, Mimi – descrito como um garoto extremamente frágil, sensível e portador de uma enfermidade (tuberculose), não conseguisse suportar e viesse a óbito. Diante disso, compreendemos que é nítido que a situação relatada a respeito amorizada entre o narrador e Mimi implique dois aspectos: o primeiro, a revolta e a crítica de Vêncio ao sistema opressor educacional, nessa circunstância, agenciado através da punição da professora; o segundo, outra forma de subversão do narrador, isto é, a subversão à sexualidade imposta pela sociedade que impõe a ideia de masculinidade voltada à heterossexualidade. Sobre tal questão, enfatizamos o seguinte:

Podemos entender masculinidade como aquilo que torna um homem um verdadeiro homem – senso de honra, virilidade, etc. – aos olhos de outrem e de seus próprios olhos, dentro de uma determinada cultura e, principalmente, dentro de um momento histórico nessa cultura. (MORAES, 2016, p.146).

Argumentamos que Vêncio age de uma maneira que incomoda a sociedade conservadora da época de sua infância e reafirma esse *modus agendi* por meio do relato, quando se volta contra a ideia de masculinidade entendida estritamente pelo viés da virilidade¹¹⁶, ideia prevalecente nessa sociedade opressora que estabelece a dominação do desejo masculino e a passividade do feminino, que deve sempre estar subalternizado ao desejo masculino, de acordo com Bourdieu (2012). Destacamos que os magistrados também estão incluídos no rol de conservadores que se baseiam nessa ideia de dominação masculina, e, segundo Vêncio, esse grupo não agiriam com respeito zombariam se soubessem da relação amorosa que o narrador construiu com o amigo Mimi).

De acordo com o posicionamento ilustrado sobre a masculinidade, percebemos que Vêncio e Mimi são punidos porque agem de maneira a promoverem a quebra e a desobediência a esse padrão rígido e coercitivo imposto pela sociedade na época. Moraes

¹¹⁵Tradução do quimbundo para o português: “Deixar só areia, pó; que se foi em pó...”. (VIEIRA, 2004, p.95)

¹¹⁶Bourdieu (2012) discute sobre a ligação da sexualidade e o poder, apontando que a pior humilhação para o homem consiste em ser transformado em mulher, exemplificando com situações como: testemunhas de homens a quem torturas foram deliberadamente infringidas no sentido de feminilizá-los com deboches a respeito de sua virilidade, acusações de homossexualidade ou simplesmente a necessidade de conduzir como se eles fossem mulheres, para expor a humilhação ou ridicularizá-los.

(2016) acrescenta ainda que, por isso, João Vêncio representaria um sujeito inserido em meio no qual interseccionam-se a masculinidade dominante, heterossexual, branca, patriarcal, racista em confronto com a masculinidade subordinada, híbrida, situada no entrecruzamento de culturas – portuguesa e africana –, num cenário de ruptura à ordem colonial.

Igualmente, examinamos que entra em cena a questão da bissexualidade do narrador como uma forma de subversão aos padrões masculinos estereotipados pela dominância do sistema patriarcal, pois ele deseja ser livre para amar homens e mulheres, justificando-se com este argumento: “Amar uma mulher é uma coisa muito incompleta.” (VIEIRA, 2004, p.60). Todavia constrói uma visão sacra sobre as mulheres: “Toda mulher é uma nossa-senhora.” (VIEIRA, 2004, p.57), assim, identificamos que o narrador resguarda na memória afetiva todos os amores da infância, incluindo aqueles que representam o feminino (Tila, Mãistrêla, Florinha).

É necessário salientarmos ainda sobre a subversão à sexualidade desse narrador que é evidenciada no relato uma espécie de satisfação atingida por Vêncio, durante o momento no qual ele tenta matar a bailundina por sufocamento, pois, quando a mulher foi cerrando os olhos e quase morrendo, e ele se viu novamente nos musseques areais. Podemos inferir que essa satisfação com a violência sugere uma espécie de subversão à frustração do amor do passado, haja vista que a memória do narrador associa o caso da bailundina à frustração que ele sentiu com a menina Tila, mulher do doutoro.

Além do fato de subverter uma frustração amorosa do passado, podemos indicar outro tipo de subversão: Vêncio subverte também a própria liberdade, quando não aceita usar a prova da traição, isto é, os sapatos de sô Ruas que serviriam de prova testemunhal no processo da defesa, mas que ele recusa: “(...) eu não quero mau cheiro em meu julgamento. Muadié aceitava uma liberdade que lhe dão nuns sapatos com chulé de branco, corneador?” (VIEIRA, 2004, p.33).

Ademais, no tocante à temática religiosa, constatamos que ele se contrapõe à imposição da escolha de apenas um tipo religião, portanto, ele subverte a temática, quando relata ao muadié que acredita em todas – “Por isso eu respeito tudo que é de espíritos, calundus e santos, quimbandices e mascarias¹¹⁷, padres e pastores, xinguiladores¹¹⁸ (VIEIRA, 2004, p.35). Afinal conforme acrescenta: “Todas as religiões falam verdade, eu sou de todas – lição do Kamujinha que eu aceito” (VIEIRA, 2004, p.55) e “Ele é que abriu-me as portas de todos os astrais, sua história, famosa legenda.” (VIEIRA, 2004, p.54).

¹¹⁷Tradução do quimbundo para o português: “Corruptela de magicarias.” (VIEIRA, 2004, p.92).

¹¹⁸Tradução do quimbundo para o português: ou xinguilada. “Entrar em transe mediúnico; possuída por espírito.

Consideramos que declarações de Vêncio revelam que a crença em todas as religiões é decorrente da sua inspiração no falecido padre Kamujinha, o qual, enquanto era vivo, participava da missa e frequentava o terreiro, onde recebia entidades – “Calundus¹¹⁹, pirsiguídos, voejando no astral, nas profundas. E nosso padre Kamujinha, a barba cenando, acenando, a cabeça alva, menguenando, muximando o cazumbi.” (VIEIRA, 2004, p.54).

Em acréscimo, baseando-nos nas informações relatadas que revelam a passagem do narrador, no recinto católico, verificamos que ele cantou missão com Mâistrêlla, os irmãos e a mãe dela na escola dominical; bebeu água benta e vinho de sô padres; foi sacrista-ajudante e aprendeu latim, idioma dominante e que lhe é alvo de críticas, e outros ensinamentos durante o seminário com o padre sô Vieira, por isso, demonstra familiaridade com o assunto das missas em latim: “O que mais gosto em missa de católico é isso mesmo: os putos latins caçando os demónios. (...). Mas latim é palavra sem querer dizer ela, o mero som: música d’órgão no domingo do senhor.” (VIEIRA, 2004, p.53).

E, apesar de tantas marcas de violência evidenciadas nessas histórias relatadas do criminoso, ele assegura que não se distancia das leituras religiosas: “Sou um poesista, leio Bíblia, nunca deixo esse livro (...)” (VIEIRA, 2004, p.40) e reforça: “Se Deus existe? Se duvidas, existe; é a prova.” (VIEIRA, 2004, p.54)). Todavia, isso não significa que ele deixe de tecer críticas à Bíblia e sobre a vontade de Deus que opera no destino dos seres humanos, o que fica implícito quando ele relembra a situação crítica de fome e miséria intensas vivenciada no núcleo dos cabo-verdianos da família de Mâistrêlla, quadro que só é revertido quando ela se prostitui e, no momento em que ele questiona o divino sobre a relação sexual homoafetiva ou amor desinvangélico, vivido com Mimi (Desforra é o amor macho? (VIEIRA, 2004, p.63).

Acusamos também, acerca da temática religiosa, que Vêncio subverte-a também quando acredita que os seus amores sacros foram maculados e, por isso, ele enxerga a necessidade de aplicar a violência como forma de atingir a restauração, a exemplo do caso da barona – “Eu não gosto de ser deus de ninguém. Mas a beleza é minha, essa é minha honra – e o quipanzéu-branco defecou-lhe. Eu tinha de limpar os lençóis do coito simíioide.” (VIEIRA, 2004, p.58). Novamente, referenciamos a questão do rito sacrificial girardiano, assim, conforme, é esta violência que é a alma secreta do sagrado por meio da qual o rito expressa a indissolubilidade entre sociedade e religião (MERUJE; ROSA, 2013). Com base nessa visão sacra do narrador em relação ao amor pela mulher, a bailundina seria sacrificada por ele

¹¹⁹Tradução do quimbundo para o português: “Espírito.”. (VIEIRA, 2004, p.90).

vislumbra no sacrifício um modo de restauração/purificação da ordem dos sentimentos de João Vêncio, tal qual ele fazia com relação aos pássaros. Daí o desabafo acerca das frustrações amorosas representado nessa fala metafórica que referencia a impossibilidade de controlar as atitudes humanas – “Eu vivo muito dentro de mim – as coisas vêm, voam.” (VIEIRA, 2004, p.45).

Somado a tudo, para esgotar a questão das crenças religiosas/espirituais do narrador, observamos que elas também podem estar agregadas a ideia subversiva da tristeza em relação à morte, já que, ironicamente, Vêncio afirma que os óbitos são festas – “Cair num bom óbito, bem chorado, choro de velhotas, as meninas de agora não sabem honrar defunto com suas lágrimas, que é a indecência.” (VIEIRA, 2004, p.55); e desdenha – “Morte? O que é isso? Cagaço de macuta-e-meia! Dona morte quiatumbandala¹²⁰ é maca de missosso¹²¹. Não existe.” (VIEIRA, 2004, p.84).

Quanto ao que abrange o convívio social, notamos que as atitudes subversivas do narrador também são direcionadas ao comportamento hipócrita das pessoas da comunidade. Assim, o relato venciano traz à baila os casos mais emblemáticos e marcantes na memória de Vêncio sucedidos na sociedade luandense, externando tal aspecto subversivo. Constantemente, o narrador conta as histórias desses indivíduos tecendo, na narrativa, críticas direcionadas às ações desses sujeitos, percebidas sob o plano individualizado ou sob o aspecto comunitário, com foco na convivência e interação desses indivíduos entre si, no seio social. Esses aspectos contribuem para a consciência do narrador em relação à própria ótica sobre a coletividade, à medida que ressignifica o cenário memorial da coletividade desenhado pelas lembranças.

Acerca das histórias emblemáticas dos sujeitos do musseque evocados nas lembranças, podemos ilustrar alguns exemplos. A começar pela história de nhô Pidrim, o padrinho de sal de Mâistrêla, cabo-verdiano e natural de ilha Brava, doceiro, baixote, de fato-brim que despertou em Vêncio o seguinte aprendizado: “(...) me ensinou a não gostar de mulher de saldo. A delicadear no amor. Nunca que dormi no meretrício. Disso não uso.” (VIEIRA, 2004, p.64). Era um verdiano cambuta e grosso que saiu do nada e houvera trabalhado com o pai de Vêncio na padaria – “ele tinha partes de selfemeide: servente de padaria, meu pai deu a mão ele pegou o pé (...)”. (VIEIRA, 2004, p.65), mas resolve montar o próprio negócio: “Com nhô 'Coíno, construiu o forno, ele mesmo. Doces doçarias, mãos de mel, massas de

¹²⁰Tradução do quimbundo para o português: “Apelido de personagem fantástico muito frequente nas histórias tradicionais (por extensão: fantástico, invisível, etc.)” (VIEIRA, 2004, p.94).

¹²¹Tradução do quimbundo para o português: “Histórias, fábulas; fabulosas.” (VIEIRA, 2004, p.93).

sonho, a farinha triga nas mãos negradas dele era o cacimbo seco se orvalhando em desfazer nas bocas.” (VIEIRA, 2004, p.65).

Contudo, verificamos que essa ascensão do negro cabo-verdiano é alvo de fofocas, pois o negro que se apresentava impecável na labuta – “Ele sempre de branco em ponto; fato de brim inglês, depois. Pois era chamado até em Palácio governadoral.” (VIEIRA, 2004, p.65) e que, ao final, viu-se violado na sua dignidade porque socialmente não se apresentar em um relacionamento com uma mulher e foi alvo da difamação do povo e da meretriz ’verdiana Tuta, a mulher-a-noites a quem oferecia balaio de doces, mas que lança “(...) a peçonha boatal: ele era um tanso um mariquicas.” (VIEIRA, 2004, p.66).

Constatamos que os transtornos no trabalho do cabo-verdiano são agravados em decorrência das fofocas do povo e os comentários invejosos das pessoas são proferidos: primeiro, “ele abafa-o-canário!” (VIEIRA, 2004, p.65), insinuando que ele era homossexual, e depois, o boato de que “(...) abafa os meninos, quala história dos doces!” (VIEIRA, 2004, p.66), sugerindo que ele era pedófilo e expondo-o ainda mais aos olhares e atitudes violentas dos sujeitos opressores da comunidade. Diante de tais circunstâncias, entendemos que os absurdos seguem adiante, afetando a vida de Nhô Pidrim, o homem que pagava sempre suas contas, cativava as crianças, cumprimentava a todos e buscava estabelecer um bom convívio social:

(...) riso d’oiro branco cangundo, mulato ’ribengo, negro carvão, sem discriminações prosápias. A gente gostava dele e respeitava – não sujávamos seu fato dele, só depois de mudar a gente se pendurava e recebia os doces das demasias da massa, sempre nunca deixou de fazer. Toda fornada, tinha, para a gente. Não levantava saia de menina solteira, respeito sempre de putos vocábeis dele com casadas, Dinheiro dele facilitava, sem juro agiótico – cheio de calotes –cães vivia, sorria. Nunca foi na quitanda do Casa-Zuba, não falava palavra podre. Sempre tomava banho diário, água que ele carretava, E perfumado, ponto-de-branco. (VIEIRA, 2004, p.65-66).

Em análise ao fragmento, percebemos que, mesmo seguindo todos os padrões formais: bons trajes, limpeza, educação e sociabilidade, organização financeira e generosidade, tudo isso não foi suficiente para evitar que o negro Nhô Pidrim fosse alvo das chacotas alheias. Logo, assimilando o esclarecimento de Fanon (2008) sobre o reconhecimento do sujeito negro, entendemos que as calúnias são também resultantes do desconforto do negro que vive em uma sociedade cujo sistema colonial tende a oprimi-lo, juntamente, com o progresso laboral desse sujeito que é atingido no seu ser pelos rastros da violência colonial e, por causa disso, trava uma luta constante contra ela para lograr êxito no reconhecimento de si. Nessa

esteira, percebemos também a ênfase a necessidade e urgência de esse sujeito outrorizado ser descolonizado das amarras desse sistema, como traz à tona essa discussão Fanon (1997), e, por isso, identificamos esse mesmo intuito no relato venciano, com esse episódio referente ao progresso laboral de Nhô Pidrim que incomoda a sociedade e, posteriormente, com as tecidas críticas sobre o assunto que podem ser inferidas nas entrelinhas da narrativa ou nos detalhes da fala do narrador.

A violência ao doceiro promove o trágico desfecho do caso: “Cortou o pulso da mão, deixou correr todo o sangue que ele tinha, na baciazinha de esmalte que ele trouxe junto da cama para não sujar o chão.” (VIEIRA, 2004, p.67). Associamos os preparos do suicídio de Nhô Pidrim até as vias da consumação da morte a uma alusão da narrativa ao comportamento do personagem: a ausência de rastros de sujeira no local simbolizaria o caráter “limpo” e respeitoso dele, bem como o jeito de ser organizado do doceiro, enquanto era vivo.

Trazemos à baila para exemplificar as críticas subversivas às opressões dos sujeitos conservadores do musseque, a história da prostituta Florinha, que foi agredida e deportada para a Baía dos tigres, conforme abordamos anteriormente, e a ocorrência do falecimento do filho de Florinha, Ninito. Esse personagem corresponde a uma criança aprendiz de mecânico que trabalhava para ajudar no sustento da casa. Porém, o menino contraiu raiva da mordida de um cão e logo é levado ao Hospital da Caridade, episódio que se desenvolve em uma séria confusão e movimenta a comunidade:

(...) ele urrava, sentia-se longe. Nada que podiam fazer. Dois enfermeiros vacinados não seguravam mais. Ele correu nu, os dentes afiados, babejando todos os doentes nas ruas das enfermarias, manco até. Ele era a besta solta, rasgando e destruindo. Caçaram-lhe de rede, kala 'mbua¹²², cachorro que fosse, no carro da Câmara. Eu vi cinco homens pesados não aguentarem na riba em cima dele, sacudidos e a rede estilhaçada. A fuga gerala. Trepámos nos paus, Florinha chorava na rua do meio da rua. Porrada de moca deram e ele guinchava parecia o chipanzé fêmea roubado de seus meninos chinpanzés. Meteram na jaula de ferro. Cadeado. Nu, pelota de fora, inchado ele todo. Ninguém que podia lhe assistir ele mais, a Florinha rebocaram-lhe no carro da polícia. (...) – longe, a gente ainda ouvia, no meio dos guinchos macacos dele, urros. Os dentes se partindo nas barras do ferro-biscatão, boca de sangue. Ele começou

Analizamos que é descrita, no trecho em destaque, a bestialização/animalização de Ninito, ao ter sido acometido pela doença da raiva, manifestando-se com uma fera indomável, já que ninguém conseguia contê-lo, mesmo com o uso da violência (porrada de moca). Isso

¹²²Tradução do quimbundo para o português: “Como se fosse cão.” (VIEIRA, 2004, p.92)

fez com o menino fosse enxergado como uma ameaça ao bem-estar da instituição hospitalar e das outras pessoas da comunidade em que vivia. Vêncio chama a atenção do muadié para esse caso, dizendo que o ocorrido mostrou-se pior que uma cena apocalíptica descrita na Bíblia:

O siôro, ngna, é de Bíblias, lê? Conhece bem o pòcalipso de nosso santo-de fogueira S. João, parte depois das Epístolas, no Testamento-Novo de Nosso Senhor Jesus Cristo? (...) tudo isso que sua memória reinventa é canja, muadié, pipi de grilo, comparado no Ninito, nu-pelota, metido em jaula de ferro, ferrando os dentes dele, brancos, nas grades e urrando, o corpo virado macacão de circo xicoxinês¹²³ – Deus Nosso Senhor me perdoe... (VIEIRA, 2004, p.85)

Adiante, verificamos que a doença do filho de Florinha gera uma situação caótica que se transforma em um espetáculo de desespero, vindo a ser encerrado apenas com uma medida de contenção drástica; atiram em Ninito e ceifam a vida dele – “(...) foram buscar a pistola, com chefe de polícia a ver, ali ao lado, testemunhas de enfermagem, o médico disparou, a alma dele saiu embora, vimos-lhe subir no fumo.” (VIEIRA, 2004, p.87).

Vêncio descreve ao camarada da quionga a “morte matada”, isto é, o assassinato de Ninito (macaquito-gorila, termo que avaliamos ter sido utilizado por Vêncio para evidenciar o constrato – um menino, mas que carregou um grande fardo de responsabilidades). E encerra o relato do caso de Ninito questionando subversivamente o divino – “Porquê ele, Ninito, que era bom e trabalhadeiro, morreu assim mal? Pecados? Ele era o monauisso só! (...) pode-se assinar assim, para alívio sereno? (...) Nossenhora aceita?” (VIEIRA, 2004, p.87), o que evidencia a incompreensão do narrador sobre por que motivo sucedeu aquele triste destino ao menino.

Em continuidade a nossa análise, podemos observar que o relato de Vêncio também promove uma abordagem enfática ao que concerne às hierarquias da parte da população negra conivente com a tentativa de manutenção da opressão originada do sistema colonial. Para tanto, o narrador menciona a questão dos negros que buscavam condições melhores na casa grande, isto é, junto aos brancos com o intuito de se preservarem no topo hierárquico – “(...) negros eram só os da casa grande dos Vendavais, no cimo topo do musseque, casarão em quintalão com família, mundão. Eles se acasalavam entre eles, peneiroso.” (VIEIRA, 2004, p.64).

¹²³ Tradução do quimbundo para o português: “Corruptela de Circo Chinês, circo que pelos anos de 1930-40 andou por Luanda deixando memória inolvidável.”. (VIEIRA, 2004, p.95)

De acordo com João Vêncio, esse grupo referido de negros estava acima dos cangundos (brancos pobres), cabo-verdianos e sungarinbengos (mestiços); comiam em festa de palácio no musseque e eram chamados pelos respectivos nomes ou deveriam ser tratados pelos que deles estivessem abaixo do nível das seguintes formas: “(...) senhoro, muadié, siôro, ngana, nhô, nga e tudo mais quanto.” (VIEIRA, 2004, p.64).

Com foco no episódio acima referenciado, podemos fazer uma associação da tentativa de manutenção das classe/hierarquias dos próprios sujeitos subalternizados com a problemática da questão racial elucidada por Mbembe (2018) em meio a uma sociedade regida pela dominação colonial. Essa situação apresenta-se como um fator agravante para o surgimento de perturbações, temores e sofrimentos desses sujeitos. Compreendemos essa tentativa como uma espécie de fuga a eventuais opressões por meio da manutenção das classes ou um tipo da permuta (troca de favores/regalias) entre os subalternos e a classe dominante.

Diante dos fatos, verificamos que, em determinado momento, o relato atinge um tom sarcástico e reacionário à representação daqueles habitantes daquele musseque luandense, caracterizando-se como um canal através do qual o narrador externa, de maneira radical, o sentimento de revolta e aversão a todas as gentes da sociedade lembrada nas lembranças do narrador, o que, contraditoriamente, sugere-nos uma subversão a ideia de vida em comunidade; seja por causa da raiva ou porque existe outro tipo de sentimento negativo do narrador, ao relembrar daqueles sujeitos que alega ter conhecido, interagido e que fazem parte das memórias mais desconcertantes da linha vital de João Vêncio. Nesse sentido, o narrador divaga enaltecendo unicamente a beleza geográfica daquele território luandense:

Porque eu não gosto as gentes – camundongos dum raio! O governo devia fazer sanzalas longe para irem morar estas alimárias. A cidade fica só a beleza vazia, casas e árvores, tudo mais quanto. Ninguém que vinha-lhe estragar com suas catingas. Eu não alinho com caluandas: tanto faz é branco, tanto faz é negro, tanto fazia misto mesmo, eu cuspo. Manientos gajos! – com sua sanzalazita. Eles não sabem que tem Niuiórque, Nagasáki? Roma imperial, as escandinávias? Fidascaixas¹²⁴ boçais! (VIEIRA, 2004, p.82)

Consideramos que a vontade do narrador de viver em um território exclusivamente seu faz com que reflitamos sobre a questão de que as memórias dele, na verdade, contribuem para que a voz narrativa reverencie outro grande amor: o amor pela musseque; ele evoca as

¹²⁴Tradução do quimbundo para o português: No glossário de Vieira (2019) corresponde ao plural de filhos da mãe.

memórias, ao mesmo tempo em que eleva o sentimento de pertencimento a esse território angolano. Avaliamos, inclusive, que tais memórias, por mais perturbadoras que aparentem ser ao narrador, cumprem o desígnio de suprir as saudades dele em relação a terra de pertença que outrora ele viveu em liberdade, e na quionga, local de onde relata, encontra-se distante – “Eu digo: Luanda – e meu coração ri, meus olhos fecham, sôdade. Porque eu só estou cá, quando estou longe. De longe é que se ama.” (VIEIRA, 2004, p.82). Desse modo, a distância também é um fator de forte influência para a ativação dessas lembranças.

Todavia, é provável que o narrador também subverta, inclusive, a própria memória já que ele mesmo reforça em determinados momentos – “Eu gosto de emendar a vida, corrigir.” (VIEIRA, 2004, p.56), o que nos permite refletir acerca da possibilidade de que nem tudo que é contado no relato é totalmente a verdade dos fatos. Além disso, devemos considerar que a autonarrativa de João Vêncio assume um teor de defesa contra as acusações dos autos judiciais, desse modo, presumimos que esse ardiloso narrador não seja completamente confiável, pois ele espera ser reconhecido através das suas histórias (que podem ser parcialmente inventadas) e não das incompletudes das alíneas do sistema.

Diante do exposto, é plausível cogitarmos a ideia de que nem todos os fatos tenham acontecido, até mesmo porque a mente dele pode vir a acrescentar ou criar lembranças de algo que, de um modo parcial ou total, sequer tenham acontecido. A partir disso, podemos questionar sobre o que pode ter sido inventado ou não, porém, é necessário salientar a importância do fato de que, sem sombra de dúvidas, a memória do narrador é ativada fundamentalmente considerável para construir o relato.

Inferimos que a memória é contributo essencial para que o narrador demostre-se resistente à sombra dos dias na quionga, pois, à medida que ele recorda, é como ele se revivesse a liberdade daqueles dias com as lembranças e resistisse à atmosfera da prisão e às imposições do sistema. Consoante ele declara: “Persigo essas coisas boas que a memória guardou.” (VIEIRA, 2004, p.42), isto é, ele busca relembrar e reviver aquilo que ele acredita ter guardado de mais valioso na memória.

Todavia, em relação à possibilidade de as memórias serem inventadas, é oportuno salientar que, de acordo com Butler (2017), a narração ficcional não requer referente, haja vista a irrecuperabilidade da origem da narrativa, e ela pode ser contada várias vezes e de diferente formas, sendo que não é possível ao narrador se responsabilizar por ela, nem a narrativa responsabilizá-lo. Nesse sentido, avaliamos que as histórias inventadas de João Vêncio também não o responsabilizam, pois conforme avalia a referida teórica, a existência

de uma origem talvez signifique ter várias versões possíveis dela e qualquer uma das histórias é uma narrativa possível, mas de nenhuma delas é possível dizer com segurança que seja exclusivamente verdadeira.

Aproximando-se do encerramento dos últimos detalhes do relato, Vêncio alerta o seu interlocutor – “As palavras mentem mas as pessoas falam verdade com elas! (VIEIRA, 2004, p.77). Por essa razão, fazemos uma analogia ao que Butler (2017) enuncia sobre essa questão da ficcionalidade, e, seguindo o viés sobre o qual autora discorre, observamos que Vêncio procura contar histórias sobre quais significados a exposição ao outro pode ter tido para ele; como foi ser esse corpo emergente na esfera íntima e pública e sobre como quando e onde ele aprendeu as normas do discurso, o que pensa delas, quais foram incorporadas e de que maneira.

Portanto para nortear o quesito da possibilidade das memórias do relato venciliano serem uma invenção do narrador (que podemos entender como uma espécie de ficção da ficção), assimilamos o pressuposto referenciado por Butler (2017) de que a narrativa tende a funcionar com uma alegoria que tenta dar ao relato sequencial para aquilo que não pode ser de fato apreendido em termos sequenciais, haja vista o fluxo do pensamento do narrador, conforme elencamos anteriormente. Assim, a temporalidade ou espacialidade dos fatos podem ser deslocadas apenas quando a forma narrativa é assumida.

Embasamo-nos no que discute Halbwachs (1990) acerca das lembranças simuladas para elucidarmos essa questão das memórias vencilianas evocadas de um período no qual ele ainda era uma criança. À luz do pensamento desse teórico, ressaltamos que a imagem que Vêncio teve das pessoas da comunidade e dos seus amores, durante a infância, não param de evoluir na fase adulta.

Halbwachs (1990) também informa que a tendência é o ponto de vista se deslocar. Nesse sentido, percebemos que o ponto de vista de Vêncio é deslocado, principalmente, por causa do aspecto da mudança da espacialidade em que esse sujeito está compreendido (espaço do musseque em contraposição ao espaço da quionga). Desse modo, surgem novos julgamentos, novas reflexões, à proporção que o narrador se torna mais capacitado para pensar e dispõe de mais termos de comparação, ele vai retocando as lembranças e faz com que novas imagem “cubram” as antigas.

Inferimos também, a partir dessa fundamentação halbwickiana, que os grupos dos quais Vêncio fez parte nas diversas épocas, sofreram modificações ou se transformaram, conseqüentemente, a partir do momento no qual o narrador se engajou nos grupos para

participar estreitamente na memória coletiva de tal grupo, as memórias individuais de João Vêncio se renovam e se completam.

Ademais, salientamos que, considerando a temporalidade da linha vital desse narrador, por falta de maturidade, de experiência ou atenção, o sentido de mais de um acontecimento, a natureza de algum objeto ou alguma pessoa talvez tenha escapado da sua atenção porque, provavelmente, na época em que Vêncio era ainda uma criança, ele poderia ter estado muito engajado à comunidade da qual pertencia, porém não fazia parte do grupo de adultos, pois não tinha idade suficiente, nem a maturidade de uma consciência mais crítica e formada em relação ao meio.

Então, verificamos, na cronologia da idade adulta de Vêncio, que alguns dos efeitos chamados por Halbwachs (1990) de ‘claro-escuro’ da memória (à nossa ótica analítica, entendemos que podem ser os *flashbacks* da memória), interessam ao presidiário e persistem dentro dela para que, de alguma forma, ele possa esclarecê-los no tempo no qual se tornou mais amadurecido. Além disso, com foco nas observações do narrador, no curso da conversa, observamos que ele encontra no muadié a imagem de alguém para confiar essa narrativa das memórias da infância (mesmo que sejam inventadas) e, posteriormente, organizá-las (como um colar de missangas), por isso, aparenta ficar satisfeito com a escuta do companheiro – “O muadié é minha memória.” (VIEIRA, 2004, p.41). Apontamos, portanto, qual é a expectativa de Vêncio em relação ao camarada: ter alguém para ajudá-lo a lembrar dos fatos e registrá-los, diretamente, do relato construído das memórias do presidiário relator.

Conforme já referenciamos no segundo capítulo do nosso estudo, o qual corresponde ao capítulo teórico desta pesquisa, Candau (2011) afirma, a memória é a identidade em ação, por isso, com o exercício da memória, percebemos, conseqüentemente, a busca da construção de si mesmo, da identidade do narrador. Todavia também podemos afirmar que essas memórias influenciam o campo da autoidentidade, que segundo Giddens (2002), está mesclada com a natureza frágil da biografia oferece de si mesmo (a narrativa particular que não pode ser inteiramente fictícia) e resulta das continuidades do sistema de ação do indivíduo, mas é algo que deve ser criado e sustentado rotineiramente nas atividades reflexivas do indivíduo. Nesse viés, enfatizamos que esses aspectos estão entrelaçados e são fundamentais para a compreensão global das subversões referenciadas, nesse processo construtivo do relato de si de João Vêncio.

Ainda acerca dessa discussão de Candau (2011), o conjunto da personalidade do indivíduo emerge da memória, considerando a continuidade temporal como condição da

representação da unidade do eu e, resulta na consciência de si¹²⁵. Nesse sentido, em nosso estudo, verificamos a caracterização da busca identitária através da percepção da complexidade apresentada em cada uma das histórias e no modo que a união de todas elas funciona como uma espécie de peça-chave no processo de formação da identidade do narrador. Seguindo essa linha de raciocínio, o teórico afirma que o trabalho da memória nunca é puramente individual:

A forma do relato, que especifica o ato de rememoração, “se ajusta imediatamente às condições coletivas de sua expressão, o sentimento do passado se modifica em função da sociedade. Encontramos aqui as teses de Halbwachs e a intuição de que, em toda anamnese, é impossível dissociar os efeitos ligados às representações da identidade individual daqueles relacionados às representações da identidade coletiva. Muitas de nossas lembranças existem porque encontramos eco a elas, observação que conduziu Halbwachs a elaborar a noção de “quadros sociais da memória”, Por isso, é um tecido memorial coletivo que vai alimentar o sentimento de identidade. (CANDAU, 2011, p.77)

Com foco no pensamento supracitado observamos que o sentimento de indetidade se entrelaça com a memória individual e a memória coletiva. Assim, avaliamos que João Vêncio representa um sujeito cuja percepção crítica sobre si mesmo revela-se diretamente vinculada à interação social do narrador. Dessa forma, ele adquire a consciência da própria identidade (entendida de forma pluralizada, devido à própria metamorfose sugestionada pela vontade desse narrador de mudar a si mesmo evidenciado e às escolhas pessoais que moldam e formam sua identidade), ao passo que a sua identidade também interage com as identidades alheias – isto é, com os outros sujeitos do meio social.

Além dessas considerações elencadas, por meio de uma análise minuciosa da narrativa, percebemos que João Vêncio corresponde à representação de um sujeito que veio do Golungo, mas que está, desde a infância, inserido na sociedade luandense, local evocado pelas memórias relatadas correspondente ao espaço do território nacional que desperta seu sentimento de pertença e lugar no qual ele construiu a própria história de vida. Esse sujeito não se mostra satisfeito com os julgamentos e a punição oriundos dos autos judiciais, que trazem consigo as implicaturas da opressão do sistema colonial, por essa razão ele busca ser

¹²⁵Candau (2002) embasa-se na ideia de Santo Agostinho sobre o eu encontrar-se consigo mesmo, por meio das sensações da duração e da repetição que nasce a consciência de si, supondo a capacidade mnemônica de perceber essa duração ou repetição. Isso implica componentes conscientes (consciência perceptiva, epistêmica, mnemônica) e inconscientes, representacionais e motivacionais. Tudo isso compromete a pessoa na sua percepção do mundo.

reconhecido por aquilo que ele mesmo fala de si ou pode ser deduzido através das próprias histórias que ele mesmo relata.

Nesse direcionamento, acrescentamos a essa percepção analítica o posicionamento de Leal (2019) que elucida essa busca da identidade, no enredo desse romance, como algo que se apresenta latente, e o empenho de Vêncio para tal, culmina na construção de vieses da identidade angolana. Com foco nesse raciocínio ilustrado, refletimos, criticamente, sobre a fala/relato, analisando-o como um instrumento que facilita a consciência da própria identidade do narrador, construída, principalmente, das distintas formas de subversão mencionadas nesta seção do nosso estudo.

Conforme esclarece Fanon (2008, p.33): “Falar é estar em condições de empregar uma certa sintaxe, possuir a morfologia de tal ou qual língua, mas é sobretudo assumir uma cultura, suportar o peso de uma civilização.”, assim, compreendemos que o ato de relatar do narrador nos mostra a busca do reconhecimento de si mesmo. Em reforço a essa ideia, Butler (2017) ressalta sobre o fato de não sermos simples díades independentes, uma vez que nossa troca é condicionada e mediada pela linguagem, pelas convenções, pela sedimentação das normas que são de caráter social e que excedem a perspectiva daqueles envolvidos na troca.

Diante de todas essas considerações referentes às convenções sociais e a questão da linguagem, identificamos através do comportamento do presidiário, evidenciado e compreendido por meio da enunciação do relato, a ciência de todas as implicaturas convencionadas pelo sistema judicial e sistema punitivo que o acusam taxativamente dos delitos. Dessa forma, entendemos que o relato de si construído por João Vêncio nos sugere o seguinte propósito: fazer com que ele se apresente como um sujeito negro que busca ser reconhecido na essência do próprio ser, saber e fazer, e, assim, descolonizar-se das amarras do sistema. Nesse direcionamento, observamos que ao alcançar o fim do relato, esse narrador emociona-se com a própria história contada ao interlocutor e companheiro de cela:

Muadié: eu vejo o que o senhor está a ver – os claros verdes das folhas xaxualhantes das figueiras-da- índia. Os periquitos de cem-cores, do Roçadas vieram, são do guardas, a beleza deles ali ciscando, descuidadosos. Aquelo, o Ferrovia, fazendo sua barba, apalpando, esfregando – noiva dele vem na visita, ele quer ser bonito, graças! E aquele céu azul sem uma mancha de nuvem, o mar é do lado de lá da casa de lá, queria vê-lo. E a gente os dois sentados aqui, muzonga amiga.) (VIEIRA, 2004, p. 88)

Tecidas todas as reflexões acerca de suas próprias histórias, resta ao narrador confortar-se com a ideia de que o interlocutor dedicou atenção e escuta a todos os detalhes

que Vêncio enfatizou ou indicou como sendo elementos essenciais, em todas as histórias, e que precisavam ser externados nessa narrativa de si mesmo para consolidar o relato. Explicando detalhadamente essa consolidação, indicamos a existência do desejo desse narrador, outrorizado e resistente às opressões do sistema, de ser reconhecido pelo interlocutor por meio de uma conversa amigada através da qual são feitas revelações íntimas que abrangem aspectos essenciais da memória existencial de Vêncio, tais como: as histórias dos amores, a linguagem, os argumentos, as críticas e as subversões.

A cena final é encerrada com o questionamento retórico: “(...) missangas separadas no fio, a vida do homem?” (VIEIRA, 2004, p.88), ou seja, a percepção da vida do homem ser a organização de uma narrativa de si mesmo. Ao término do relato, João Vêncio se depara com a realidade da prisão, é o momento de ele situar-se no tempo e espaço da reclusão de uma cela da quionga que lhe restringe a liberdade. Sobra-lhe, porém, a visão reconfortante de uma paisagem verde das figueiras; um olhar positivo sobre o meio ao seu redor (a exemplo da situação de um dos presos que receberá visita, naquela noite); isso concede ao narrador o sentimento de esperança para aguardar e buscar a própria liberdade, algo que é simbolizado metaforicamente no enredo através do desejo de ver o mar, novamente.

De acordo com Trigo (1981), Luandino Vieira, visto numa panorâmica das literaturas africanas moderna, se insere no quadro de escritores que acreditam ser possível vazar numa língua não-africana, a problemática existência do negro, que se viu forçado a suportar a colonização feita por meio das línguas europeias africanizadas com sucesso, e com intuítos aparentemente destribalizantes e verdadeiramente despersonalizantes. Com o anseio de se libertar dos padrões europeus, Luandino apresenta um estilo renovador no cenário literário angolano, ao trazer um texto que se apresenta inovador e dotado de linguagem plural, construída, especialmente, a partir do bilinguismo, o que faz com que a hibridização dessas linguagens inverta o processo de zombificação generalizada ao homem negro, ao permite-lhe apropriar-se da língua que o zombificou e reinventar um novo universo fonológico, morfológico, semântico, sintático.

Ao partimos dessa ideia elencada por Trigo¹²⁶ (1981), compreendemos que Luandino Vieira reflete as tendências inovadoras da literatura moderna na literatura angolana, adaptando-as para a realidade contextual nacional. Em reforço a isso, avaliamos a obra *João Vêncio*: os seus amores como um exemplo de produção literária cuja inventividade da linguagem quebra paradigmas: conforme, ressalta Trigo (1981) usa-se o código, mas também

¹²⁶O autor, embasando-se nas ideias barthesianas revela que Luandino Vieira assume um papel de logoteta já que, em suas obras, torna-se um fundador de uma nova língua atravessada pela língua natural.

é subvertido esse código – reconhecimento da norma e a transgressão da norma, respectivamente.

É com foco nessa ideia de quebra de paradigmas, que associamos nossa análise acerca do romance em destaque ao uso de uma perspectiva decolonial. De acordo com Mignolo (2017), o pensamento decolonial é um conceito de origem foi o Terceiro Mundo e abre um novo mundo para novos saberes e os corpos que pensavam as ideias de dependência/independência política e econômica eram corpos inscritos na e pelas línguas modernas ou coloniais (espanhol, inglês, português). Dessa forma, era necessário criar categorias de pensamentos não encontradas no vocabulário da teoria política e da economia política europeias para se desprender e pensar nas fronteiras do mundo moderno/colonial, fronteiras epistêmicas e ontológicas.

Diante da soma dos aspectos analisados em nossa pesquisa, compreendemos a ocorrência do desvencilhamento do referido romance a tais paradigmas coloniais, com foco numa análise orientada por uma visão macro e decolonialista sobre essa obra. Assim, entendemos que o romance corresponde a uma produção angolana que contribui para atender à demanda dos desafios decoloniais, referenciados por Mignolo (2017), haja vista que a escrita de Luandino nos confirma uma desobediência epistemológica, habitando e pensando nas fronteiras e considerando as histórias locais, guiando-se pelo conceito da sociogênese, referenciado no tópico 2.1 desta pesquisa, que possibilita a percepção da consciência do sujeito outrorizado e o desprendimento dele em relação às regras e conteúdos do ocidentalismo epistêmico. Dessa forma, em *João Vêncio: os seus amores*, identificamos a autonomia de um referencial da literatura angolana que desconstrói paradigmas e se desocidentaliza por meio de uma narrativa desobediente epistemologicamente e engajada a descolonizar-se das imposições imperialistas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conhecido como um escritor de língua portuguesa, que transita pelo espaço do colonizador e seu próprio espaço, Luandino Vieira assume as heranças dos portugueses – representadas pelo idioma, literatura e cultura –, harmonizando-as com a cultura e línguas nativas do universo literário da África angolana, por meio da subversão ao colonialismo no discurso literário. Para tanto, produziu uma literatura engajada ao intuito de expressar um sentimento de pertença às raízes da terra sem ignorar todo o processo sofrido pela dominação colonial.

Luandino participou, energicamente, dos movimentos de luta contra o sistema colonial, combateu a Guerra Colonial, juntamente com o MPLA (Movimento Popular pela libertação de Angola). Em face da participação política de Luandino no cenário angolano, é crucial salientarmos que o romance *João Vêncio: os seus amores* foi escrito por ele, durante o período no qual o autor esteve preso no Tarrafal, situação que culminou na aproximação da narrativa com os fatos da realidade do contexto sócio-histórico da sociedade luandense.

O enredo desse romance é construído, do início ao fim, a partir do relato do presidiário João Vêncio, que é interpelado por um interlocutor (o ‘muadié’), um sujeito que não se manifesta explicitamente na história, mas que tem sua presença apontada através das reações de fala venciana. Desse modo, o narrador desenvolve uma narrativa em via do fluxo de consciência, referenciado por Leite (2002), por meio da qual descobrimos que ele é acusado de tentativa de homicídio contra a esposa adúltera e somos apresentados às memórias amores/amorizadas da infância.

Todavia, esse relato assume uma face estratégica e defensiva em relação às acusações taxativas do sistema judicial, em meio à punição e vigilância carcerária, que fazem alusão ao Panóptico referenciado por Foucault (1999). Nesse sentido, Vêncio se utiliza da fluidez e ardil da própria oratória para, de uma maneira audaciosa, evocar e expor as possíveis motivações que o trouxeram até ali e justificar sua vivência e individualidade que não constam nas incompletudes dos autos registrados, deveras taxativos.

Todavia, conforme elenca Butler (2017), o ato de relatar a si mesmo nos sugere a incidência de fatores externos que referenciam o contexto social, no qual o indivíduo está inserido, por isso, percebemos que a construção das ideias discursivas do narrador é influenciada, diretamente, pela vivência dele e trocas de experiências coletivas, em determinada comunidade.

O relato também se revela subversivo em relação às violências agenciadas, individuais ou objetivas, estas últimas simbólicas ou sistêmica. A violência sistêmica é fortemente evidenciada na narrativa e, à luz da conceituação elaborada por Žižec (2014), podemos associá-la em nosso estudo à representação do sistema colonial dominante e opressor, bem como as hierarquias imperantes do sistema, representadas por essas instituições panópticas, que o vigiam – o poder judiciário e o sistema prisional.

Com base nos fundamentos de Halbwachs (1990) e Candau (2011), identidade e memória apresentam-se correlacionadas no relato, e do entrelaçamento da memória individual com a memória coletiva nos é possível conhecer parte da dimensão cultural luandese. Porém, é provável que o narrador, ardiloso e não confiável, também subverta, inclusive, a própria memória, já que ele mesmo reforça, em determinados momentos, que gosta de emendar e corrigir a vida, o que nos permite refletir acerca da possibilidade de que os fatos relatados não são completamente verdadeiro, assim, essa narrativa de si provavelmente apresenta fatos inventados.

Ademais, conforme acrescenta Halbwachs (1990), essas memórias vão sendo deslocadas e, com o passar do tempo, transformadas e ressignificadas. Assim, no intervalo de tempo da infância até a vida adulta de Vêncio, sem dúvidas, surgem novos julgamentos e novas reflexões, à proporção que o narrador se torna mais amadurecido para pensar e dispõe de mais termos de comparação, o que faz com que ele vá organizando e transformando as lembranças, principalmente, em meio às condições nas quais se encontra – sob o regime carcerário.

Com foco nas observações do narrador, no curso da conversa do narrador com o interlocutor, compreendemos que, apesar de Vêncio não ser um narrador confiável quanto às palavras e às histórias que conta, esse narrador desenvolve inteiramente o relato porque o muadié inspira nele o que Giddens (2002) chama de confiança pessoal. Dessa maneira, a esse interlocutor é confiada uma narrativa bastante intimista, por meio da qual João Vêncio se expõe a esse sujeito que o escuta, emocionando-se em determinados momentos com aos acontecimentos referenciados pelas lembranças dos episódios relatados, juntamente com o camarada da prisão. É por causa dessa confiança que o narrador prolonga a conversa, detalhando minuciosamente os fatos ao companheiro e não aos magistrados (visualizado por ele como sendo sujeitos representantes de uma categoria superior e opressora).

Com a camaradagem da escuta, o muadié transforma-se numa espécie de memória viva de João Vêncio, capaz de organizar a história como alguém que organizaria as missangas

em um fio para fazer um colar, haja vista que as histórias dos amores poderão ser registradas por esse intelectual letrado que escuta o narrador do relato. A partir dessa oportunidade, o relato memorial torna-se um canal por meio do qual Vêncio busca concretizar o desejo de fazer-se reconhecido perante o interlocutor que o interpela.

Com foco nesse ensejo, o relato torna-se um instrumento que estimula, conseqüentemente, a consciência do narrador em relação à questão da própria identidade, pois, conforme aponta Candau (2011) a memória tende a ser a identidade em ação. Além disso, as memórias também incidem na autoidentidade, haja vista que não podem ser totalmente fictícias e promovem a reflexão do indivíduo quanto às próprias ações contínuas na sua rotina, segundo ressalta Giddens (2002).

Vislumbramos uma busca identitária no enredo, consoante destaca Leal (2019). Essa busca pode ser percebida pela complexidade apresentada em cada uma das histórias e no modo que a união de todas elas funciona como uma espécie de peça-chave no processo de formação da identidade do narrador. Por essa razão, com o relato, Vêncio nos sugere sua devoção a esses amores, todos eles representados pela forma da estrela de três pontas que simboliza a sacralidade dos afetos do narrador.

A partir da visão sagrada que esse narrador tem dos amores da infância, apresenta-os sob a forma de uma estrela de três pontas, o narrador menciona as pessoas que a compõem: a menina Tila, louça da China e mulher do doutor que foi a primeira frustração amorosa; a menina que era feia que furava os olhos dos pássaros e bebia o sangue destas aves, mas que, aos 12 anos, prostitui-se e transformou-se numa moça bonita, Mâistrêla (Maris Stella Lopes Barbosa); o menino dos caracóis loiros, frágil, amigo da escola de João Vêncio e verdadeiro amor de infância chamado Mimi e a prostituta que tem a casa queimada, é amarrada, surrada e deportada – Florinha (assim chamada pelo narrador e os amigos, mas cujo nome de batismo é Florinda, contudo conhecida como Dutcha pelos micaverdes e Kangüeta para os patrícios).

Com base na união de todas as memórias vencianas, evocamos a lógica do raciocínio de Butler (2017, p.18) sobre o fato de que o eu não tem uma história que não seja de relações, mediante um conjunto de normas. Dessa forma, ao nos prestarmos a uma análise sobre os fatos sucedidos na vida do narrador, é importante perceber que neles está inclusa a questão do convívio social, mediante as normas da moral e da ética, determinantes para o reconhecimento desse sujeito inserido no seio social luandense.

Nessa perspectiva, Vêncio ergue-se subversivamente contra as marcas/rastros de tudo que seja sinônimo à opressão colonial. A subversão do relato vem a ser materializada,

principalmente, pelo uso de uma linguagem crítica, irônica, sarcástica, contudo, que busca preservar as raízes culturais por meio do artifício da angolanidade, possibilitando a enunciação do discurso com o uso de vocábulos e expressões (provérbios e aforismos) em quimbundo que se misturam ao português e expõem o traquejo do narrador com os dois idiomas, através da ocorrência do bilinguismo, referenciado por Macêdo (1992), no uso da língua como um mecanismo que evidencia a intenção subversiva do narrador em relação ao colonialismo do saber.

A linguagem é, portanto, um instrumento que evidencia as subversões do narrador, contribuindo para as questões ontológicas e epistemológicas pertinentes à construção do si mesmo desse narrador, pois conforme afirma Fanon (2008), a questão da linguagem reflete as atitudes do homem diante do ser, afinal, ao possuir uma linguagem ele possui um mundo que essa linguagem expressa e que lhe é implícita. Desse modo, é por meio da linguagem que Vêncio se impõe contra esse sistema dominante e que faz uso do racismo colonial para inferiorizar o sujeito outrorizado, por meio de uma atitude imperialista.

Acerca da temática supracitada, Mignolo (2017) admite que com o racismo moderno colonial apresenta duas dimensões, são elas: ontológica e epistemológica pautadas no propósito de inferiorizar o domínio das línguas de culturas que não fossem a europeia para incutir o pensamento de que esses indivíduos que não correspondessem ao padrão dominante designado seriam diminuídos e classificados como cidadão de segunda classe.

Em face do exposto, verificamos que o *romance João Vêncio*: os seus amores corresponde a uma das produções literárias angolanas cuja narrativa espelha uma estratégia de ruptura das dimensões epistêmica e ontológica provenientes do racismo colonial alastrado na sociedade luandense, periodicamente contextualizada nesse processo de luta pela libertação. Nesse direcionamento, apontamos o narrador como um sujeito que rompe com a ideia racista colonial que se atreve a insinuar que esse sujeito deva ser, constantemente, subalternizado/outrorizado e desclassificado quanto à sua condição de ser humano capacitado intelectualmente, inferiorizando-o quanto ao saber, por meio da linguagem.

Torres (2009) nos apresenta uma abordagem temática acerca da colonialidade do poder, com base nos fundamentos de Mignolo (2003). Essa abordagem nos atenta para uma reflexão crítica sobre o fato de não existir modernidade sem colonialidade, e a partir desse pressuposto, verificamos que a colonialidade estaria subdividida em mais outros tipos: a colonialidade do ser e do saber, pois é nítida a relação entre poder e conhecimento, atingindo o ser.

Em meio a essa conceituação, compreendemos que o relato apresentado no romance faz com que essa obra corresponda a uma das produções angolanas que contribui para atender à demanda dos desafios decoloniais, referenciados por Mignolo (2017), considerando que a prosa de Luandino nos confirma uma desobediência epistemológica, propiciando a abordagem do pensamento sobre e das histórias locais, guiando-se pela percepção da consciência do sujeito outrorizado e pelo desprendimento desse sujeito em relação às regras e conteúdos do ocidentalismo epistêmico.

REFERÊNCIAS

ABDALA Jr, Benjamin. Prefácio. In: Madrugada, Elisalva. *Nas trilhas da descoberta* (Repercussão do Modernismo Brasileiro na Literatura Angolana). Editora Universitária: João Pessoa, 1998.

ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities: reflections on the origin and spread of nationalism*, London, Verso, 1983. Tradução portuguesa: *Comunidades imaginadas. Reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*, Lisboa, Edições 70, 2005.

ANDRADE, Costa. A Abrir. In: VIEIRA, Luandino. *A cidade e a infância*. Edição da casa dos estudantes do império. Lisboa, 1960.

_____, Joelma Gomes dos Santos Cheng. *O lugar de Luandino Vieira na tradição do conto angolano*. (Tese de Doutorado; Orientador: Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira). Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2014, 274 fls.

AUSTIN, John. 1962. *How to do things with words*. Cambridge: Harvard University Press

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. 5. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

BENJAMIN, Walter. *O narrador*. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica: arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Obras Escolhidas I. 4 ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BORDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

CANDAU, Joel. *Memória e Identidade*. Tradução: Maria Letícia Ferreira. São Paulo: 2011.

CANDIDO, A. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARVALHO, Juvenal de. 40 anos de Angola: a construção de uma nação. In: CARVALHO, Juvenal de (org.). *Reflexões sobre a África contemporânea*. Cruz das Almas: EDUFRB; Belo Horizonte: Fino traço, 2016.

CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

_____, Rita. *Nós, os do Makulusu- a palavra e o outro*. In: Vieira, Luandino. *Nós, os do Makulusu*. São Paulo: Kapulana, 2019.

CAVICHOLI, Natalia Aparecida Dante; BOTOSO, Altamir. “Aspectos Pós-coloniais em João Vêncio: Os seus amores, de Luandino Vieira”. *Revista África e Africanidades* – Ano XII –n.30, maio 2019.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)* / Jean Chevalier, Alain Gheerbrant. 29ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Tradução: José Laurênio de Melo. Editora Civilização Brasileira: Rio de Janeiro. 1997.

_____. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução: Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERREIRA, Andréa Nogueira do Amaral; SOUTO, Generosa. “Tradições da oralidade e identidade em Luanda”. *Revista do Instituto de Ciências Humanas*, v.8, n.10 p.10-16, jul-dez.2013.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Tradução: Raquel Ramallete. 20ªed. Editora Vozes: Petrópolis, 1999.

FONSECA, Maria Nazareth Soares; MOREIRA, Terezinha Taborda. “Panorama das literaturas africanas de língua portuguesa”. In: *Cadernos Cespuc de Pesquisa*, Belo Horizonte, n.16, p.13-69, 2007. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoscespuc/article/view/14767>. Acesso em: 01ago.2019.

FRIEDMAN, Norman. O Ponto de vista na ficção desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*, São Paulo, n.53. p.166-182, março/maio 2002.

GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. Tradução: Raul Fiker. São Paulo: Editora Unesp, 1991.

_____. *Moderndade e identidade*. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

GIRARD, René. *Violence and the sacred*. The John Hopkins University Press, Baltimore, 1979.

GUIMARÃES, Adriana Mello. “Luandino Vieira: o mineiro angolano da memória”. *Revista Crioula*. n.3. maio de 2008.

HALBWACKS, Maurice. *A memória Coletiva*. Editora Revista dos tribunais: São Paulo. 1990.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HAMILTON, Russel G. *A literatura dos PALOP e a Teoria Pós-colonial*. In: IV Encontro de Estudos Comparados de Literaturas, USP, 1999.

KACZOROWSKI, Jacqueline. *Nós, os do Makulusu – do fundo humano em cada caco*. In: Vieira, Luandino. *Nós, os do Makulusu*. São Paulo: Kapulana, 2019.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LEAL, Luciana Brandão. “João Vêncio: os seus amores – narrativa e tessitura de um colar de missangas”. *Revista Araticum*. Programa de Pós-graduação em Letras/ Estudos Literários da Unimontes, v.19, n.1, 2019.

LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades e Escritas nas literaturas africanas*. Lisboa: Edições Colibri, 1998.

LEITE, Lúcia Chiappini Moraes. *O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)*. 10ª edição. Editora Ática: São Paulo. 2002.

MACÊDO, Tânia. Luanda: Literatura, história e identidade de Angola. In: VIII Congresso Luso- Afro-Brasileiro de Ciências Sociais, Coimbra, 16, 17 e 18 de Setembro de 2004. *A questão social do novo milénio*. Coimbra, Portugal, 2004.

_____. “O ‘pretoguês’ e a literatura de José Luandino Vieira”. *Alfa*, São Paulo, 36: 171-176, 1992.

MACHADO, Emília (et al). *Da África e sobre a África: textos de lá e de cá*. Ed.1. São Paulo: Cortez. 2012.

MADRUGADA, Elisalva. *Nas trilhas da descoberta (Repercussão do Modernismo Brasileiro na Literatura Angolana)*. Editora Universitária: João Pessoa, 1998.

MARTINHO, Ana Maria. Textos de António Jacinto – revisitação de um cânone necessário à compreensão da história literária de Angola. In: PINHEIRO, Vanessa Riambau; LEITE, Ana Mafalda (orgs.). *Cânone (s) e invisibilidades literárias em Angola e Moçambique*.

_____, Fernando J.B. Prefácio. In: Vieira, Luandino. *João Vêncio: os seus amores*. Editorial: Caminho. Lisboa, 2004.

MATA, Inocência. Estudos Pós-coloniais Desconstruindo genealogias eurocêntricas. *Civitas*. Porto Alegre. v.14.n.1.p.27-42. Jan.- abr.2014.

MBEMBE, Achille. *As formas africanas de auto-inscrição*. Estud. afro-asiát. [online]. 2001, vol.23, n.1, pp.171-209.

_____. *Crítica da razão negra*. n-1 edições. Brasil.2018.

MENEZES, Solival. *Mamma Angola: sociedade e economia de um país nascente*. São Paulo: Fapesp, 2000.

MERUJE, Márcio; ROSA, José Maria Silva. Sacrifício, rivalidade mimética e “bode expiatório” em R. Girard. *Griot- Revista de Filosofia*. V.8, n.2, dezembro/2013.

MIGNOLO, Walter. Desafios. *Epistemologias do Sul*. Foz do Iguaçu/PR, 1(1), pp. 12-32, 2017.

_____. Os esplendores e as misérias da ‘ciência’: Colonialidade, geopolítica do conhecimento e pluri-versalidade epistémica”. In: Boaventura de Sousa Santos (org.), *Conhecimento prudente para uma vida decente: um discurso sobre as ciências’ revisitado*. Porto: Edições Afrontamento, 667-709.

ORNELAS, José N. José Luandino Vieira: a desconstrução do discurso colonial. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v.25, n.2, p.59-82, junho de 1990.

PEREIRA, Rogério Silva. Estrela ou Libelo: o narrador em João Vêncio: os seus amores de Luandino Vieira. *Cad. CESPUC de Pesq.*, Belo Horizonte.n.6, p.59-66, jun. 1999.

PINHEIRO, Layss Helena Teodoro. *João Vêncio: os seus amores: escritura neopicaresca e angolidade*. (Tese Doutorado; Orientadora: Dra. Tânia Macêdo). Assis- SP: UNESP/ Faculdade de Ciências e Letras. 2003. 103 fls.

_____, Vanessa Riambau. Angola e Moçambique no cenário ficcional: tendências e perspectivas. In: CARVALHO, Juvenal de (org.). *Reflexões sobre a África contemporânea*. Cruz das Almas: EDUFRB; Belo Horizonte: Fino traço, 2016.

RIBEIRO, Orquídea Maria Moreira; MOREIRA, Fernando Alberto Torres. *Luanda: Dinâmicas urbanas e representações culturais*. Itinerários, Araraquara, n.46,p.187-201, jan/jun.2018.

RODRIGUES, José Paz. José Luandino Vieira, importante escritor. **PGL.gal**, 30 de dezembro de 2020. Disponível em: <https://pgl.gal/jose-luandino-vieira-importante-escritor-angolano/>. Acessado em 24/04/2021.

SAID, Edward E. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento Abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. In: SANTOS, B; MENESES, M. (Org). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Aledina, 2009.

_____, Saulo. Atos de fala/ fundamentos de pragmática. 06/06/2018. Disponível em: <https://grad.letras.ufmg.br/arquivos/monitoria/20180606%20-%20Pragm%C3%A1tica%20-%20Aula%2003%20-%20Atos%20de%20fala.pdf>. Acessado em: 24/04/2021.

_____, Joelma Gomes do. *O narratário: um estudo de seu papel na construção de João Vêncio: os seus amores*, de José Luandino Vieira. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura, Orientador: Prof. Dr. Anco Márcio Vieira). Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2009. 106 fls.

_____, Valei Vieira dos. “A construção da identidade nacional angolana na arquitetura textual de João Vêncio: os seus amores, de José Luandino Vieira”. Cad. CEPUSC de Pesq.. Belo Horizonte, n. 11, p. 189-200, set 2003.

_____, Orlando. Luanda: a cidade, o comércio e a história. In: CARVALHO, Juvenal de (org.). *Reflexões sobre a África contemporânea*. Cruz das Almas: EDUFRB; Belo Horizonte: Fino traço, 2016.

SCHIDMIT, Simone Pereira. “Onde está o sujeito pós-colonial? (Algumas reflexões sobre o espaço e a condição pós-colonial na literatura angolana)”. In: ABRIL – *Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, v. 2, n.2, 2009.

SILVA, Zoraide Portela. “Escrita e Infâncias nas estórias de Luandino Vieira: Uma leitura de Luanda. *POLITEIRA: História e Sociedade*. Vitória da Conquista.v.13.n.2. p.133-152. 2013.

_____, Franciane Conceição. O jogo do texto em João Vêncio: os seus amores, de Luandino Vieira”. Jangada: Colatina/Urbana, n.4, jul-dez, 2014.

SPIVAK, G. Pode o subalterno falar? Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TORRES, Nelson Maldonado. A topologia do ser e a geopolítica do conhecimento. Modernidade, Império e Colonialidade. In: SANTOS, B; MENESES, M. (Org). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Aledina, 2009.

TRIGO, Salvato. *Do logotetismo ao genotetismo: José Luandino Vieira- o percurso duma escrita*. Dissertação para doutoramento em Literatura de Expressão Portuguesa (literatura africana) – Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1981. 648fls.

TUTIKIAN, Jane. *Velhas identidades novas – o pós-colonialismo e a emergência das nações de Língua Portuguesa*. 1ª edição. Poto Alegre: Sagra Luzzatto, 2006.

VIEIRA, Luandino. *A cidade e a infância*. Edição da casa dos estudantes do império. Lisboa, 1960.

_____. *João Vêncio: os seus amores*. Editorial: Caminho. Lisboa, 2004.

_____. *Luuanda: estórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ŽIŽEK, Slavoj. *Violência: seis reflexões laterais*. Tradução de Miguel Serras Pereira. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2014.