

JOÃO GUIMARÃES ROSA E JOSÉ LUANDINO VIEIRA, CRIADORES DE LINGUAGENS

*Maria Aparecida Santilli**

RESUMO

João Guimarães Rosa e José Luandino Vieira revelaram extraordinário talento para inventar linguagens. As vozes, respectivamente “brasileiras” e “angolanas”, portadoras das histórias de João e de José, são tão engenhosamente criadas quanto os eventos concebidos com os agentes de sua dramatização. Se é imediatamente visível esse traço comum aos dois ficcionistas, as marcas diferenciais entre ambos não são menos flagrantes, ficando, desde logo, perceptível que as falas, na obra de um e de outro, têm pontos de origem distintos/distantes, e vêm identificar falantes cujos universos, estritamente lingüísticos ou genericamente culturais, onde se projetam suas particularidades pessoais e nacionais, são *sui generis*. Examinar alguns pontos desse ângulo de criatividade na ficção dos dois escritores é o objetivo deste trabalho.

O tema que norteou estas considerações não é de causar qualquer surpresa aos leitores de João Guimarães Rosa, de José Luandino Vieira, ou de ambos, do João brasileiro e do angolano José.

Os descodificadores dos textos de um, de outro, ou de ambos, portanto usuários ou conhecedores da língua portuguesa em que estão escritos, experimentaram, entretanto, por certo, o efeito de estranheza com relação às singulares linguagens através das quais os dois escritores comunicaram mensagens singulares.

O desafio à crítica, porém, é codificar este efeito de estranheza, sobretudo quando se trata de apresentá-lo a outro universo, também de singulares: o dos arquiteitores de João Guimarães Rosa e, eventualmente, de José Luandino Vieira.

* Universidade de São Paulo.

É evidente que, num círculo de especialistas, imagina-se, em compensação, o porte do desafio e se avaliam os obstáculos que se atravessam no processo de desenvolvimento da proposta cujo objetivo não é mais do que contribuir, de alguma forma, para a compreensão de Guimarães Rosa e de Luandino Vieira, criadores de linguagens, de universos acentuadamente peculiares.

Posto isso, será conveniente quebrar o feixe de problemas que essa proposta contém, para viabilizar seu equacionamento, dividindo-o em duas partes, segundo sua diversa natureza: a primeira parte, onde se trate sumariamente das questões gerais pelas quais se caracterize a obra dos dois escritores; a segunda parte, que concerne a um quadro teórico restrito ao qual a proposta remete, para demonstrar, também sumariamente, o que se programou.

PRIMEIRA PARTE: JOÃO, JOSÉ E AFINIDADES

O início mais fácil para as primeiras questões pode ser a lembrança de que João Guimarães Rosa e José Luandino Vieira têm um relevo equivalente, na história literária de seus respectivos países e culturas. Na fortuna crítica de ambos registram-se coincidências que, se não vêm ao caso para servir especificamente à análise de suas obras, também não deservem, na medida em que pontos comuns, onde se aprofundam suas especificidades, vão sinalizar, para os analistas, as marcas de sua imagem de rapsodos, de mensageiros, cada qual de seu povo, que fizeram por constituírem-se.

Mas que coincidências cumpre aqui evocar?

Tanto João quanto José foram reconhecidos como exímios contistas e, enquanto tal, sempre celebrados. E não é sem razão que o conto foi, efetivamente, um gênero que, por excelência, se prestou à eficácia para os dois escritores.

É pertinente assinalar que a extensão reduzida característica do conto está relacionada também com suas origens socioculturais e com as circunstâncias pragmáticas que envolvem a sua comunicação narrativa, conforme ponderam os estudiosos da narratologia.

Segundo estes, o conto é legatário de uma tradição que tem, na chamada “forma simples”, seu traço de parentesco com o mito, a lenda, a saga cujas origens remontam, portanto, aos processos da oratura, quando o ritual de contar histórias era indutor de motivação e envolvimento de uma comunidade.

No caso de Guimarães Rosa, essa sobrevivência de “gens” da narrativa oral pode ser entrevista, por exemplo, nos próprios textos antepostos aos contos de **Sagarana**, nos quais o construtor de linguagens reproduz cantigas, de matrizes sertanejas ancestrais, como são: aquela que ele chama de “velha” e “solene” da roça, para “O burrinho pedrês”; a de “batuque”, para “A volta do marido pródigo”; a “mais alegre, de um capiau beira-rio”, para “Sarapalha”; a de “treinar papagaios”, para “Minha

gente”; a de “espantar males”, para “São Marcos”; a “de roda”, para “Corpo fechado”; a do “coro do boi-bumbá”, para “Conversa de bois”; a “cantiga”, para “A hora e a vez de Augusto Matraga”. Registrem-se, também, as alternativas em que os contos pré-apresentam-se por fragmentos-síntese de uma história, como em “A volta do marido pródigo”, ou de uma “conversa”, como em “Duelo”.

Assim, o “Era uma vez” – com que se instaurava a atmosfera meio-mágica do conto, em suas origens – transforma-se, em Guimarães Rosa, com a substituição do recurso da epígrafe, já da narrativa escrita, por textos *passe-partout* do sertão que impregnam de familiaridade o clima para o relato da gente sertaneja.

Pode-se dizer, até, que esses pré-textos contêm, para além da sugestão lúdica, a função moralizante que se declina nas origens socioculturais e pragmáticas da oratura, ou das narrativas elementares.

Quanto a Luandino Vieira, os sinais da ancestralidade do gênero manifestam-se por outra via de linguagens. São notáveis exemplos de rituais da oratura, os epílogos para as histórias dos três contos de **Luuanda**.

No desfecho do primeiro conto, “Vovó Xíxi e seu neto Zeca Santos”, o ator/regulador da narrativa ainda não se identifica como tal, mas se denuncia pela forte manifestação empática com o herói da história:

Depois, nada mais que ele podia fazer já, encostou a cabeça no ombro baixo de Vovó Xíxi Hengele e desatou a chorar um choro de grandes soluços parecia era monandengue, a chorar lágrimas compridas e quentes que começaram correr nos riscos teimosos as fomes já tinham posto na cabeça dele, de criança ainda. (Vieira, 1972, p. 55)

Na tradução da amorabilidade angolana, a regulação *post hoc ergo propter hoc* da seqüência narrativa consuma-se pela linguagem de supressão de interrupções, num *continuum* onde a sintaxe local dispensa conectivos explícitos, facilitando fluir o curso da significação emotiva, em que o narrador faz lembrar o envolvimento de um *griot* africano com aquilo que está a relatar.

No final do segundo conto de **Luuanda** o ator/regulador da narrativa apresenta-se como fiador da verdade de suas criaturas, ambigüamente “reais” e “de papel”: “E isto é a verdade, mesmo que os casos nunca tenham passado”.

Além desse “compromisso” confessado, o narrador advoga a causa de suas personagens em julgamento, na defesa de suas outras verdades, as verdades das carências sociais em razão das quais interfere no que conta, como num contar-viver que caracteriza as práticas da oralidade: “Mas juro me contaram assim e não admito ninguém que duvide de Dosreis, que tem mulher e dois filhos e rouba patos, não lhe autorizam trabalho honrado”; de Garrido Kam’tuta, aleijado de paralisia, feito pouco até por papagaio, de Inácia Domingas, pequena saliente, que está pensar criado de branco é branco – m’bika a mundele, mundele uê; de Zuzé, auxiliar, que não tem ordem de ser bom; de João Via-Rápida, fumador de diamba para esquecer o que sempre está a lembrar; de Jacó, coitado papagaio de musseque, só lhe ensinam as-

neiras e nem tem poleiro nem nada...”.

No bojo da prestação de contas com um sugerido auditório, o contador também não se esqueceria de sua mensagem como uma entrega estética ao público destinatário: “Minha estória. Se é bonita, se é feia, os que sabem ler é que dizem”. (Vieira, 1972, p. 172)

No encerramento do terceiro conto, o jogo da “verdade”, soa como *bluff* travesso: “Eu só juro não falei mentira e estes casos passaram nesta nossa terra de Luanda”. O narrador apostou tudo, fazendo remontar ao que Roland Barthes, a propósito, referiu: “a escritura não está a serviço de um pensamento, como cenário realista perfeito que se justapusesse à pintura de uma subclasse social; ela representa”, “na apreensão de linguagens reais”, “o mergulho do escritor na opacidade pegajosa que este descreve”. (Barthes, 1971, p. 99)

Assim, pelo “antes” – como em Guimarães Rosa – e pelo “depois” – como em Luandino Vieira –, ecoa a memória do contato comunitário da oralidade, a fala “in praesentia” dos primórdios do contar.

A coincidência a que aqui se apela é a do privilégio concedido pelos dois escritores, preferência que afina no conjunto de outras opções que ambos revelaram: a do brasileiro, pelo seu sertão, de conhecida plenitude; a do angolano, pelo seu musseque, os bairros vermelhos de Luanda, contextos socioculturais que têm por denominador comum habitantes de faixas populares de raiz interiorana, em cuja plausível espontaneidade de manifestação os dois escritores encontrariam um modelo de universo experimentado e no qual é natural a emergência de um lema como “a linguagem é vida”, declarado por Guimarães Rosa no “Diálogo com Günter Lorenz”.

Com sua pá de razões, Guimarães Rosa sublinha, no mesmo “Diálogo” que “os homens do sertão são fabulistas por natureza” e que desde pequenos estão “constantemente escutando as narrativas multicoloridas dos velhos, os contos e lendas”, afora criarem-se num mundo “que às vezes pode se assemelhar a uma lenda cruel”. (Rosa, 1995, p. 33)

A escolha de contos com base nos quais pontualmente se elaboraram estas considerações sustenta-se no fato de que também com Luandino Vieira o espaço sociocultural dos musseques – assim como o do sertão para Guimarães Rosa – serviu à “aquisição de valores culturais africanos, valores populares angolanos, que a margem africana da cidade estava elaborando”, conforme disse ele, no “Encontro de Abril de 1977”, a Michel Laban. (Vieira, 1980, p. 13-14)

Esta referência à “margem” é elucidativa por representar as franjas ex-cêntricas da sociedade luandense, como uma espécie de território à parte, onde se favorece a fermentação dos processos de cultura com base na preservação/atualização endógena, ou seja, da(s) maneira(s) africana(s) de existência, em paralelo com o que se registra nas formulações do sertão rosiano.

SEGUNDA PARTE: O DESAFIO E SEUS CONTORNOS

Como em outras circunstâncias análogas, a análise literária pode aqui beneficiar-se com as produtivas indicações que faz Iuri Lotman, sobre **A estrutura do texto artístico**.

Recorde-se que, ao considerar “A arte como linguagem” Iuri Lotman enfatiza o quanto o discurso poético é consideravelmente mais complexo, em relação à língua natural.

A observação pode parecer trivial, se não for pensada no contexto das não menos complexas estimativas, nas quais, entre outras questões, Lotman começa por propor que “Se o conjunto da informação contida no discurso poético e no discurso usual fosse semelhante, o discurso poético perderia todo o direito à existência e desapareceria”. Assim, “uma estrutura artística complexificada, elaborada a partir do material da linguagem, permite transmitir um conjunto de informações, cuja transmissão é impossível com os meios de uma estrutura elementar propriamente lingüística”. O pensamento de um escritor realiza-se, portanto, “numa determinada estrutura artística de que ele é inseparável”.

Em acréscimo a essa observação, Lotman refere o que Tolstoi escreveu sobre a idéia-chave de Ana Karenina onde está outro dado, fundamental no todo de sua teoria sobre **A estrutura do texto artístico**: seria uma aberração procurar idéias isoladas numa obra artística. Seria, sim, necessário que os leitores se guiassem incessantemente “no labirinto infinito dos encadeamentos, nos quais consiste a essência da arte e segundo as leis que servem de fundamento a esses encadeamentos”.

Posto isso, via pensamento de Tolstoi, Lotman apresenta tanto um conceito de linguagem – que ele resume como “o sistema de comunicação que utiliza signos ordenados de modo particular” (Lotman, 1978, p. 35) –, quanto põe em evidência as indescartáveis relações entre o sujeito que produz o texto artístico, ou o emissor de determinada mensagem, e seu correspondente receptor.

Essas ilações remetem à questão de que “a linguagem da arte é, ela própria, uma hierarquia complexa de linguagens inter-relacionadas mas não semelhantes”. A isto estaria ligada a pluralidade de princípio das leituras possíveis de um texto artístico. A pluralidade dos códigos artísticos encaminham, segundo Lotman, às seguintes proposições, referentes às relações que se apresentam numa situação de leitura: a primeira é quando o emissor e o receptor utilizam um código comum; a segunda é quando o receptor tenta decifrar um texto, utilizando outro código que não o de seu autor, abrindo-se a possibilidade de tipos variados de relação entre ambos, ora porque o receptor tente impor ao texto uma linguagem artística sua, como se o texto-objeto-de-leitura não fora artístico, ora porque o receptor procure perceber o texto segundo cânones já seus conhecidos e então, pelo método de tentativas e erros acabará por perceber a necessidade de elaborar um novo código que ainda não conhece. (Lotman, 1978, p. 61)

Mas, para que o ato de comunicação artística se processe, será indispensável que o código do autor e o código do leitor formem conjuntos de elementos estruturais que se cruzem – diz Lotman – e que “por exemplo, o leitor compreenda a língua natural em que o texto está escrito”, para adentrar, pelo processo das relações entre ambos, o problema das significações.

Finalmente, para os contornos do desafio que o presente trabalho constitui, é importante o suporte teórico de Iuri Lotman no que diz respeito às vias pelas quais a estrutura do texto artístico porta informações, como sejam: a possibilidade de que o autor do texto tem de escolher a linguagem com que constrói seu texto; o texto pertencer a duas (ou várias) linguagens simultaneamente; o autor valer-se de um importante meio de dinamismo que é a transgressão (o texto artístico não é só a realização de normas estruturais, mas também a sua transgressão); cada tipo de cultura caracterizar-se por um determinado conjunto de funções que são servidas por: objetos da cultura material que lhes correspondem, por instituições nacionais, por textos etc.

A simultânea inclusão do texto artístico em numerosas estruturas extratextuais que se interceptam reciprocamente, a entrada simultânea de cada elemento do texto em numerosos segmentos da estrutura intratextual, tudo isto torna a obra artística portadora de numerosas significações que estão entre si numa extraordinária complexidade. (Lotman, 1978, p. 478)

Esse exercício teórico de Lotman é plenamente compatível com o exercício prático de leitura da obra dos dois autores aqui considerados, como se fossem não uma dedução do leitor, mas uma indução às formas de criar, para Guimarães Rosa e Luandino Vieira.

Todas essas considerações de Iuri Lotman poderiam, entretanto, ser lançadas no horizonte da problemática-mor que Júlia Kristeva abordou. Ao resumir, na “conclusão” para sua **História da linguagem**, as etapas de representações e teorias da linguagem por ela estudadas, estabelece um pressuposto que não abre nenhuma segurança para quem se mete no *imbroglio* de desvendar o texto literário, principalmente como o dos escritores em questão. É, pois, de Kristeva este juízo (apocalíptico?) final:

... o predomínio dos estudos lingüísticos e, mais ainda, a diversidade babilônica das doutrinas lingüísticas foi baptizada com o nome de crise; indicam que a sociedade e a ideologia modernas atravessam uma fase de autocrítica. O seu fermento terá sido esse objeto sempre desconhecido – a linguagem. (Kristeva, 1988, p. 375)

Uma vez que a linguagem seja tida por uma lingüista, com reconhecida competência, como “objeto sempre desconhecido,” o desafio desta proposta, embora sedutor, enquadra-se num horizonte teórico o qual, antes que assegurar certezas, semeia inseguranças.

De qualquer maneira, os dados de Iuri Lotman orientam no sentido de abrir o flanco das obras escolhidas, pelo lado de que nestas constroem-se linguagens que operam, da forma que se poderia chamar de revolucionária, sobre a língua natural, comum aos dois autores considerados.

Recorde-se que essa operação linguagem/língua, mesmo que não fosse rigorosamente programática, teve, pelo menos, o controle consciente de Guimarães Rosa, conforme se pode deduzir das declarações, já mencionadas, a Günter Lorenz, segundo as quais “o caráter do homem é seu estilo, sua linguagem”, considerando o idioma como metáfora da sinceridade”. Sinceridade e capacidade de sentir como o homem seriam os fundamentos da sua fé no futuro de seu país: “O brasileiro, até mesmo no sentido filosófico, fala com sinceridade. Ele ainda deve criar sua própria linguagem. Isso também o obriga a pensar com sinceridade”. (Rosa, 1995, p. 42)

Relembre-se, também, que Luandino Vieira, manifestando a funda impressão de leitura que lhe causara **Sagarana**, declarou a Michel Laban, no “Encontro” já referido, que Guimarães Rosa foi quem lhe ensinou que “um escritor tem a liberdade de criar uma linguagem que não seja a que seus personagens utilizam”. Ou melhor: que tinha a “aprender do povo os mesmos processos com que ele constrói a sua linguagem” (Vieira, 1980, p. 27-28), o que deveria levá-lo a utilizar os mesmos processos, conscientes ou inconscientes de que o povo se serve para utilizar a língua portuguesa, quando suas estruturas lingüísticas seriam outras, como, por exemplo, as quimbundas.

Levando em conta a postura dos escritores diante da questão principal aqui colocada, tal postura, certamente, constituirá construtiva advertência para a observação de dois contos, um de cada escritor, na releitura que focalize, agora, o tema proposto.

Sejam estes “A hora e vez de Augusto Matraga”, de **Sagarana** (1937), e “O fato completo de Lucas Matesso”, de **Vidas Novas** (1962), como se vê, dois contos dos mais celebrados, respectivamente de João Guimarães Rosa e de José Luandino Vieira.

Nos dois casos, embora pródigos em peripécias, nota-se um impulso singular de encadeamento das ações, uma tensão unitária no percurso de heróis que gera, por decorrência, um efeito trágico preciso e determinado, tornado previsível pela irreversibilidade que se vai produzindo no novelo da narração.

Protagonistas pertinazes, tanto o Augusto Matraga de Guimarães Rosa quanto o Luca Matesso de Luandino Vieira, fortalecem-se no aprendizado da coragem que não é uma virtualidade inata, mas construída na luta contínua contra a malfeitoria instalada. E salvam-se, quando pareciam inteiramente perdidos, mesmo que seja pela única saída, a da alternativa-limite, da morte.

Augusto Matraga e Lucas Matesso encaminham-se para a fatalidade do fim derradeiro sob pressão da violência que caracteriza, por causas diversas, o universo de ambos: a das leis internas do sertão rosiano e a das demandas forasteiras do

universo luandense de Luandino.

Tome-se o segmento do clímax da história onde se dá o reconhecimento, entendido nos termos aristotélicos da chamada “verdade” a aclarar-se.

Nesse segmento, Nhô Augusto atravessa-se na decisão de seu Joãozinho Bem-Bem, de vingar a morte de um jagunço de seu bando, o Juruminho. Encadeada no círculo de *vendeta* que pontua a narrativa, a cena de violência final acaba por deslocar-se para a esfera de dois protagonistas que, afinal, manifestavam recíprocas afinidades.

— Não faz isso, meu amigo seu Joãozinho Bem-Bem, que o desgraçado do velho está pedindo em nome de Nosso Senhor e da Virgem Maria! E o que você está querendo fazer em casa dele é coisa que nem Deus não manda e nem o diabo não faz!

Nhô Augusto tinha falado; e a sua mão esquerda acariciava a lâmina da lapiana, enquanto a direita pousava, despreocupada, no pescoço da carabina. Dera tom calmo às palavras, mas puxava forte respiração soprada, que quase o levantava do selim e o punha no assento outra vez. Os olhos cresciam, todo ele crescia, como um touro que acha os vaqueiros excessivamente abundantes e cisma de ficar sozinho no meio do curral.

— Você está caçoando com a gente, mano velho?

— Estou não. Estou pedindo como amigo, mas a conversa é no sério, meu amigo, meu parente, seu Joãozinho Bem-Bem.

— Pois pedido nenhum desse atrevimento eu até hoje nunca que ouvi nem atendi! ... O velho engatinhou, ligeiro, para se encostar na parede. No calor da sala, uma mosca esvoaçou.

— Pois então... — e Nhô Augusto riu, como quem vai contar uma grande anedota — ... Pois então, meu amigo seu Joãozinho Bem-Bem, é fácil... Mas tem que passar primeiro por riba de eu defunto...

Joãozinho Bem-Bem se sentia preso a Nhô Augusto por uma simpatia poderosa, e ele nesse ponto era bem-assistido, sabendo prever a viragem dos climas e conhecendo por instinto as grandes coisas. Mas Teófilo Sussuarana era bronco excessivamente bronco, e caminhou para cima de Nhô Augusto. Na sua voz:

— Epa! Nomopadrosfilhospritosantamêin! Avança, cambada de filhos-da-mãe, que chegou minha vez!...

E a casa matraqueou que nem panela de assar pipocas, escurecida à fumaça dos tiros, com os cabras saltando e miando de maracajás, e Nhô Augusto gritando qual um demônio preso e pulando como dez demônios soltos.

— Ô gostosura de fim-de-mundo!...

E garrou a gritar as palavras feias todas e os nomes imorais que aprendera em sua farta existência, e que havia muitos anos não proferia. E atroava, também, a voz de seu Joãozinho Bem-Bem:

— Sai, Canguçu! Foge, daí, Epifânio! Eix nós dois brigar sozinhos!

A coronha do rifle, no pé-do-ouvido... Outro pulo... Outro tiro...

Três dos cabras correram, porque outros três estavam mortos, ou quase, ou fingindo.

E aí o povo encheu a rua, à distância, para ver. Porque não havia mais balas, e seu Joãozinho Bem-Bem mais o Homem do Jumento tinham rodado cá para fora da casa, só em sangue e em molambos de roupas pendentes. E eles negaceavam e pulavam, numa dança ligeira, de sorriso na boca e de faca na mão.

— Se entregue, mano velho, que eu não quero lhe matar..

— Joga a faca fora, dá viva a Deus, e corre, seu Joãozinho Bem-Bem...

— *Mano Velho! Agora é que tu vai dizer: quantos palmos é que tem, do calcanhar ao cotovelo!...*

— *Se arrepende dos pecados, que senão vai sem contrição, e vai direitinho p'ra o inferno, meu parente seu Joãozinho Bem-Bem!...*

— *Ui, estou morto...*

A lâmina de Nhô Augusto talhara de baixo para cima, do púbis à boca-do-estômago, e um mundo de cobras sangrentas saltou para o ar livre, enquanto seu Joãozinho Bem-Bem caía ajoelhado, recolhendo os seus recheios nas mãos.

Aí, o povo quis amparar Nhô Augusto, que punha sangue por todas as partes, até do nariz e da boca, e que devia de estar pesando demais, de tanto chumbo e bala. Mas tinha fogo nos olhos de gato-do-mato, e o busto, espetado, não vergava para o chão.

— *Espera aí minha gente, ajudem o meu parente ali, que vai morrer mais primeiro...*

Depois, então, eu posso me deitar.

— *Estou no quase, mano velho... morro, mas morro na faca do homem mais maneiro de junta e de mais coragem que eu já conheci!... Eu sempre lhe disse quem era bom mesmo, mano velho... É só assim que gente como eu tem licença de morrer... Quero acabar sendo amigos...*

— *Feito, meu parente, seu Joãozinho Bem-Bem. Mas, agora, se arrepende dos pecados, e morre logo como um cristão, que é para a gente poder ir juntos...* (Rosa, 1995, p. 460-461)

Diante da deliberação inabalável do “cumpra-se” de seu Joãozinho Bem-Bem, Nhô Augusto ri e o diálogo decisivo se processa.

No diálogo, como se sabe, o pressuposto é da existência de inter-locutores, nas figuras de um “eu” e de um “tu”. Assim se estabelece o que os narratologistas chamam de intercâmbio discursivo, em que cada um dos participantes atua alternadamente como protagonistas da ação, enquanto o narrador se apaga, ou dissimula sua presença.

Nota-se que as passagens de voz propiciam os momentos de autocaracterização das personagens por suas falas, pelas quais se faculta o uso peculiar da língua, modelizador dos perfis e de categorias ético-sociais, rubricando o texto com as marcas sertanejas, do universo dos falantes.

Assiste-se, assim, ao domínio da Violência do universo jagunço, completado nas interferências do narrador, onde a raiva e o ódio “aceitos como sentimento axiologicamente positivos atingirão a própria aceitação da morte por assassinio como normal e moral”.

A linguagem verbal e gestual de seu Joãozinho Bem-Bem (“é a regra”) sustenta-se na atualização dos signos ancestrais do *oculum pro oculo, dentem pro dente* da Lei do Talião, originária dos sistemas de código da justiça comutativa, da lei mosaica, de mão própria, primitiva, que institui a articulação tensiva com a de Nhô Augusto, esta em miscigenação desconcertante com o código indulgente cristão.

O diálogo encaminha, assim, da relação dialética reproduzida, à solução na síntese que dela resulta, a partir desta fala de seu Joãozinho Bem-Bem:

— ... *Morro, mas morro na faca do homem mais maneiro de junta e de mais coragem que eu já conheci! ... Eu sempre lhe disse quem era bom mesmo, mano velho ... É só assim que gente como eu tem licença de morrer ... Quero acabar sendo amigos...*
 — *Feito, meu parente, seu Joãozinho Bem-Bem. Mas, agora, se arrepende dos pecados, e morre logo como um cristão, que é para a gente poder ir juntos...* (Rosa, 1995, p. 461)

Neste julgamento paradoxal, porque entre infratores da “Lei”, os enunciados conduzirão, pelas falas contestadoras, ao desfecho em afronta que, afinal, levará à morte “em graça”, tanto do próprio interpositor, Augusto Matraga, como do autor da sentença impugnada e não cumprida, seu Joãozinho Bem-Bem.

Nesse ponto de pico da luta, a solução para encaminhar a ação ao clímax e epílogo perfaz-se, portanto, pela forma mais mimética: de representação das vozes, isto é, pelo diálogo que se, então, faz progredir a história, configura também um cenário de convergência e polêmica de diferentes discursos, dos embates e confrontamentos que os dois contendores protagonizam. Eles são portadores, ou indiciadores de atributos sociais e lingüísticos do universo que tipificam.

Uma observação cabe, ainda, com relação a esse diálogo: no sistema das pessoas/interlocutoras funciona a oposição esperada entre um “eu” e um “tu”, postos em situação dramática de conflito.

Mas a singularidade a registrar é que as duas funções são intercambiáveis, uma vez que os dois interlocutores desempenham o papel de atacantes recíprocos. Nenhum deles assume voz defensiva, porque ambos “apostam” na ofensiva.

Pode-se deduzir que as falas, de ataque, portanto, valem como variações de linguagem para representar o grau de violência do universo jagunço e a inflexibilidade dos oponentes que o determinam.

Por outro lado, a voz do narrador, por ser um “ele”, mesmo que teoricamente devesse exprimir a não-pessoa do conflito, não logra ser impessoal, lançando outra variante no cenário de convergências de linguagem que aqui se constrói, a matizar diferenças de dizer, para cumprir-se a narração.

O segmento escolhido de Luandino Vieira é do conto “O fato completo de Lucas Matesso”, como foi dito. Selecionou-se, de forma análoga, uma cena que encaminha ao clímax e ao desfecho.

Tem-se, igualmente, o pico da curva diegética, realizando-se o que Aristóteles entendia como ideal do procedimento dramático, isto é, a coincidência do clímax com o reconhecimento.

Deve-se lembrar que, no caso dos dois contos, tem-se um equívoco, um erro ou um engano relativo ao caráter do herói ou relativo à sua ação que, então, se esclarece.

Lucas Matesso parece vencido, pela violência que se deduz não ser privilégio na vida unicamente de determinada(s) sociedade(s). Mas aqui o conflito político se tonaliza por não ser uma luta fratricida e sim entre naturais e adventícios num universo em que o domínio do estrangeiro se combate.

A prisão é o espaço de confinamento governado pela lei do dominador.

Por cima dele o riso do chefe e do ajudante faziam uma mistura maluca com o ladrar dos cães e o barulho da água no balde que lhe molhou por todos os lados.

Dos beijos inchados, um fio de sangue saía, mexendo-se diante dos olhos abertos, por cima do cimento vermelho do chão. Um vômito grande encolheu-lhe a barriga mas nada que tinha comido nesses dias e só uma água verde saiu a se misturar no sangue, no suor, na água do balde.

Assim estendido, aguentando as dores dos pontapés que as botas do ajudante lhe punham nas costas, nas pernas, no peito mesmo, os olhos não queriam deixar ainda de olhar essa água diferente, de três cores, a correr, a correr...

E era o Lukala que ele via, o rio da terra mijando a água boa nas lavras. O Lukala descendo, vagaroso e seguro, sem medo, já depois do salto do Duque de Bragança, a correr para se deitar em cima das águas do mais-velho Kuanza e, de mão dada, seguirem os dois na direcção do mar.

Essa figura assim, das águas do rio e dos capins dos lados a dançar no vento, os dendéns pendurados nas palmeiras, as lavras verdes de milho e mandioca, deram berrida nas dores, não sentia mais o chicote ou vez bater e as palavras que o chefe punha, cada vez maiores, parecia ele mesmo é que estava a levar com pancada.

— O bilhete! Quero o bilhete!...

Mas qual bilhete, então? Nunca tinha-lhe falado uma conversa de bilhete e agora mesmo, desde que começara, era só isso que ele queria saber ainda, eram as palavras, o ajudante também gritava com a sua voz de bode, não percebia nada.

Não sei, nosso chefe! Não sei! Perdoa! (Vieira, 1976, p. 132-133)

Como se vê, as falas do dominado são raras e o escasso diálogo condiz com a falta da hora e vez de Lucas Matesso poder abrir-se, como Augusto Matraga, ao curso livre da manifestação.

Que ocorre, então, para que se codifique essa carência?

É pelo discurso indireto livre que o narrador assume o comando da voz, como forma supletiva de levar ao receptor/leitor a etapa do conflito que está por consumir-se.

Teoricamente se pressupõe que, no discurso indireto livre se processa a contaminação compacta da voz do narrador e da voz da personagem.

Verifica-se, entretanto, que a linguagem de que se fazem aqui as reflexões da personagem não seriam próprias dela.

Em grande parte desse segmento, a função poética sobreleva-se, predomina sobre a referencial e a fática.

Os eventos com que a diegese se elabora mais parecem tematizar estados poéticos, isto é, o estado de quem fala ver projetada fora de si a emoção que também se significa.

Luandino parece, mesmo, haver experimentado a lição que Guimarães Rosa lhe passara, de um escritor ter a liberdade de criar uma linguagem que não seja a de sua personagem, conforme a já citada declaração feita a Michel Laban.

A perspectiva narrativa que, no discurso indireto livre deveria corresponder

à chamada “visão *com*” a personagem, se distorce e o narrador mais parece falar *pela* personagem, ou, até, de falar dela, por si próprio.

Criar linguagem, aqui, se faz pela autoliberdade concedida de filtrar uma realidade, no estado poético de quem a relata.

A linguagem na qual se molda esta visão de mundo é tão caracteristicamente luandina que faz lembrar muitos de seus contos, nos quais as referências, mesmo banais, como uma nesga de sol, o rumor de um rio, a voz de uma criança e até um objeto qualquer, apreendem-se e traduzem-se sob o comando da função poética manifesta na linguagem.

Que dizer, finalmente, do estado dos leitores, da ressonância dessas vozes, dessas linguagens que convidam e enredam nessas cenas de sangue?

A que distância se estaria da leitura de um discurso pragmático, do discurso pragmático da História (com maiúscula) das crônicas policiais e das pautas judiciais de crimes e castigos?

Evidentemente muito longe, muito longe de retóricas que chamam à razão, portanto sem a luz da estesia, a beleza da epifania, diante da dor e da morte.

Os caminhos sinuosos e batidos do sertão e os de curvas vermelhas dos musseques são aqui, na verdade, riscos, de bordados de signos que desenharão as veredas e encruzilhadas da escrita encantatória.

João Guimarães Rosa e José Luandino Vieira desenham o sertão brasileiro e o musseque angolano com a competência literária de escrita que narra indelevelmente sua diferença das outras competências pragmáticas de escrever, seu registro, não de escrevente, não de um escritor.

Com os referenciais convencionais da gente aparentemente simples, constroem essa humanidade forte e complexa de palavras, que eles sabem criar, ressignificar e encadear.

Vale voltar, para concluir, a proposições teóricas de pensadores das letras que alavancaram a introdução a estas considerações e podem fazer o mesmo para finalizar a pequena incursão nos contos de João e José.

Roland Barthes, quando tratou d’ “A Escrita e a Fala” reconheceu que a “apreensão de linguagens reais” fariam da escrita um “ato literário mais humano”, e que “uma parte inteira da literatura moderna” – em que se pode incluir o contista brasileiro e o contista angolano – estaria “atravessada por farrapos mais ou menos preciosos deste sonho: uma linguagem literária que alcançasse a naturalidade das linguagens sociais”. (Barthes, 1971, p. 99)

Júlia Kristeva ao falar de “Linguagem e Linguagens”, invocou Mallarmé e concluiu:

A língua que a escrita procura encontra-se nos mitos, nas religiões, nos ritos – na memória inconsciente da humanidade que a ciência há-de descobrir um dia ao analisar os diversos sistemas de sentido. (...) A função da literatura é trabalhar para esclarecer as

leis dessa língua imemorial, dessa álgebra inconsciente que atravessa o discurso, dessa lógica de base que estabelece relações. (Kristeva, 1988, p. 333-334)

Ainda sob o impacto de leitura das cenas engendradas pelo contista brasileiro e pelo contista angolano é cabível, com Kristeva, apanhar um selo, como ela tomou de Mallamé dedicado ao teatro, ou seja, sugerido, neste caso, por uma cantiguinha (de João) ou uma mentirinha de embalar (de José), para servir de legenda à utopia que também teria alimentado Guimarães Rosa e Luandino Vieira:

Creio que a literatura, retomada na sua fonte que é a Arte e a Ciência, nos fornecerá um teatro, cujas representações serão o verdadeiro culto modernos; um livro, explicação do homem, suficiente para os nossos mais belos sonhos. (Kristeva, 1988, p. 334)

ABSTRACT

João Guimarães and José Luandino Vieira are endowed with an extraordinary talent for making up languages. The voices from Brazil and Angola, respectively vehicles for Rosa's and Vieira's stories, are ingeniously created as the events conceived with the agents of their dramatization. If this common feature can be easily perceived in the two novelists, differences between them are no less evident: speech in their novels has distinct/distant origins, and identifies speakers whose universes, strictly linguistic or generically cultural, where each one's personal and national peculiarities are projected, are *sui generis*. This study takes into account some aspects of this angle of creativeness in the two writer's fiction work.

Referências bibliográficas

- BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1971.
- KRISTEVA, Julia. *História da linguagem*. Lisboa: Ed. 70, 1988.
- LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978.
- ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1995. Vol. I.
- VIEIRA, José Luandino. *José Luandino e a sua Obra*. Lisboa: e. 70, 1980.
- VIEIRA, José Luandino. *Luuanda*. Lisboa: Ed. 70, 1972.
- VIEIRA, José Luandino. *Vidas novas*. Lisboa: Ed. 70, 1976.