

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE LETRAS



De Cartas e Mapas.

Livro, Viagem e Paisagem em Bernardo Carvalho e Ruy Duarte de Carvalho

Sonia Aurora Miceli

Orientador(es): Prof.ra Doutora Clara Maria Abreu Rowland  
Prof. Doutor Gustavo Maximiliano Florêncio Rubim

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor no ramo Estudos de Literatura e de  
Cultura, na especialidade de Estudos Comparatistas

2017



UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE LETRAS



De Cartas e Mapas.  
Livro, Viagem e Paisagem em Bernardo Carvalho e Ruy Duarte de Carvalho.

Sonia Aurora Miceli

Orientador(es): Prof.ra Doutora Clara Maria Abreu Rowland  
Prof. Doutor Gustavo Maximiliano Florêncio Rubim

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor no ramo de Estudos de Literatura e de Cultura, na especialidade de Estudos Comparatistas

Júri:

Presidente: Doutora Maria Cristina de Castro Maia de Sousa Pimentel, Professora Catedrática e Membro do Conselho Científico da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Vogais:

Doutora Doris Wieser, wissenschaftliche Mitarbeiterin (professora auxiliar)

Seminar für Romanische Philologie, Georg-August-Universität Göttingen, Alemanha;

Doutor Osvaldo Manuel Alves Pereira Silvestre, Professor Auxiliar

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra;

Doutor Luís Fernando Gomes da Silva Quintais, Professor Auxiliar

Faculdade de Ciência e Tecnologia da Universidade de Coimbra;

Doutora Adriana Conceição Guimarães Veríssimo Serrão, Professora Associada com Agregação

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa;

Doutora Clara Maria Abreu Rowland, Professora Associada

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, orientadora;

Doutora Alva Martinez Teixeira, Professora Auxiliar

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Com o apoio da



Bolsa SFRH/BD/79689/2011  
2017



## Índice

<b>Resumo</b> .....	7
<b>Abstract</b> .....	9
<b>Agradecimentos</b> .....	11
<b>Introdução</b> .....	13
<b>Parte I. A antropologia como ciência do excêntrico</b> .....	25
<b>Capítulo 1. Escrever o humano</b> .....	26
Casos anómalos .....	35
O debate nas ciências sociais .....	41
Os “segundos” livros de Ruy Duarte de Carvalho .....	55
Autocolocações .....	66
<b>Capítulo 2. De cartas, papéis e tesouros</b> .....	81
O fracasso do etnógrafo .....	81
Cartas .....	86
Dos papéis aos tesouros .....	90
Cartas na posta-restante .....	110
De cartas e papéis: promessa e testemunho .....	130
<b>Parte II. Da viagem à paisagem</b> .....	137
Viagens .....	138
Mapas .....	150
A paisagem para além da representação .....	158
As imagens da paisagem .....	176
Fotografar o deserto .....	182
Algum lugar .....	201
Coda: paisagens para o futuro.....	214
<b>Conclusões</b> .....	222
<b>Anexos</b> .....	226
<b>Bibliografia</b> .....	231



## Resumo

Este trabalho desenvolve um percurso através de um conjunto de obras de Bernardo Carvalho e de Ruy Duarte de Carvalho, articulando dois eixos principais: o da literatura epistolar e o da literatura de viagens. A dimensão reflexiva do livro é lida à luz dos problemas que a escrita literária partilha com a escrita etnográfica, discutidos na primeira parte, onde ganha relevo a figura da carta e, mais especificamente, da carta extraviada. As questões que os romances examinados – *Os Papéis do Inglês* e *Nove Noites* – levantam são abordadas em função da problematização do livro e da noção de responsabilidade do autor que neles se perfila. Na segunda parte, dedicada às *Paisagens Propícias* e a *Mongólia*, estas problemáticas são articuladas com a temática da viagem e com a reflexão sobre o espaço e a paisagem. Ao livro-carta acrescenta-se, assim, a figura do livro-mapa. Estas duas figurações da escrita pretendem colocar uma questão central: a da relação entre projecto de escrita e resultado, ou seja, entre livro imaginado e livro escrito. Propor-se-á que este problema, particularmente visível no final de cada um dos romances examinados, é reflexo de um problema geral, o da relação entre teoria e caso, da inadequação deste àquela e da sua complementaridade.

Palavras-chave: Carta; Mapa; Literatura de viagens; Antropologia; Projecto; Livro; Paisagem; Teoria; Caso; Bernardo Carvalho; Ruy Duarte de Carvalho.



## Abstract

This thesis develops a path through a set of works by Bernardo Carvalho and Ruy Duarte de Carvalho, articulating two main axes: epistolary literature and travel literature. The reflexive dimension of the book is read in the light of the problems that literary writing shares with ethnographic writing, discussed in the first part. In this discussion, the figure of the letter and, more specifically, of the lost letter, becomes prominent. The issues raised by the examined novels – *Os Papéis do Inglês* and *Nove Noites* – are examined on the basis of a questioning of the book and of the notion of authorial responsibility that they outline. In the second part, devoted to *As Paisagens Propícias* and *Mongólia*, these issues are articulated with the topic of travel and with the reflection on space and landscape. Thus, the figure of the map-book is added to the letter-book. These two figurations of writing aim at addressing a central issue: the relationship between writing project and result, that is, between imagined book and written book. I will propose that this issue, particularly evident at the end of each of the examined novels, reflects a general problem, i.d., the relationship between theory and case, the inadequacy of the latter to the former and their complementarity.

Key-words: Letter; Map; Travel literature; Anthropology; Project; Book; Landscape; Theory; Case; Bernardo Carvalho; Ruy Duarte de Carvalho.



## **Agradecimentos**

Com esta tese, termina um longo percurso começado há exactamente nove anos: em Setembro de 2007, vinha, pela primeira vez, a Lisboa fazer um semestre através do programa Erasmus. A estadia viria a prolongar-se por mais um semestre, mas um ano não foi suficiente para descobrir tudo o que esta cidade tinha para me oferecer: assim, um ano depois, em Setembro de 2008, inscrevi-me no Mestrado em Estudos Comparatistas e, posteriormente, no Doutoramento, que agora estou prestes a concluir. Neste processo, foi fundamental o encontro com a Professora Doutora Clara Rowland, ainda no ano de Erasmus: foi por sugestão dela que decidi entrar no Programa em Estudos Comparatistas, e foi graças ao seu constante e firme – mas, ao mesmo tempo, leve – apoio que consegui completar este percurso. As aulas inspiradoras, as leituras atentas e as indicações sagazes que sempre me proporcionou marcaram de forma decisiva o meu desenvolvimento académico.

Ao meu co-orientador, o Professor Doutor Gustavo Rubim, agradeço as estimulantes conversas sobre mapas e paisagens.

Os anos de tese foram, também, anos de investigação no Centro de Estudos Comparatistas. Agradeço por isso às directoras que se sucederam nestes cinco anos – a Professora Doutora Helena Buescu e a Professora Doutora Manuela Ribeiro Sanches – a oportunidade que me foi dada de participar nas actividades do Centro. Deixo igualmente um agradecimento especial aos colegas do Projecto DIIA e, especialmente, à coordenadora, a Professora Doutora Ângela Fernandes. A participação nas actividades desenvolvidas no âmbito do Projecto foi fundamental para a minha formação como investigadora, além de me ter feito sentir mais em casa no Centro.

Durante estes anos houve aulas que se revelaram fundamentais, e algumas delas abriram caminhos que, mais tarde, viriam a tomar rumos próprios. Entre estas, não posso deixar de mencionar as aulas de Filosofia da Paisagem que tive com a Professora Doutora Adriana Veríssimo Serrão. O contributo decisivo que deram para o desenvolvimento deste projecto dispensa comentários, pois é mais do que evidente nas páginas que se seguem.

Em 2013, tive a oportunidade de passar quatro meses no Brasil, para desenvolver parte da minha investigação lá. Para isso, foi fundamental o apoio de Anita Moraes, amiga e colega que me ajudou a ser acolhida na Universidade Federal Fluminense, onde lecciona. Agradeço-lhe isto e muito mais – as longas conversas sobre Ruy Duarte de Carvalho (e não só), a hospitalidade em Niterói, a sincera amizade.

Resta agradecer às pessoas que me acompanharam ao longo destes anos – e algumas há muito mais tempo: a minha família, sempre próxima, apesar da distância; os amigos, sobretudo aqueles que acabaram por se tornar, também, família: o Igor, o Dilson, a Gianira. E o Otávio, que tornou um ano que se anunciava difícil muito mais leve e alegre.

Naturalmente, o contributo da Fundação para a Ciência e a Tecnologia foi fundamental para o desenvolvimento deste projecto; a Bolsa (SFRH/BD/79689/2011) que me foi atribuída por esta instituição providenciou o apoio financeiro necessário para que a minha investigação pudesse chegar a bom porto.

## Introdução

*Numa das vezes em que me falou de suas viagens pelo mundo, perguntei aonde queria chegar e ele me disse que estava em busca de um ponto de vista. Eu lhe perguntei: “Para olhar o quê?”. Ele respondeu: “Um ponto de vista em que eu já não esteja no campo de visão”.*

Bernardo Carvalho, *Nove Noites*

encontrar, aí, a estação de um ponto de vista que convocasse para esse lugar estratosférico todos os recursos e os ângulos de observação de que ele, instalado lá, pudesse reconhecer-se munido.

Ruy Duarte de Carvalho, *A Terceira Metade*

Num ensaio em que se dedica a ilustrar as relações entre literatura e etnografia, mostrando como esta tenha tido origem naquela, mais precisamente, nos relatos de viajantes, que, a partir do século XVI, introduziram na Europa, de forma inédita, um conhecimento notável sobre outras terras e, sobretudo, outras gentes e seus modos de vida, Alan-Michel Boyer sugere que

c’est le surgissement de cet *autre*, cette nouvelle et différente figure de l’*autre* (l’Indien, l’Africain, l’Asiatique) dans le champ de conscience des écrivains du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui a aussi, en partie, transformé le paysage d’une littérature qui tentait alors de jouer des variations de perspectives. Comme l’immobilité du sujet de l’énonciation est soudain remise en cause, son identité troublée par la découverte de la différence, cette irruption de l’*autre* conduit aussi la littérature à être une *autre* qu’elle-même. Pour seule preuve, la notion de « point de vue » qui sera *commune* à la littérature (du Montesquieu des *Lettres persanes* au Boyer d’Argens des *Lettres chinoises* ou des *Lettres juives*) et à l’anthropologie, qui suivra, encore, sur ce plan, sa génitrice. (2011: 24)

Esta observação é especialmente relevante para introduzir o percurso que esta tese propõe através de um conjunto de obras de Bernardo Carvalho e de Ruy Duarte de Carvalho, uma vez que todas elas pressupõem a construção de diversos pontos de vista

sobre as histórias narradas, algo que Boyer associa ao romance epistolar e às experiências dos viajantes, e que, nos casos aqui examinados, se dá em obras que em torno de cartas e de viagens, justamente, se estruturam. Com efeito, *Vou Lá Visitar Pastores* surge a partir da transcrição de cassetes (“k7s”) que o narrador grava para um amigo que deveria tê-lo acompanhado numa viagem e que acabou, primeiro, por se atrasar, depois, por não aparecer; *Os Papéis do Inglês* apresenta-se como um conjunto de emails enviados a uma destinatária a quem o narrador prometeu contar uma história; *As Paisagens Propícias* é ocupado, em grande medida, pela transcrição de um email que uma personagem envia ao narrador; *Nove Noites* gira, num primeiro momento, à volta de cartas que o narrador consegue reunir para reconstituir um acontecimento ocorrido muitos anos antes e, posteriormente, à roda de uma carta suposta, nunca encontrada; em *Mongólia*, a narrativa principal baseia-se na carta-diário de uma personagem e no diário de outra, ambos lidos e reescritos pelo narrador; por fim, o enredo de *O Sol se Põe em São Paulo* inclui uma troca de correspondência, sendo a última parte do texto ocupada por uma carta – mais precisamente, por uma carta-testamento, figura presente também em *Nove Noites*.

Romances epistolares, portanto, mas também de e em trânsito. Todos eles, com efeito, pressupõem viagens, feitas pelos narradores e/ou pelas personagens. Aliás, a escrita epistolar – assim como a diarística – está, desde logo, ligada à escrita de viagens, como assinala Boyer, mencionando as obras de Montesquieu e de Boyer d’Argens. O laço entre literatura epistolar e literatura de viagens – entre circulação das cartas e circulação dos corpos – será, então, o fio condutor deste trabalho, motivando a sua organização em duas partes: a primeira, centrada nos problemas levantados pelas cartas; a segunda, dedicada à viagem e à paisagem.

Se a natureza epistolar desses romances indicia, logo à partida, um conjunto de preocupações comuns, que dizem respeito à escrita e à construção do livro, de que a carta é figura, importa salientar que, em todos eles, os narradores se apropriam de cartas ou de outro tipo de papéis alheios – diários, por exemplo – e, a partir desses materiais, elaboram narrativas próprias, marcadas, em certos casos, por uma forte presença autoral. O jogo de interpretações que isto pressupõe faz com que se trate, portanto, de narrativas que encenam a escrita enquanto processo de leitura e de reescrita, e que colocam a legibilidade enquanto problema, uma vez que o que está em causa é a articulação do ponto de vista de quem narra com os de outrem. Articulação que ocorre, de forma bastante semelhante, nos textos etnográficos, nos quais quem escreve lança o seu olhar sobre experiências alheias, em muitos casos substancialmente afastadas da sua própria experiência, em outros, nem tanto, mas sujeitas a um processo de estranhamento por intermédio da construção do olhar etnográfico que se dá, em grande medida, em virtude da articulação do caso examinado com a teoria que o fundamenta e justifica.

Esta ordem de problemas encontra-se no centro da primeira parte, intitulada *A antropologia como ciência do excêntrico*, que procura articular as problemáticas levantadas por dois romances escritos em português, publicados no espaço de dois anos, e que apresentam diversas semelhanças, não apenas a nível temático – ambos narram histórias de antropólogos estrangeiros que se suicidaram em circunstâncias misteriosas, no Brasil e em Angola –, mas também no que diz respeito às estratégias narrativas: ambos escritos na primeira pessoa, por narradores cuja história se entranha na história que se procura reconstruir, são textos que falam da sua própria busca, em que a carta surge como figura do livro. As obras em questão são *Os Papéis do Inglês*, de Ruy Duarte de Carvalho, e *Nove Noites*, de Bernardo Carvalho.

A ideia inicial, a de que estes romances teriam algo a dizer sobre as relações entre literatura e antropologia, ficará ligeiramente deslocada, pois tornar-se-á claro que o que eles propõem é um conjunto de problemas que dizem respeito à escrita, ferramenta comum ao escritor e ao etnógrafo, e à tensão, que no espaço dela se estabelece, entre uma dimensão reflexiva, associada ao projecto do livro, e o seu desenvolvimento concreto, que desse projecto, muitas vezes, se desvia. Trata-se, por outras palavras, de observar a tensão produzida pelo embate entre o livro imaginado e o livro escrito, reflexo de uma questão mais geral, a saber, a da relação entre teoria e exemplo.

Assim, o primeiro capítulo propõe um percurso pelos debates que atravessaram a antropologia na segunda metade do século XX e, sobretudo, no seu último quartel, com o objectivo de fundamentar a discussão que se seguirá. Nestas páginas, são discutidas questões que dizem respeito à subjectividade autoral e aos problemas que a escrita levanta para o etnógrafo, de forma a demonstrar a já referida convergência de problemáticas entre escrita literária e escrita etnográfica. Em particular, ganha destaque o problema da construção do livro etnográfico, baseado nas notas e eventuais outros materiais soltos, que o etnógrafo reúne ao longo do trabalho de campo e que, posteriormente, fornecerão o suporte para o livro. O momento da elaboração do livro é também, como sublinha a antropóloga Jeanne Favret-Saada, o momento da elaboração teórica, apenas possível quando o etnógrafo se distancia do campo no qual estava, antes, imerso (1977: 48). A escrita representa, então, o momento do distanciamento, no tempo e no espaço – a teoria impõe e pressupõe um afastamento do caso a que, em princípio, se refere. Esta tensão traduz-se numa tensão entre livro e escrita, ou seja, entre projecto e resultado, comum a *Os Papéis do Inglês* e a *Nove Noites*, em razão das figuras da

leitura e da escrita para que remetem – essencialmente notas e cartas –, que o livro só em parte consegue absorver.

É em virtude dessa tensão que, apesar de os projectos que os guiam serem, em princípio, opostos, os dois romances acabam por se aproximarem, na medida em que ambos se apresentam como falhados, não conseguindo cumprir o plano inicial. Com efeito, *Os Papéis do Inglês*, que surge como o cumprimento de uma promessa, ou seja, a resposta a uma pergunta da destinatária, acaba por revelar-se apenas uma tentativa de resposta, sem conseguir alcançar a completude almejada. Por sua vez, *Nove Noites*, que insiste, pelo contrário, em não querer oferecer resposta alguma ao mistério à volta do qual o texto se estrutura – seria uma não-resposta assumida –, não deixa de procurar, até ao fim (e em vão), uma explicação capaz de garantir o fechamento do círculo do sentido. O que está em jogo, como as estruturas da pergunta/resposta e da não-pergunta/não-resposta sugerem, é a questão da responsabilidade do autor, que surge como um problema incontornável n’*Os Papéis do Inglês*, ao passo que é ignorada pelo narrador de *Nove Noites*. É justamente o (des)entendimento que cada um desses narradores tem da noção de responsabilidade que determina a forma como eles conduzem as suas narrativas e a possibilidade de elas proporem um sentido, fechando-se, ou não. As propostas de livro que cada um destes percursos oferece são, assim, resultado do desvio do projecto inicial, mas, neste movimento, o projecto não é posto de lado, mas sim mantido como horizonte em vista do qual a escrita vai trabalhando, ainda que para acabar por contradizê-lo. Por outras palavras, as ideias de livro que propõem são devedoras tanto do projecto como do resultado, pois este, mesmo concebido como desvio e aberração, não pode ser pensado senão a partir daquele. A grande figura destes jogos narrativos será, portanto, a carta extraviada ou interceptada, que acaba por diluir a oposição entre a estrutura da pergunta/resposta e a da não-pergunta/não-resposta, pois as

perguntas ou as respostas que poderá oferecer serão necessariamente outras perguntas e outras respostas que não as imaginadas pelo leitor, acabando por assemelhar-se, por conseguinte, a não-perguntas e não-respostas. A epígrafe de *O Sol se Põe em São Paulo*, de Paul Valéry, sugere justamente isso: “[...] estranhos discursos, que parecem feitos por um personagem distinto daquele que os diz e dirigir-se a outro, distinto daquele que os escuta”<sup>1</sup>.

Se a primeira parte dá mais atenção ao primeiro dos dois eixos apontados no início – a literatura epistolar –, na segunda é dado mais destaque ao segundo, o da escrita de viagens. As duas questões, aliás, não se separam: como apontei no início, a circulação das cartas e a circulação dos corpos, ou seja, das personagens envolvidas nas trocas epistolares, estão interligadas. No entanto, nas obras examinadas na segunda parte, *As Paisagens Propícias* e *Mongólia*, ao *topos* da viagem é associada a reflexão sobre o espaço e a paisagem, que desencadeia questões novas, recuperando, concomitantemente, problemas que surgiram ao longo da leitura dos romances anteriores. Também neste caso, de facto, a questão da construção de um ponto de vista se revela crucial, uma vez que a noção de paisagem surgiu na Europa, no final do século XV e no âmbito pictórico, chegando a confundir-se o objecto com a sua representação: o termo “paisagem” pode indicar tanto uma porção da natureza apreendida ao vivo pelo sujeito, como uma pintura que a reproduza. Assim, embora haja muitas e variadas definições de paisagem, também dependendo do ângulo teórico e disciplinar escolhido, todas concordam em associá-la ao ponto de vista, nisto se distinguindo de conceitos absolutos, como os de natureza e de espaço. O que se discute na segunda parte deste trabalho, onde estas questões são levantadas, são, pois, os problemas que derivam das tentativas de representar a paisagem, de forma a atribuir-lhe um sentido. Nesta

---

<sup>1</sup> A frase é retirada de “Poésie et pensée abstraite”, incluído na *Théorie poétique et esthétique*. Cf. Valéry 1957 : 1314-1339.

discussão, destacam-se dois dispositivos de representação, o mapa e a fotografia. Pensados a partir da questão da construção de um ponto de vista, a diferença é evidente: se a fotografia o exige – ou melhor: *é ponto de vista* –, o mapa é justamente aquilo que o exclui: representação de um espaço absoluto, observado do alto, o mapa apresenta um espaço em que todos os pontos se equivalem, uma vez que é fruto de um processo de abstracção, matematicamente fundamentado.

No entanto, os – muitos – mapas que surgem em algumas das obras em questão, nomeadamente, em *Vou Lá Visitar Pastores*, n’*As Paisagens Propícias*, n’*A Terceira Metade* e em *Mongólia*, põem em xeque essa ideia de representação cartográfica, abalando-a, na sua fixidez, pois apresentam mapas que convocam, paradoxalmente, os pontos de vista que deveriam excluir. Excepção feita pela segunda dessas obras, em que o mapa apostado no fim do livro é um mapa convencional (v. Anexo 2), os dois outros mapas de Ruy Duarte propõem, de facto, leituras do espaço alternativas, por meio do desenho, enquanto o mapa de *Mongólia* (v. Anexo 3), apesar de convencional, traz as marcas dos percursos de duas personagens, estabelecendo, desde o começo, uma tensão entre fixação e mobilidade do espaço, que caracterizará o livro.

Especialmente *sui generis* é o mapa de *Vou Lá Visitar Pastores* (v. Anexo 1): mapa desdobrável, composto de quatro páginas, combina a representação padrão, que ocupa apenas metade da primeira página, com um desenho do autor, que se estende pelas restantes três páginas e meia, e cuja descrição se encontra na abertura do livro: “Hei-de mostrar-te depois um mapa dos terrenos que vais explorar. Corresponde a uma vista aérea que abrangeria todo o território kuvale. Desenhei-o assim porque foi essa a imagem que colhi um dia, ou retive, a voar a baixa altitude do Namibe para Luanda” (1999: 15). O ponto de vista que esse desenho pressupõe é o de quem está a chegar e que, desde o alto, observa os lugares que conhece e que vai reconhecendo aos poucos, à

medida que se aproxima: “Tinha aberto, à frente e exposto, o teatro da minha aplicação. Fui reconhecendo, do ar, debruçado sobre o painel da paisagem, os lugares onde acampe. [...] O sentido da colocação geográfica, pois, para fazer sentido” (15). O lugar ocupado pelo sujeito – a autocolocação, conceito-chave na obra de Ruy Duarte – define-se em articulação com o espaço ao seu redor e com os lugares ocupados pelos outros: desenhar um mapa, justapor a representação convencional, objectiva, a uma representação pessoal, marcadamente subjectiva, significa apontar não tanto para as óbvias diferenças entre uma e a outra, quanto para a sua interligação, ou seja, para a forma como a dimensão teórica, ideal e abstracta para que o mapa remete está incluída no espaço vivido e representado a partir dessa perspectiva concreta – e vice-versa. Esta ideia, exemplarmente ilustrada pela justaposição do mapa e do desenho e, de uma forma geral, nas obras analisadas na segunda parte, pela reflexão sobre o espaço e a paisagem, e as suas possíveis representações, enquadra-se na problemática geral, exposta na primeira parte, mas que perpassa este trabalho todo, da tensão entre teoria e caso, tensão na qual o ponto de vista dos narradores dessas obras se situa e vai ganhando forma. O mapa, tal como o livro, ou melhor, a ideia de livro que esses narradores perseguem, é um espaço ideal que esbarra, de certa forma, com o espaço das vivências e das práticas concretas – no caso do livro: com o da escrita, que, em maior ou menor medida, nunca corresponde plenamente ao projecto que a guia. É essa tensão que *Mongólia e As Paisagens Propícias* exploram, em enredos em que a dificuldade em apreender o olhar alheio – a narrativa alheia –, de que os narradores buscam apropriar-se, se articula com a tentativa de estabelecer um determinado olhar sobre a paisagem.

Se a paisagem convoca necessariamente a noção de ponto de vista, que surge dentro de um espaço vivido, ela remete, ao mesmo tempo, para algo muito mais amplo: o mundo, a natureza, o infinito. Neste sentido, a experiência da paisagem possibilita um

pensamento que vai mais além do espaço a que o sujeito tem acesso por meio das suas faculdades perceptivas, articulando o local e concreto com o universal, imaginado – ou intuído: ela é, nas palavras do filósofo italiano Rosario Assunto, “presenza, e non rappresentazione, dell’infinito nel finito” (2005: 19). E esta ordem de problemas encontra-se também no centro do projecto da antropologia, na medida em que esta se define como uma indagação sobre a humanidade desenvolvida à luz de casos específicos, que a etnografia se encarrega de descrever. E não será essa, também, uma das possíveis definições de literatura? Esta questão, inicialmente colocada na primeira parte, ressurgirá, então, na segunda.

Assim, a segunda parte é introduzida por uma transição para a literatura de viagem, destinada a mostrar, ainda que de forma concisa, o vínculo que a antropologia mantém com ela. Esta parte concentra-se essencialmente *n’As Paisagens Propícias* e em *Mongólia*, romances em que o espaço e a paisagem, longe de serem meros panos de fundo, desempenham o papel de protagonistas das narrativas. Na leitura destes, discutirei a forma como o embate entre a dimensão teórica – a da ideia ou da representação do espaço, isto é, do espaço imaginado – e a dimensão do caso concreto – do espaço vivido – determina a possibilidade de propor um sentido dependente, em grande medida, das relações que as personagens estabelecem com a paisagem.

Porque a reflexão sobre o espaço mobiliza uma série de questões acerca da construção do sentido, a conclusão dessa segunda parte, que, em virtude da sua unidade interna, não está dividida em capítulos, debruça-se sobre a análise dos finais dos romances, enquanto lugares em que um eventual sentido pode ser proposto. Nessa discussão, convoco, além das duas obras supracitadas, também *Nove Noites* e *O Sol se Põe em São Paulo*. Por último, uma vez que os desenlaces das obras de Ruy Duarte nos

deixam com finais abertos, que apontam para o futuro – para outras viagens e paisagens, e para outros livros –, uma coda que sobre as paisagens e o futuro, justamente, se abre.

As figuras da escrita a que esses romances recorrem – as notas, a carta, o mapa, a fotografia – levantam problemas de legibilidade, quer dos textos alheios, quer dos territórios atravessados e das paisagens percebidas pelas personagens. Os narradores deparam-se com dificuldades de leitura, que põem em causa o projecto que orienta o livro ou a pesquisa em que este se baseia, trazendo à tona a tensão entre projecto e processo, isto é, entre teoria e caso, em razão da qual as suas narrativas vão ganhando forma. Efectivamente, a dimensão projectual é muitíssimo importante nestes romances, uma vez que todos eles encenam o desenvolvimento de projectos de escrita, que se apoiam, em boa medida, na capacidade de leitura dos seus narradores, posta à prova por vários desvios ou imprevistos, que impõem um reajuste permanente desses projectos e das ideias que, no início, os sustentaram. Estas, ao serem postas em causa, pedem também uma deslocação dos pontos de vista, ou seja, dos ângulos teóricos – pois a noção de teoria está intimamente ligada à visão – a partir dos quais os problemas que se colocam às personagens são observados e enfrentados. Trata-se, em suma, de lidar com o descompasso entre a dimensão teórica, associada ao projecto e às figuras do livro e do mapa, e a dimensão do processo, ligada à paisagem, ao espaço vivido, bem como às cartas, às notas, ou seja, a uma escrita ainda desprovida de forma. O mapa não é o território, e, no entanto, um pressupõe o outro: é a partir dessa consciência, e trabalhando em torno do desfasamento entre as duas dimensões, sem que uma exclua a outra, que é possível estabelecer algum tipo de relação com o espaço e com a paisagem, ou seja, abrir uma possibilidade para a construção do sentido, por frágil que seja. Assim, se qualquer projecto – etnográfico ou literário – implica saber o que se quer procurar – “a gente só enxerga o que está preparado para ver”, frase que ressoa ao longo de

*Mongólia*, condensa bastante bem os problemas centrais desta tese –, de forma a traçar um percurso inicial, é na tensão entre esse percurso e as suas aberrações ou desvios, isto é, na suspensão da teoria, que se geram hipóteses de legibilidade. O resultado dos processos de leitura e de escrita que essas obras põem em cena será, portanto, ora um convite à releitura, como acontece nos romances de Bernardo, ora um gesto de abertura para o futuro, num diferimento permanente do encerramento do livro – é o caso dos romances de Ruy Duarte.



## Parte I

### *A antropologia como ciência do excêntrico*

”

Hoje [...] eles estão reunidos, cada qual com o seu respectivo grupo, planejando uma forma de destruir para sempre a versão dos oponentes. Não vai sobrar muita coisa. Talvez não sobre nada. Todo o drama da nossa humanidade hoje é essa dúvida, que não poderemos resolver nunca. É por isso que somos humanos.

Bernardo Carvalho, “Uma civilização”

L’ethnologie n’est pas une spécialité définie par un objet particulier, les sociétés « primitives ». C’est presque une manière de penser, celle qui s’impose quand l’objet est « autre », et exige que nous nous transformions nous-mêmes. Aussi devenons-nous les ethnologues de notre propre société, si nous prenons distance envers elle. [...] Étrange méthode: il s’agit d’apprendre à voir comme étranger ce qui est nôtre, et comme nôtre ce qui nous était étranger.

“Rapport de Maurice Merleau-Ponty pour la création d’une chaire d’Anthropologie sociale”

## Capítulo 1

### *Escrever o humano*

Numa palestra intitulada “Literatura e antropologia: possíveis interferências”, proferida na Universidade de São Paulo em Junho de 2004<sup>2</sup>, Ruy Duarte de Carvalho enunciava alguns dos possíveis cruzamentos entre os campos da escrita literária e da escrita e pesquisa etnográficas, identificando três movimentos: o da convergência de literatura e antropologia em momentos específicos, como, por exemplo, a que se deu no surrealismo; o que vai da literatura para a antropologia, particularmente visível na época da chamada antropologia pós-moderna; e o movimento inverso, ou seja, aquele que vai da antropologia para a literatura. Este último é essencial para entender a formação das literaturas surgidas em contextos coloniais, como, por exemplo, a angolana, porquanto a literatura de viagem desempenhou um papel fundamental numa fase inicial dessas literaturas, da mesma forma que a posterior apropriação, por parte dos escritores locais, do conhecimento etnográfico – e, mais ainda, a própria concepção da literatura enquanto etnografia no seu sentido literal, ou seja, enquanto descrição dos povos que constituíam as jovens nações independentes – possibilitou a formação de literaturas comprometidas com a construção da nação.

O exemplo citado por Ruy Duarte, neste contexto, é o de Castro Soromenho – cuja literatura, no dizer dele, “cheira a Angola” –, igualmente referido por Ana Maria Martinho Gale, num estudo dedicado à etnografia como estratégia narrativa nas literaturas africanas de língua portuguesa, onde a autora mostra como os escritos produzidos por missionários e escritores na época colonial, da mesma forma que as

---

<sup>2</sup> O vídeo está disponível no portal Buala, que tem uma vasta secção dedicada a Ruy Duarte de Carvalho.

narrativas de escritores activos a partir dos anos 60 e, sobretudo, depois das independências, se inspiram no registo etnográfico. Referindo-se a estes últimos<sup>3</sup>, Gale sublinha a sua função de mediadores culturais, cujo testemunho revelava-se especialmente importante, na medida em que a sua mensagem, além de política, mobilizava valores culturais e simbólicos. Com efeito, “the vraisemblance of the collective reconstitution of collective rituals and stereotypical social roles contributed to its longterm projection. Such practices derived largely from the ethnographic models” (Gale 2011: 54).

Algo muito semelhante ocorreu no espaço latino-americano. No seu já clássico *Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative*, Roberto González Echevarría propunha, no início dos anos 90, um novo marco teórico para a literatura latino-americana – incluindo a brasileira –, ao identificar a sua génese naquelas a que chama “masterstories”, vale dizer, narrativas dotadas de uma autoridade que lhes advém da sua origem não literária<sup>4</sup>: o direito e a ciência no século XIX, a antropologia no século XX. No caso da antropologia, esta oferecia

a set of given discursive possibilities, as the very possibility of writing about Latin American culture [...]. These writers make explicit a relationship between literature and anthropology that is implicit in the core of Latin American narrative in the modern period; in other words, Fernando Ortiz and Gilberto Freyre articulate in their scientific works what in the narrative is an inherent effort to represent culture that is ethnographic in its conception. (2006: 155)

Poucas páginas antes, o crítico traçava um paralelo entre a crise que afectara a antropologia no começo da década de 80 – assunto que será abordado nas próximas páginas – e a crise da representação que atravessara a ficção latino-americana a partir *grosso modo* dos anos 60, abalando os parâmetros de inspiração realista e levando à

---

<sup>3</sup> Gale refere Uanhenga Xítu e Óscar Ribas, aos quais pode-se acrescentar, só para citar um dos nomes mais conhecidos, Luandino Vieira.

<sup>4</sup> Flora Süssekind, no seu conhecido *O Brasil não é longe daqui*, traça um panorama muito semelhante para a literatura brasileira do século XIX, demonstrando que o modelo narrativo que na altura se estava a formar tem a sua origem justamente na prosa não ficcional, nomeadamente nos relatos de viajantes, exploradores e naturalistas.

produção de narrativas que, embora ainda ligadas ao modelo etnográfico, principalmente pelo recurso ao mito, dispensavam a figura de um narrador autoritário – tal como a antropologia o fizera<sup>5</sup>. No final do livro, que foi publicado em 1990, e ainda no prefácio à edição mexicana, de 1998, González Echevarría considerava que o modelo narrativo que acabava de descrever, o do romance-arquivo, repositório de mitos de origem e preocupado com a busca de uma identidade, senão nacional, cultural, tinha-se exaurido, embora não anteviesse caminhos alternativos para a nova narrativa latino-americana<sup>6</sup>. Mais de vinte anos depois, uma vez esgotados os vários projectos identitários – fossem nacionais, locais ou culturais – que, no passado, se sustentaram no conhecimento que a antropologia oferecia, fica claro que a apropriação, por parte dos escritores contemporâneos, de estratégias procedentes da antropologia e da etnografia tem a função oposta, ou seja, a de pôr a nu a fragilidade desses projectos, denunciando o seu carácter parcial e ficcional.

Em época mais recente, Ruy Duarte identifica ainda algumas características da literatura contemporânea, como o interesse crescente pela literatura de viagens e o retorno do sujeito, por outras palavras, a inscrição autoral no texto literário. É ao comentar este tipo de escrita, de pendor autoficcional<sup>7</sup>, que, pela segunda vez ao longo

---

<sup>5</sup> González Echevarría refere autores como Cortázar, Carpentier, Guimarães Rosa, entre outros que costumam ser associados ao chamado *boom* latino-americano: “so there is in the present a coincidence in the urge to declare anthropology literary both in anthropology itself and in the Latin American narrative. In the latter this turn constitutes the escape from the constraint of the model discourse by means of the legitimizing act of mimesis. In recent fiction this move takes the form of a return to the Archive, the legal origin of the narrative in Latin America. The Archive does not privilege the voice of anthropological knowledge, nor does it abide by the discourse of anthropology in method or practice. The Archive questions authority by holding warring discourses in promiscuous and mutually contaminating contiguity, a contiguity that often erases the difference separating them. The Archive absorbs the authority of the anthropological mediation” (2006: 153).

<sup>6</sup> Porque escapa aos propósitos deste trabalho, não entrarei, aqui, na discussão em torno do conceito de literatura latino-americana, já amplamente debatido e criticado. Que se trate de um conceito problemático e, num certo sentido, fictício, tal como o que o origina – a América Latina – é, hoje, bastante consensual. Para uma crítica à noção essencialista de América Latina, ver Ludmer 2010. Relativamente à existência (ou à não-existência) da literatura latino-americana, ver Regalado e Volpi 2015.

<sup>7</sup> O termo “autoficção” foi cunhado pelo escritor francês Serge Doubrovsky em 1977. Embora o estatuto da autoficção seja constantemente sujeito a crítica, revisão e mesmo negação (seria uma prática? um género? ou...?), pode-se dizer que consiste numa modalidade de escrita em que, nos termos de Philippe Lejeune, o pacto romanesco e o autobiográfico, paradoxalmente, se fundem. Os textos autoficcionais

dessa palestra, Ruy Duarte se refere a *Nove Noites*, da autoria de Bernardo Carvalho, publicado no Brasil em 2002 e em Portugal, pela Editora Cotovia, a mesma em que Ruy Duarte publicava, no ano seguinte. O interesse pelo livro devia-se, certamente, às curiosas semelhanças com o romance que ele próprio publicara em 2000, *Os Papéis do Inglês*. Ambos tratam, com efeito, de antropólogos que se mataram em circunstâncias misteriosas, respectivamente em Angola e no Brasil, e cujas histórias os narradores-personagens procuram reconstruir. Os comentários de Ruy Duarte a respeito do romance do colega brasileiro são sucintos, mas incidem essencialmente em dois pontos: primeiro, por tudo o que já dissera acerca de determinadas tendências da literatura contemporânea, não seria de estranhar que dois escritores que vivem na mesma época – e em contextos socio-culturais que mantêm alguma afinidade, nem que seja pelo passado colonial que partilham – escrevam coisas mais ou menos parecidas<sup>8</sup>; segundo, consequência do primeiro, não seria caso para denunciar plágio nem de um lado nem do outro: nem ele sabia o que Bernardo andava a escrever, nem Bernardo tinha conhecimento d’*Os Papéis do Inglês*.

No que diz respeito ao primeiro ponto, embora Ruy Duarte não o desenvolva, a referência, feita pouco antes, à literatura de viagens e ao renovado interesse por esta, tanto por parte dos escritores como dos leitores – incluindo académicos e críticos –,

---

costumam apresentar uma relação de homonímia entre autor, narrador e personagem (geralmente, mas nem sempre, protagonista). No entanto, assume-se que os factos descritos são ficcionais, podendo, ou não, estar inspirados na biografia do autor. Num ensaio dedicado a um poema de António José Forte, incluído na antologia *Século de Ouro*, Ruy Duarte funde crítica e autocrítica num jogo autoficcional “à Ricardo Piglia” (que escrevia que “la crítica es la forma moderna de la autobiografía. Uno escribe su vida cuando cree estar escribiendo sus lecturas” [2000: 141]), e é justamente nesse ensaio que qualifica a sua própria narrativa de autoficcional (cf. R. Carvalho 2002a).

<sup>8</sup> Embora possa parecer uma afirmação vaga – que, de resto, Ruy Duarte não se preocupa em justificar ou desenvolver –, é precisamente isto que sugere Diana Klinger no livro *Escrita de si, escrita do outro*, em que identifica, na literatura produzida a partir da década de 90 (mais concretamente, no espaço latino-americano), um duplo movimento: por um lado, um renovado interesse pela realidade, num movimento que considera de cunho etnográfico; por outro lado, um gesto de afirmação e inscrição autoral na narrativa, que qualifica de autoficcional. Estes dois movimentos estão, evidentemente, interligados: a reacção à celebrada “morte do autor” e a uma literatura fechada no texto é a de uma nova abertura para a realidade, mais especificamente para a alteridade – cultural, social, geográfica, etc. Esse impulso etnográfico acarreta, como observa a autora na esteira das reflexões produzidas pela chamada antropologia pós-moderna, um movimento de introspecção e de auto-reflexividade que se traduz numa literatura caracterizada por essas duas marcas: a etnográfica e a autoficcional.

pode fornecer-nos uma pista, pois é um facto que o *topos* da viagem, por motivos análogos aos que dizem respeito à etnografia (ruptura com as antigas propostas identitárias, defesa da fragilidade e da parcialidade do conhecimento, etc.) se tornou, em época recente, especialmente produtivo – e o caso da literatura brasileira contemporânea é, neste sentido, especialmente significativo. Relativamente a esta questão, de facto, apesar de os críticos concordarem em sublinhar a dificuldade de se compor um retrato exaustivo da situação actual<sup>9</sup>, destacam-se algumas tendências gerais, que me interessam para a discussão aqui encetada, uma vez que a obra de Bernardo se inscreve, de acordo com a crítica, nelas. Assim, num artigo dedicado à leitura de três romances contemporâneos, entre os quais figura *Mongólia*, Rita Olivieri-Godet discute aquela que considera “uma das modalidades da ficção contemporânea brasileira – a poética da alteridade –, interrogando o confronto com o lugar do estranho como processo de ampliação do espaço imaginário nacional além de suas íntimas fronteiras” (2007: 233). Já em 2014, Beatriz Resende, num ensaio significativamente intitulado “Possibilidades da escrita literária no Brasil”, identificava três movimentos comuns a boa parte da produção recente, dos quais cito apenas o segundo, que consistiria no “deslocamento das narrativas do espaço local, nacional. O rompimento com a tradição literária de afirmação da língua, da nação, dos valores culturais nacionais. Em vez da literatura que fala do Brasil, que usa a cor local como valor (rentável) de troca, a literatura que busca se inserir, sem culpa, no movimento dos fluxos globais” (2014: 14). O projecto editorial “Amores expressos”, no qual o próprio Bernardo participou, em 2009, com o seu romance *O Filho da Mãe*, ambientado na Rússia, é citado pela crítica como um dos

---

<sup>9</sup> Cf. Resende 2014 a propósito da literatura brasileira produzida a partir do final dos anos 90: “Enfatizava, então [em 2012], uma outra característica, a multiplicidade desta produção. Os comentários da imprensa e dos responsáveis pela seleção da revista *Granta* são unânimes em confirmar tal pluralidade quando afirmam que ‘não há convergência estética ou temática’ na produção selecionada. Hoje, no entanto, iria mais adiante com a afirmação, que se torna um tanto diferente. Postas lado a lado, as obras de escrita literária parecem mesmo se contradizer, opor a cada tese uma antítese. A controvérsia e a dessemelhança chegam mesmo a colocar autores do mesmo espaço e tempo, usando a mesma língua, em campos opostos” (12).

exemplos mais significativos dessa nova tendência<sup>10</sup>. Esse projecto é também referido por Karl Schøllhammer, num ensaio em que visa justamente ilustrar essas tendências, em que menciona “uma espécie de exotismo invertido do Brasil globalizado agora emissor de frota turistas e de artistas nômades para todos os cantos do mundo enquanto antes era o alvo do olhar estrangeiro” (2011).

Quanto à questão do plágio, referida por Ruy Duarte como inconcebível, se ninguém insinuou, ao menos em discursos que ficassem registados, que tal tivesse ocorrido<sup>11</sup>, e se o escritor angolano não estava, por óbvias razões cronológicas, a par do que se andava a escrever do outro lado do Atlântico, o certo é que Bernardo Carvalho conhecia, e bem, *Os Papéis do Inglês*, ainda antes que o livro tivesse a sua edição brasileira. Com efeito, assinara, a 6 de Janeiro de 2001, uma resenha na *Folha de São Paulo*, intitulada “A ficção hesitante”, dedicada à obra que marcava a estreia de Ruy Duarte como romancista. Nesse texto, Bernardo mostra não só conhecer outro livro recente de Ruy Duarte, *Vou Lá Visitar Pastores*, como um autor fundamental no pensamento deste, Michel Leiris, a quem faz referência logo na abertura: “O angolano de origem portuguesa Ruy Duarte de Carvalho, 59, é um escritor que, a exemplo do francês Michel Leiris, autor do clássico *L’Afrique Fantôme* (1934), faz do cruzamento

---

<sup>10</sup> O projecto consistia em convidar escritores a passarem um mês numa cidade à sua escolha (fora do Brasil) para que escrevessem uma história de amor que nela estivesse ambientada. Além de Bernardo Carvalho, participaram no projecto escritores de renome, como Sérgio Sant’Anna (*O Livro de Praga*, 2011), e outros mais jovens, como Luiz Ruffato (*Estive em Lisboa e lembrei de você*, 2009), João Paulo Cuenca (*O Único Final Feliz para uma História de Amor é um Acidente*, 2010) e Paulo Scott (*Ithaca Road*, 2013), entre outros. A maioria dos livros que resultaram do projecto foram publicados pela Companhia das Letras.

<sup>11</sup> Na verdade, embora as semelhanças entre os dois livros sejam evidentes, muito poucos estudos foram produzidos sobre o assunto. O único trabalho publicado de que tenho conhecimento é, de facto, o artigo de Anita Moraes, “Ficção e etnografia: o problema da representação em *Os papéis do inglês*, de Ruy Duarte de Carvalho, e *Nove Noites*, de Bernardo Carvalho”, aliás relativamente recente (2012), além de um projecto de doutoramento em curso, desenvolvido na UERJ por Christian Fischgold. O que testemunha a ainda bastante rígida separação que existe, na academia, entre os estudos das literaturas nacionais (e seus estudiosos), muito embora o seu fim tenha sido anunciado e celebrado já há muito tempo pelos comparatistas – talvez mais optimistas que realistas. Tendo em conta que a maior parte dos estudos – aliás numerosos, sobretudo no caso de *Nove Noites* – que dizem respeito às duas obras foram produzidos no Brasil, temos facilmente uma amostra do percurso académico de muitos estudantes de mestrado e doutoramento: quem estuda literatura brasileira (poder-se-ia dizer o mesmo da portuguesa, das africanas, etc.) desconhece os escritores africanos, ao passo que quem se interessa por estes costuma ignorar aqueles.

entre antropologia e literatura um gênero próprio”. Um pouco mais adiante, ao sublinhar o carácter fortemente auto-reflexivo do romance, define-o “uma narrativa em permanente ‘suspeita perante si mesma’” e termina sugerindo que “é como se Ruy Duarte de Carvalho se servisse de uma ‘estória angolana’ para fazer também a sua teoria da literatura” (2001).

Michel Leiris volta a ser evocado pelo menos duas vezes pelo escritor brasileiro. Primeiro, numa recensão a um livro que trata justamente das relações entre literatura e antropologia em França, *L’adieu au voyage. L’ethnologie française entre science et littérature*, da autoria de Vincent Debaene. Neste caso, a referência a Leiris é motivada pelo corpus escolhido por Debaene, que analisa alguns exemplos daqueles que define – de forma algo discutível, como apontaram alguns críticos e como mostrarei mais adiante – os “segundos livros” – assim chamados por contraposição com os “primeiros”, ou seja, as monografias – dos antropólogos, de cariz literário e autobiográfico. *L’Afrique fantôme* seria um deles.

Mais interessante é, porém, a última destas ocorrências na produção crítica e jornalística de Bernardo, num texto mais recente, publicado no blogue do Instituto Moreira Salles, intitulado “Antropologia de si”. O texto é ocasionado pela leitura de trechos de um livro do escritor norueguês Karl Ove Knausgaard, aclamado pela crítica, como o próprio Bernardo refere, como o Proust do século XXI. Segundo um crítico citado no artigo, o extraordinário sucesso de Knausgaard explica-se, em parte, pela empatia que o autor, que escreve sobre si, consegue estabelecer com o leitor, produzindo aquele que Bernardo conclui ser um processo de identificação. É neste ponto que Michel Leiris é convocado como contra-exemplo de escritor à Knausgaard. Na sua prosa, em que se expõe sem qualquer vestígio de pudor ou de autocomplacência, Leiris, argumenta Bernardo, “quer despir-se, mostrar suas falhas e suas feridas, expor-se à vergonha pública. É como se, somente dissecando o próprio desejo, o que há de mais

profundo, de mais secreto e de mais incompreensível em si, fosse possível chegar a alguma verdade” (2015). Observando que a escrita de Leiris, como toda prosa experimental, privilegia o processo mais que o resultado, Bernardo observa ainda que, se “o romance experimental da modernidade (assim como seu autor) expõe as próprias falhas e fragilidades, é porque está interessado em ver (e em fazer o leitor ver), para além das convenções, através das fendas que abre na linguagem [...] E, para ver por detrás e para além das convenções, é preciso antes desconfiar, descrever” (2015). Por último, sem querer desconsiderar a influência da psicanálise na obra do escritor francês, Bernardo defende que *L’age d’homme*, a obra à qual faz referência nesse artigo, não seria fruto de um trabalho de auto-análise, tratando-se, antes, de uma “antropologia de si”, pois, “como Georges Bataille, a quem *A idade viril*<sup>12</sup> é dedicado, Leiris se serve da perspectiva antropológica<sup>13</sup> para revisitar suas obsessões mais íntimas, sobrepondo ensaio e confissão. O resultado é surpreendente, embaralhando a subjetividade da experiência com a objetividade analítica<sup>14</sup>, como se o eu fosse de fato um outro” (2015).

O leitor de *Nove Noites* reconhece facilmente, na trama e na atormentada personagem de Buell Quain, as características que Bernardo identifica na narrativa autobiográfica do escritor francês, que é aqui tomada como modelo da literatura que o escritor brasileiro tem defendido e perseguido ao longo dos anos. Uma literatura que não procura confortar o leitor e deixá-lo sossegado nas suas certezas e que, por isso, foge à transparência da linguagem, na medida em que esta é precisamente responsável por

---

<sup>12</sup> O título da tradução portuguesa, mais próximo do original, é *Idade de Homem* (1971. Trad. Maria Helena e Manuel Gusmão. Editorial Estampa: Lisboa).

<sup>13</sup> Como sugeria Maurice Merleau-Ponty, numa carta, redigida em 1958, em que defendia a abertura de uma cátedra de antropologia social no Collège de France: “L’ethnologie n’est pas une spécialité définie par un objet particulier, les sociétés « primitives ». C’est presque une manière de penser, celle qui s’impose quand l’objet est « autre », et exige que nous nous transformions nous-mêmes. [...] Étrange méthode: il s’agit d’apprendre à voir comme étranger ce qui est nôtre, et comme nôtre ce qui nous était étranger” (2008). Alan-Michel Boyer apresenta a mesma posição que Bernardo: “Leiris pratique l’autobiographie avec les instruments mêmes mis à sa disposition par l’ethnographie” (2011: 400).

<sup>14</sup> Estas palavras não podem deixar de evocar uma das passagens mais conhecidas e mais citadas de *L’Afrique fantôme*, quando Leiris defende o seu método, afirmando que é através do máximo de subjetividade que é possível aproximar-se da objetividade (ou de um ideal dela): “c’est par la subjectivité (portée à son paroxysme) qu’on touche à l’objectivité” (1981: 213).

construir narrativas que mais não são do que reflexo do que já sabemos. Ora, é digno de nota que o modelo para esse tipo de literatura seja encontrado justamente num escritor antropólogo e, mais do que isto, que a antropologia seja aqui considerada um método para a observação do eu e da própria escrita – um modelo, em suma, de reflexividade. Este seu entendimento do que é e de como funciona a antropologia contribui para explicar o interesse de Bernardo por ela, que transparece tanto da escolha dos livros que recenseou na sua actividade jornalística, como, sobretudo, dos temas e dos problemas explorados em *Nove Noites*.

À luz disto tudo, as observações acerca d'*Os Papéis do Inglês* tornam-se ainda mais significativas. Voltemos a elas. Como vimos, o romance, descrito como “uma narrativa em permanente ‘suspeita perante si mesma’”, encenaria a teoria da literatura do seu autor<sup>15</sup>. E esta teoria surge justamente num texto que, como os de Michel Leiris, a quem Ruy Duarte, aliás, se referiu, em várias ocasiões, como seu mestre e modelo, surge na encruzilhada entre literatura e antropologia – essa mesma encruzilhada e esse mesmo modelo que Bernardo, por sua vez, toma como pontos de referência para elaborar a sua própria teoria da literatura –, que encontra, em *Nove Noites*, a sua maior expressão<sup>16</sup>. A convergência de temas entre os dois romances é, então, indício, como Ruy Duarte sugere na sua palestra, de preocupações comuns a alguns escritores contemporâneos, além de ser uma coincidência quanto mais curiosa, se levarmos em conta que, de resto, as obras dos dois Carvalho pouco têm em comum. Se isto é verdade,

---

<sup>15</sup> As implicações dessa afirmação serão examinadas no final do segundo capítulo.

<sup>16</sup> Como nota Anita Moraes, “tanto *Nove noites* quanto *Os papéis do inglês* – na medida em que encenam o processo de escrita, evidenciando o caminho trilhado pelos narradores para reunião de informações (por meio de viagens, conversas e de leituras) ao apresentá-los como personagens (com ponto de vista restrito, portanto) – impedem que as representações das sociedades africanas e indígenas que oferecem sejam tomadas pelo leitor como correspondendo a uma realidade tal qual. O carácter meta-narrativo dos romances concorre para que suspeitemos das representações. Afinal, o que podemos saber de Perkins e Quain? O que podemos saber dos pastores do sul de Angola e dos índios trumai e krahô? Como diz o outro narrador de *Nove noites*: podemos imaginar (CARVALHO, 2006, p. 37). Nossa imaginação se mobiliza sempre que tentamos conhecer, seja uma pessoa, seja uma coletividade (por exemplo: o narrador-personagem do romance de Bernardo Carvalho, assustado entre os krahô, compõe para si figuras ameaçadoras e reage a partir dessas construções imaginárias (CARVALHO, 2006, p. 94)” (2012: 158).

interessa, então, ver, por um lado, como se desdobram as relações entre literatura e antropologia nos dois romances – e, no caso de Ruy Duarte, antropólogo de profissão, ao longo de toda a sua obra produzida a partir dos anos 90. Por outro lado, uma vez que essas relações adquirem formas e inserem-se em projectos literários bastante diferentes entre si, interessa enquadrá-las dentro do debate sobre o assunto. Como têm sido pensadas pelos estudiosos de um e do outro campo? De que forma terão contribuído – se é que o fizeram – para a discussão em torno da demarcação e da própria definição de campos disciplinares? Estas questões orientarão este capítulo.

### **Casos anómalos**

Num ensaio incluído num livro sobre a história da antropologia no Brasil, Mariza Corrêa<sup>17</sup> observa como “os antropólogos gostam de pensar que são especialistas em casos anômalos” (2013: 112) e, em nota, complementa essa observação citando Claude Lévi-Strauss, que, num texto da *Anthropologie Structurale*, definia a etnologia uma ciência residual, porque interessada naqueles “resíduos” de sociedades geralmente ignoradas pelas ciências humanas tradicionais. É pela atenção ao resíduo, àquilo que se apresenta como irregular e anômalo, que, comenta a autora, a ordem pode ser compreendida (112).

Ao longo dos ensaios reunidos no volume, Corrêa sublinha, em várias ocasiões, que um traço marcante da antropologia é a condição de estrangeiros dos que a praticam<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> Assinalo desde já que se trata de uma antropóloga, professora na Unicamp, que surge, como personagem, em *Nove Noites*, pois é num artigo assinado por ela que o narrador-personagem encontra a referência a Buell Quain e decide, então, empreender a investigação narrada no livro.

<sup>18</sup> A sensação de ser estrangeiro em todo o lado é um tópico que se encontra com frequência em textos de antropólogos. A norte-americana Hortense Powdermaker, na introdução à monografia que escreveu como resultado do seu trabalho em Lesu, na Melanésia, revela: “The relative detachment from my own culture which followed the initial plunge into a late stone-age society stayed with me. [...] My culture shock

Num ensaio sugestivamente intitulado “Traficantes do excêntrico”, lê-se:

Talvez seja uma ironia adequada a esta disciplina que se quer uma ciência do outro que ela tenha criado, em quase toda parte, tradições antropológicas nacionais fundadas por estrangeiros: Franz Boas nos Estados Unidos, Curt Nimuendaju no Brasil, Bronislaw Malinowski na Inglaterra. Seja como for que estrangeiro é definido, de certa maneira, integrantes dessa tribo, somos todos estrangeiros [...]. Cada antropólogo que conta sua história pessoal relembra como veio de outro campo do saber, de outra região do seu país, ou de outro país, ou como perdeu qualquer outra referência inicial que possuía. Conta, em suma, como é um desenraizado, um “ex-cêntrico”. (35)

Estas observações parecem-me muitíssimo adequadas para introduzir as questões que me interessa explorar neste e no próximo capítulo, dedicados à leitura d’*Os Papéis do Inglês* e de *Nove Noites*, obras que estimulam a reflexão sobre a literatura e sobre a escrita com e a partir da antropologia. Com efeito, as características que Corrêa atribui à disciplina e aos seus praticantes servem perfeitamente para ilustrar as problemáticas que surgem nesses dois livros. A discussão à volta do excêntrico, do estranho/estrangeiro, da anomalia, da aberração, etc. será, portanto, um dos eixos que guiarão a minha exposição.

Gostaria, em primeiro lugar, de recuar até ao primeiro livro publicado por Bernardo Carvalho, em 1993, uma colectânea de contos intitulada *Aberração*. Neles, surgem personagens que apresentam algum tipo de desvio de comportamentos comumente considerados correctos. O drama do livro é que a humanidade se revela, ou melhor, se configura, justamente em virtude do desvio da norma e não contra ela. Por outras palavras, a inquietante sugestão com que ficamos é de que a aberração não é

---

occurred when I returned home and found American customs, which I had taken for granted, rather strange. [...] The attitude of being something of an outsider in my own society (even though involved in it) never left me” (1933: 5-6). Se as causas desse estranhamento pós-campo parecem bastante óbvias, será talvez menos evidente algo que a mesma autora, num livro de cariz autobiográfico, publicado mais de trinta anos mais tarde, observa na conclusão do prefácio em que anuncia aquele que será o primeiro capítulo do livro: o seu background, ou seja, o que a levou a se tornar antropóloga: “Among the reasons for choosing to be an anthropologist – to step in and out of society and to study it – are those connected with family background and personality” (1966: 15). Quais são elas? Relativamente às segundas, que são as que aqui mais nos interessam, Powdermaker refere “a feeling of personal or social discomfort (or both) have been a prelude quite often to anthropological and sociological curiosity and interests in my generation” (20). Embora, poucas linhas mais abaixo, a autora refira que “the feeling of apartness” pode ser considerado um traço comum a todos os intelectuais, a singularidade da vida do antropólogo, que o leva a afastar-se da sua sociedade de origem, vivendo experiências de grande estranhamento, vai ao encontro, na perspectiva dela, de uma inconformação com essa sociedade, que as experiências no campo contribuirão para reforçar.

desumana, mas, pelo contrário, é parte, e parte estruturante, da nossa condição de humanos. Mais: a ideia de humanidade está directamente ligada à possibilidade de (auto)destruição, como sugere a conclusão do penúltimo conto da colectânea, “Uma civilização”, em que um narrador anónimo, provavelmente antropólogo, descreve as características de uma antiga sociedade, extinta há muito tempo e cujos vestígios terão sido descobertos há pouco. A interrogação sobre o que terá feito essa civilização desaparecer de um dia para o outro gera as mais diversas interpretações:

Chegamos a um beco sem saída porque nossos cientistas se reuniram basicamente em dois grupos com posições radicalmente opostas e cujo desenlace eu temo não poder lhes apresentar tão cedo. Hoje, neste mesmo momento em que me dirijo aos senhores, eles estão reunidos, cada qual com o seu respectivo grupo, planejando uma forma de destruir para sempre a versão dos oponentes. Não vai sobrar muita coisa, talvez não sobre nada. Todo o drama da nossa humanidade hoje é essa dúvida, que não poderemos resolver nunca. É por isso que somos humanos. Tudo o que precisamos decidir agora, mas não saberemos jamais, é se esse “pé vindo do céu”, provocando um ataque nervoso nessa civilização [...] significa, metaforicamente, que somos os descendentes dessa gente minúscula [...], ou se simplesmente fomos nós mesmos que pisamos nessa civilização, por descuido talvez, mas de uma vez por todas. (B. Carvalho 2004: 172-173)

Se a ideia de humanidade aqui esboçada implica um conflito irresolúvel entre duas ideias entre elas incompatíveis – a que pressupõe uma certa continuidade e a que remete, pelo contrário, para a ruptura –, é justamente essa impossibilidade de chegar a um apaziguamento do conflito, à superação da dúvida, articulada à tensão para a apagar, que nos torna humanos. É esta a aberração inscrita no conto, mas note-se que, à diferença do que ocorre nos outros textos incluídos na colectânea, em que são relatados crimes, actos violentos ou situações que, de uma forma geral, podem ser designadas como monstruosas, e em que a palavra ‘aberração’ aparece sempre, “Uma civilização” não encena situações desse tipo, nem se regista alguma ocorrência do termo que intitula o volume. Se, nos outros contos, a aberração remete, em suma, para acontecimentos em que o desvio da norma se produz com nitidez, “Uma civilização” encena este jogo de interpretações contrapostas, associadas a um potencial de violência imenso (“planejando uma forma de destruir para sempre a versão dos oponentes”), sugerindo que é

justamente a dúvida insolúvel acerca da primeira e a permanência – latente, mas constante – da segunda que nos torna humanos e, enquanto tais, aberrantes.

Contra qualquer maniqueísmo, a proposta do conto, e de todo o livro, assenta, portanto, numa ideia de humanidade enquanto combinação de normas e desvios, regularidades e contradições, em linha com o pensamento lévi-straussiano, há pouco mencionado, que aponta para a necessidade da anomalia para a compreensão da ordem. A primeira obra de Bernardo Carvalho desenvolve este tipo de interrogações e, ao longo de vinte anos, este continuará a ser um dos eixos principais da sua ficção.

Aberrante é também, segundo Ruy Duarte, o antropólogo, ao menos aos olhos de políticos, economistas, técnicos e, em geral, de todos aqueles que não conseguem entender o sentido de uma actividade que se pretende vincada na realidade e que, no entanto, aparenta prestar-se facilmente a especulações de toda a ordem. Assim, no posfácio de *Aviso à Navegação*, encontramos esta defesa do ofício do antropólogo:

[E]ste mesmo mundo comporta aberrações as mais diversas, e [...] nem todas elas constituem necessária e obrigatoriamente ameaças para a sociedade. Algumas dessas aberrações poderão talvez mesmo, se houver tempo e oportunidade para encará-las, revelar-se talvez úteis, e até vantajosas, porque afinal veiculam informação fiável e pouco ou quase nada custaram à sociedade, foi carolice do sujeito que informa. [Senso comum, políticos, directores, técnicos e peritos] poderão enfim acabar por admitir que o interesse de alguns actores deste presente angolano (que não deixaram de o ser por não pautarem o seu comportamento pelas linhas mais comuns de actuação) por determinadas sociedades mais ou menos marginais ou minoritárias, se situa para além do interesse intelectual ou académico que esses casos lhes suscitam, pode comportar também, ou sobretudo, o interesse ou o respeito que os cidadãos que as constituem lhe merecem enquanto seus concidadãos, precisamente. (1997: 139).

Começa-se a delinear, assim, uma certa correspondência entre o antropólogo e as sociedades a que ele se dedica e com as quais convive. Especialista em anomalias, parceiro de indivíduos que fogem – é o caso das populações pastoris com quem Ruy Duarte se envolveu ao longo de muitos anos de pesquisa – ao padrão estabelecido pela sociedade com a qual, mal ou bem, têm que lidar, o antropólogo é tão ou mais aberrante

que esses mesmos indivíduos e, como sugere Mariza Corrêa, acaba por pertencer a uma única tribo, a antropológica<sup>19</sup>.

Em *Nove Noites*, paira a suspeita de que Buell Quain, o antropólogo que se havia suicidado na Amazônia e cuja história o narrador procura reconstruir, tenha, de facto, perpetrado algum acto aberrante, a natureza do qual, porém, permanece envolta em mistério, embora diversas insinuações apontem para o sexo como chave de entendimento – outro tema, este, que, diga-se de passagem, volta com insistência na ficção de Bernardo. Buell Quain é descrito, no livro, como uma personagem singular, um desajustado<sup>20</sup>. Talvez por isso, especula o narrador, se tivesse tornado um dos alunos favoritos de Ruth Benedict<sup>21</sup>, professora na Columbia University e autora de *Patterns of Culture* (1934), livro que visava desconstruir a ideia de normalidade a partir da análise das anomalias de culturas diferentes – e da forma como elas lidam com as mesmas. E o próprio Quain, em carta destinada a Heloísa Alberto Torres, a directora do Museu Nacional, responsável pelos pesquisadores estrangeiros em território brasileiro, confessava “rece[ar] ser um extravagante sem esperança” (Quain *apud* Corrêa e Mello 2008: 54).

Todos estes dados ajudam a enquadrar o tipo de problemas colocados por *Nove Noites*, no sentido em que as preocupações do livro se cruzam com questões que atravessam a antropologia desde o começo da disciplina, enquanto ciência do estranho e, por isso, estranha a si mesma, em virtude do movimento de desenraizamento, de autodiferenciação, que, como sublinhava Corrêa, acaba por afectar, de uma maneira ou

---

<sup>19</sup> A autora utiliza esta expressão na continuação do excerto supracitado: “Cada antropólogo [...] conta, em suma, como é um desenraizado, um ‘ex-cêntrico’. Ironias de uma tribo que talvez se defina, afinal, por pretender não pertencer a nenhuma outra que a antropológica” (2013: 35-36).

<sup>20</sup> Uma das personagens principais de *Mongólia*, livro em que me deterei na segunda parte, recebeu a alcunha, pelos mongóis com quem lidou, de *Buruu Nomton*, que significa justamente isso, o “desajustado”.

<sup>21</sup> “Depoimentos de alunos e colegas atribuem a Benedict uma preferência por estudantes em desacordo com o mundo a que pertenciam e de alguma forma desajustados em relação ao padrão da cultura americana. É possível que reconhecesse neles algo de si mesma, e os protegesse” (B. Carvalho 2003: 22).

de outra, aqueles que a praticam. Isto é, se a anomalia, a estranheza, a excentricidade se revelam estruturantes na antropologia<sup>22</sup>, nada mais natural que ir buscar figuras que levam essa estranheza até ao limite para melhor explorar essas problemáticas. É isso que acontece tanto em *Nove Noites* como n' *Os Papéis do Inglês*.

Tanto Buell Quain como Archibald Perkinings viveram em momentos cruciais para a antropologia, porquanto a década de 30 no Brasil<sup>23</sup> e as décadas de 10 e 20 na Inglaterra<sup>24</sup> foram aquelas em que a antropologia social, respectivamente, se constituiu e se consolidou como disciplina e como campo institucional naqueles países. É também com isso que lidam os romances, apresentando a relação de Quain com os seus colegas norte-americanos e brasileiros, com a já citada Heloísa Alberto Torres e com as instituições directa ou indirectamente ligadas à pesquisa etnográfica: o Museu Nacional, o Serviço de Proteção aos Índios, a Polícia Federal, o Governo brasileiro. Por outro lado, em *Os Papéis do Inglês*, encontramos nomes como o de Radcliffe-Brown, pai do funcionalismo, que indicou o rumo à antropologia social britânica e que teria sido colega, na London School of Economics<sup>25</sup>, do nosso Archibald Perkinings – que, ao contrário de Quain, não tem correspondência directa com uma figura histórica, mas constitui a ficcionalização de um cidadão inglês, cuja história é narrada numa crónica de Henrique Galvão, na qual Ruy Duarte encontra inspiração<sup>26</sup>. Também Perkinings, como

---

<sup>22</sup> “Não é preciso [...] acrescentar que somos todos estrangeiros em relação ao objeto privilegiado de nossa disciplina, para sublinhar um descentramento tão enraizado em sua história que é o que a define, para bem ou para mal” (Corrêa 2013: 69-70).

<sup>23</sup> Foram anos em que intelectuais europeus como Claude Lévi-Strauss, Roger Bastide, Giuseppe Ungaretti, entre outros, foram convidados a São Paulo para participarem na fundação da USP (1934), ao mesmo tempo que o convénio entre o Museu Nacional do Rio de Janeiro e a prestigiosa Columbia University propiciava a ida de antropólogos norte-americanos para o Brasil.

<sup>24</sup> Embora existisse pesquisa na área da antropologia desde a segunda metade do século XIX, costuma-se evocar Bronislaw Malinowski como fundador da antropologia moderna e o ano de 1914 como “ano zero” da mesma, por ser o ano da sua primeira expedição à Nova Guiné.

<sup>25</sup> A London School of Economics, fundada em 1895, foi o pivô dos estudos de antropologia social na Grã-Bretanha. Nessa instituição trabalhou, além de Radcliffe-Brown, Malinowski. Em 1922, ou seja, um ano antes dos factos narrados nos *Papéis do Inglês*, haviam sido publicados dois livros fundamentais para a nascente antropologia moderna: *The Andaman Islanders*, do primeiro, e *Argonauts of the Western Pacific*, do segundo.

<sup>26</sup> É este um ponto em que os dois romances se diferenciam bastante: se Ruy Duarte cria uma personagem e um enredo romanesco para inseri-los num contexto bem definido – a Angola dos anos 20, primeiro, a

Quain, é apresentado como uma personagem excêntrica e condenada ao fracasso, na medida em que, ao contrário da figura intimidante, pela sua frieza e austeridade, de Radcliffe-Brown, a sua postura em nada condizia com o que se esperava de um académico. Através de enredos que exploram questões ligadas à posição do antropólogo dentro da academia – e, portanto, à autodefinição da disciplina –, aos dilemas de pendor ético e político, devido à ligação da pesquisa antropológica com o aparato governativo (seja este colonial, como no caso d’*Os Papéis do Inglês*, ou de afirmação nacional, em *Nove Noites*) e, finalmente, às vivências e aos afectos que também intervêm na forma como a disciplina e os seus praticantes se pensa(m) e actua(m), os dois romances propõem uma reflexão sobre a antropologia, que a ficção romanesca não só possibilita, como propicia, na medida em que ambas – antropologia e literatura – lidam com problemas colocados pela escrita e pela construção de narrativas em primeira pessoa. Antes de entrar nos romances, porém, vejamos como estes temas têm sido pensados pelos cientistas sociais.

## **O debate nas ciências sociais**

A reflexão sobre as relações entre literatura e antropologia, relativamente recente, costuma ser associada à mais ampla e antiga indagação acerca da presença da subjectividade na pesquisa e no texto etnográficos. Se esta nunca foi ignorada, a verdade é que, até, pelo menos, aos anos 80, foi encarada com algum embaraço e até

---

do final do século XX, depois, nas aventuras do narrador-personagem –, o narrador de *Nove Noites* parte de um contexto histórico preciso, que consegue reconstituir por meio dos materiais documentais a que tem acesso, para, a partir daí, elaborar a sua narrativa, em que uma parte importante será a narração de Manoel Perna, personagem histórica, mas a quem, no romance, é atribuída a autoria de uma carta da qual não há notícia nos materiais de arquivo consultados pelo narrador. Assim, se ao narrador dos *Papéis do Inglês* a história de Perkins interessa na medida em que lhe permite falar de si, colocando – verbo chave, como veremos em breve, na obra de Ruy Duarte – a sua história nesse contexto específico, o movimento ensaiado em *Nove Noites* é o contrário – trata-se de aproveitar, num primeiro momento, o contexto historicamente reconstituível para, em seguida, tecer uma narrativa que dele se afasta consideravelmente.

desdém pelos cientistas sociais, e relegada, por isso, a conversas informais, a paratextos ou, ainda, a livros que não se apresentavam, de acordo com as declarações de intenções dos seus autores, como científicos, e que surgiam paralela ou posteriormente (em alguns casos até antes<sup>27</sup>) à monografia etnográfica. No prefácio à edição brasileira de *O selvagem e o inocente*, de David Maybury-Lewis, encontramos uma descrição exaustiva das relações existentes entre estes livros:

Quando voltei para casa, descobri que os editores esperavam que escrevesse um livro de viagem descrevendo nossas<sup>28</sup> expedições. Mas eu não tinha vontade nem talento para escrever um relato de viagem, com sua mistura habitual de anedotas e observação científica. Tal relato só desfiguraria a natureza de nosso trabalho<sup>29</sup>.

Fiquei satisfeito com os resultados analíticos de nosso trabalho entre os Xerente e os Xavante e planejei redigi-los no estilo monográfico adequado; mas sabia, por minha própria experiência de leitura, que as monografias antropológicas deixam de lado muita coisa importante. Sobretudo, elas frequentemente não contam ao leitor as circunstâncias nas quais os pesquisadores fizeram sua pesquisa de campo [...]. Desse modo, elas privam os leitores do conhecimento [...] sobre os equívocos das pessoas que fizeram o estudo. Isso me parecia uma omissão séria. Já que o antropólogo pesquisador de campo é, ao mesmo tempo, analista e instrumento de análise<sup>30</sup>, é importante que saibamos algo sobre ele e sobre as circunstâncias da sua pesquisa, de modo a podermos avaliar o resultado final.

Coloquei o problema e descrevi as circunstâncias de minha pesquisa tão minuciosamente quanto pude na introdução à monografia *A Sociedade Xavante*. Entrementes, resolvi escrever mais extensamente, e com maior liberdade, sobre nossa experiência com os Xerente e os Xavante, sobre suas personalidades e suas vidas – e como reagíamos a elas. (1990: 8)

Maybury-Lewis passou duas temporadas junto dos índios Xerente e Xavante na segunda metade dos anos 50. *O selvagem e o inocente* foi publicado, pela primeira vez, em 1965, dois anos antes da monografia que, ainda no mesmo prefácio, é definida uma publicação mais técnica (9). O já citado prefácio à edição brasileira, mais tardia, mostra um entendimento mais complexo dos problemas colocados pela escrita etnográfica – talvez

---

<sup>27</sup> O caso mais célebre é certamente o de *Tristes tropiques*. Esta questão relaciona-se com o já referido conceito de “segundo livro” proposto por Debaene e será retomada aquando da discussão sobre os “segundos (?) livros” de Ruy Duarte de Carvalho.

<sup>28</sup> A primeira pessoa do plural deve-se ao facto de Maybury-Lewis ter sido acompanhado, nas suas expedições no Brasil central, pela esposa e pelo filho, na altura com cerca de dois anos de idade.

<sup>29</sup> Esta afirmação mostra a tradicional displicência dos antropólogos relativamente à escrita de viagens, exemplar no celeberrimo *incipit* de *Tristes tropiques*: “Je hais les voyages et les explorateurs” (Lévi-Strauss 1955: 5). Através de comentários como este, os antropólogos pretendiam demarcar-se, como é evidente, de uma escrita considerada superficial, porque desprovida daquele rigor científico que seria apanágio da etnografia, muito embora dessa mesma tradição a etnografia seja herdeira.

<sup>30</sup> Hortense Powdermaker diz algo muito parecido para justificar a auto-análise da personalidade do antropólogo: “The anthropologist is a human instrument studying other human beings and their societies. [...] In [a book] focused on the participant observation method, a description of the field worker is in order since his personality is part of the research situation being studied” (1966: 19).

informado, em parte, pelos questionamentos de natureza metodológica e epistemológica, operados no âmbito das ciências sociais a partir do final da década de 70 e ao longo da década de 80. Assim, o prefácio à primeira edição, muito mais sucinto, surpreende pela peremptoriedade com que o autor procura classificar o seu texto: “Este livro é um relato de nossas experiências e não um ensaio de antropologia. De fato, tentei contar aqui muito do que nunca é expresso nos textos antropológicos técnicos” (15). Se esta última constatação coincide com quanto afirmado no outro prefácio, a primeira parece desconsiderar a pulsão metodológica que Maybury-Lewis atribui ao texto e assinala vinte e cinco anos depois da primeira publicação do livro. Com efeito, ao apontar para aquela que lhe parecia uma “omissão séria” como a maior contribuição – e a razão de existir – do seu livro, não estava ele a sugerir que o conhecimento sobre o antropólogo e sobre as circunstâncias do seu trabalho, necessário “para podermos avaliar o resultado final”, são elementos que devem ser incluídos num ensaio etnográfico? Encontramo-nos, assim, perante uma contradição curiosa: por um lado, um livro que se apresenta como simples “relato de experiências” inclui elementos indispensáveis para a avaliação do trabalho do etnógrafo, que deveriam, por isso, ser incluídos na análise etnográfica *stricto sensu*; por outro lado, a monografia etnográfica exclui esses mesmos elementos: as circunstâncias que lhe deram origem, as relações com as pessoas envolvidas, os erros do pesquisador e a forma como este foi tecendo as suas interpretações não cabem nela – privilegia-se o resultado, oculta-se o processo.

Se antropólogos houve que se mostrassem sensíveis e corajosos o suficiente para enfrentar esta ordem de problemas em épocas em que o paradigma objectivista ainda era dominante, foi só a partir dos anos 80, com a crítica operada na esteira da famosa viragem linguística, que teve um impacto particularmente importante no âmbito das ciências sociais, que a questão começou a receber atenção sistemática e problematização teórica, colocando-se no cerne da assim chamada antropologia pós-moderna. Examinar o

processo de pesquisa etnográfica implicava, em primeiro lugar, lidar com a escrita: diários e notas de campo, fichas, entrevistas apontadas ou gravadas constituem o material com que qualquer etnógrafo, antes, durante e depois do campo, trabalha. E, como a publicação do diário de Malinowski, em 1967, revelara, é lá que se escondem muitas das questões que são, na realidade, essenciais para a compreensão do que está em jogo no trabalho do etnógrafo.

A publicação de *Writing Culture*, em 1986, é considerada um marco epocal nesta história. Autores como George Marcus, James Clifford, Paul Rabinow, Stephen A. Tyler, entre outros, costumam ser citados como impulsionadores deste novo filão da antropologia, em que a atenção à escrita, enquanto pilar da actividade etnográfica, põe em causa os próprios fundamentos da disciplina. Isto é, a escrita deixou de ser vista como simples instrumento, veículo para a transmissão de uma informação já existente, e passou a ganhar um papel central, na medida em que ficou claro que a construção do texto etnográfico não consiste numa simples operação de transposição de uma experiência para o papel, mas na sua recriação, por meio da sua narrativização e da formulação de interpretações<sup>31</sup>. Por conta disso, a autoridade do etnógrafo veio a ser seriamente questionada, na medida em que passou a ser entendida mais em termos de autoria do que de autoridade à Malinowski (Clifford 1983). Por outras palavras, se, na antropologia moderna, punha-se em relevo a actividade do antropólogo enquanto “fieldworker”, sendo a etnografia considerada uma simples consequência do mesmo, a partir do início dos anos 70, com o trabalho pioneiro de antropólogos como Clifford Geertz, começa-se a chamar a atenção para a centralidade da escrita, pois o que um

---

<sup>31</sup> É frequente o uso de figuras literárias para descrever a actividade do antropólogo. Entre as mais comuns, destacam-se a tradução, a analogia e a metáfora (cf. Affergan 1994; Gonçalves 2010).

etnógrafo faz – entre outras coisas, é certo – é construir narrativas dotadas de enredos e personagens tendencialmente coerentes<sup>32</sup>.

Ora, o que começa a defender-se, nos anos 80, é que essa coerência é, em grande medida, ficcional, fruto de uma reordenação do mundo e da experiência operada pelo etnógrafo. Mais: não só a experiência etnográfica depende da escrita<sup>33</sup>, mas o próprio campo, geralmente apontado pelos etnógrafos como garantia de que a sua pesquisa esteve ancorada na realidade, logo num objecto cuja existência não depende do pesquisador (afinal, é essa ancoragem no real que, em última análise, poderia ser tomada como linha divisória entre o que é ficcional e o que não o é), revela-se também uma construção<sup>34</sup>. A própria definição das linhas de pesquisa, com os seus objectivos e o seu quadro analítico, a escolha dos informantes, a metodologia, o ângulo de observação, o tipo de interacção estabelecida com os sujeitos envolvidos, tudo isso não contribui apenas para a interpretação do campo, mas para a sua construção. Através da definição do campo, da identificação do conjunto de temas e problemas que interessam ao pesquisador, este atribui limites<sup>35</sup> (no tempo e no espaço, por exemplo) e sentido a algo que não os tem e que não os pode ter porque, em rigor, não existe.

Num ensaio em que leva a cabo uma leitura comparativa de *Heart of Darkness* e do diário de Malinowski, Clifford elucida a natureza ficcional das narrativas etnográficas tradicionais (ou seja, produzidas no contexto da antropologia moderna):

---

<sup>32</sup> Ficou célebre a frase de Geertz, que, de alguma forma, abriu o caminho para a reflexão de natureza textualista conduzida pelo grupo ligado a *Writing Culture*: “What does the ethnographer do? – he writes” (1973: 19).

<sup>33</sup> Como sugere Stephen Tyler, num texto incluído em *Writing Culture*, “ethnography [...] is not a record of experience at all; it is the means of experience. That experience became experience only in the writing of the ethnography. Before that it was only a disconnected array of chance happenings. No experience preceded the ethnography. The experience was the ethnography” (1986: 138).

<sup>34</sup> Mondher Kilani alerta para a ilusão segundo a qual “l’extériorité à l’objet est porteuse en soi d’objectivité. Pareille conception oublie que la différence postulée de l’objet par rapport au sujet qui va l’observer ne représente pas une qualité intrinsèque de cet objet, une essence, mais le produit d’une histoire différentielle qui les constitue tous deux différents” (1994: 46). E ainda: “le terrain est une version de la réalité sociale qui est inséparable d’une représentation textuelle” (50).

<sup>35</sup> As metáforas espaciais são deliberadas e prendem-se, evidentemente, com a metáfora matriz: o campo.

In *Argonauts the Diary* was excluded, written over, in the process of giving wholeness to a culture (Trobriand) and a self (the scientific ethnographer). Thus, the discipline of fieldwork-based anthropology, in constituting its authority, constructs and reconstructs coherent cultural others and interpreting selves. [...] the ‘tearing off’ [...] is simultaneously an act of censorship and of meaning creation, a suppression of incoherence and contradiction. (1988: 112)

*Heart of Darkness*, ao lidar com o problema da combinação de verdade e mentira no discurso narrativo, funciona como modelo alternativo ao género dominante nas narrativas etnográficas tradicionais, o realismo. E é importante insistir no facto de este modelo não ser apenas textual, mas ter um alcance, por um lado, epistémico, e, por outro lado, ético e político. Relativamente ao primeiro, a parcialidade de qualquer discurso e a natureza linguística e textualmente construída de toda formulação sobre o mundo tornam-se pressupostos básicos do entendimento que os etnógrafos – pelo menos, os mais autoconscientes – têm das possibilidades de conhecimento oferecidas pela sua disciplina. Quanto ao segundo, a inscrição (consciente) do sujeito na escrita passa a ser indispensável, pois o posicionamento ético e político do etnógrafo, contra qualquer ilusão de neutralidade ou de invisibilidade, é o correlato óbvio de uma antropologia que abandona o ideal objectivista, embasado numa fictícia dicotomia, de pendor essencialista, entre sujeito e objecto, observadores e observados, e passa a encarar a relação etnográfica como dialógica e intersubjectiva, em que ditos sujeitos não são tomados como entidades preexistentes, mas constroem-se mutuamente ao longo dessa relação<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> No seu já referido ensaio incluído em *Writing Culture*, Tyler explica que a etnografia pós-moderna “foregrounds dialogue as opposed to monologue, and emphasizes the cooperative and collaborative nature of the ethnographic situation in contrast to the ideology of the transcendental observer. In fact, it rejects the ideology of the ‘observer-observed’, there being nothing observed and no one who is observer. There is instead the mutual, dialogical production of a discourse, of a story of sorts. We better understand the ethnographic context as a cooperative story making that, in one of its *ideal* forms, would result in a polyphonic text, none of whose participants would have the final word in the form of a framing story or encompassing synthesis – a discourse on the discourse” (1986: 126, itálico meu). O ideal de um texto polifónico, de autoria colectiva, teve, na realidade, poucas expressões concretas. Em geral, permaneceu, justamente, um ideal, algo que levou a crítica a acusar a antropologia pós-moderna de ter ficado circunscrita a uma dimensão mais projectual que factiva. Por outro lado, como tem sido várias vezes apontado, ao defender a paridade de todas as vozes implicadas no contexto (e no texto) etnográfico e a exclusividade do discurso do nativo sobre si, corria-se o risco de ocultar as relações de poder que, não obstante as boas intenções do etnógrafo, continuam a subjazer à relação etnográfica. Além disso, alguns críticos têm sublinhado como a própria ideia de “dar a palavra” ao outro esconde uma atitude de

Naturalmente, posicionamentos deste tipo, se foram saudados com entusiasmo por alguns, encontraram, na maioria dos casos, indiferença ou mesmo franca hostilidade, o que se explica facilmente pelas ameaças que represent(am) para o estatuto da antropologia, mas também da sociologia e das outras ciências sociais enquanto, justamente, ciências. Como sugerem Perrot e Soudière, o que está em jogo, na reflexão sobre a escrita nas ciências humanas e sociais, é a relação que ela entretém com a epistemologia e com o contexto institucional de pesquisa (1994: 7). Esta relação não é de todo secundária, pois, observam os autores:

Si la question reste ouverte, c'est, semble-t-il, que l'opposition classique entre esthétique et connaissance d'une part, rhétorique et analyse d'autre part, a pour fonction essentielle de tracer des limites entre science et non-science. [...]

Par l'écriture, en effet, chacun s'expose en même temps qu'il expose<sup>37</sup>; car, autant que l'objet, le style classe l'expert dans une discipline [...].

Effets des sciences et stratégies territoriales seraient donc les deux ressorts de l'écriture et du style par lesquels beaucoup de travaux en sciences humaines s'imposeraient. [...] l'écriture est alors davantage négociation instituante que production de savoir. (9)

A ligação da escrita a um campo epistémico, por sua vez associado a um determinado contexto institucional, não pode ser negligenciada. Na verdade, nela assenta o nó do problema: atribuir à escrita e, em específico, à escrita etnográfica, todas as características ilustradas acima; apelar, por conseguinte, a uma mudança de postura por parte do antropólogo, que, de produtor de discursos monológicos, deveria tornar-se promotor de relações dialógicas; defender uma – plenamente assumida – inscrição

---

superioridade cultural, por implicar que o discurso do outro precisa de ser legitimado pelo antropólogo. Cf. Kuper 1999: 33-34. Assim, mais que argumentar a favor de uma suposta igualdade de papéis e de vozes, parece mais produtivo, por parte do etnógrafo, assumir plenamente a própria posição e desenvolver a sua pesquisa a partir de uma consciência clara de que é que isso implica em termos de posicionamento ético e político. É este o projecto de uma antropologia “che, dichiarando la propria appartenenza alla cultura maggioritaria, non occulti i giochi di potere che questo comporta ed espliciti il percorso e la pratica sociale della ricerca. È questa [...] l'unica strada possibile per un'antropologia meno etnocentrica. Il ricercatore non deve mascherare o eufemizzare la propria appartenenza alla società globale (storicamente e culturalmente dominante rispetto a quella a cui appartiene l'oggetto del discorso); al contrario, deve metterla in gioco, assumerla come parte della ricerca, per poterne problematizzare i condizionamenti” (Rivera 2004: 9).

<sup>37</sup> Esta consciência é muito forte em Ruy Duarte de Carvalho, que, numa passagem fundamental de *Vou Lá Visitar Pastores*, escreve: “à semelhança do que me tem acontecido de todas as vezes em que me exponho, expondo o que sei sobre os Mucubais, [a matéria gravada nas cassetes] fica muito aquém do que me ocorreria revelar de uma única e definitiva vez” (1999: 95).

autoral no texto, com tudo o que isto implica a nível de reconhecimento do papel da subjectividade na pesquisa em ciências sociais, ou melhor, de apagamento da dicotomia sujeito/objecto, em prol de uma visão mais fluida e relacional, justamente, intersubjectiva das relações construídas no campo; aceitar, por fim, que qualquer texto implica uma elaboração que se pode considerar ficcional, devido ao recurso a estratégias narrativas, figuras de linguagem e, finalmente, porque – como mostrarei em seguida – os próprios fundamentos teóricos que sustentam o projecto da antropologia têm uma estrutura ficcional; isto tudo, evidentemente, não só punha (e põe) em causa a, desde sempre frágil, cientificidade das ciências sociais, como levanta mesmo uma série de questões acerca do saber científico em geral, das suas regras e das suas linguagens. Ou seja, se a dificuldade em aceitar que disciplinas como a antropologia e a sociologia estejam próximas da literatura se prende com o temor de que estas, em virtude desse movimento, abdicem daquilo que as torna, supostamente, científicas, isto deve-se à existência e, mesmo, à persistência de determinadas concepções acerca do que é a ciência e do que é a literatura (e as artes)<sup>38</sup>, e da necessidade, dir-se-ia mesmo vital, da

---

<sup>38</sup> A propósito desta questão, no prefácio ao livro *De l'angoisse à la méthode*, de Georges Devereux, o antropólogo norte-americano Weston La Barre sublinha que este modelo, que pretendia emular as ciências naturais e exactas, estava baseado num substancial desconhecimento da mudança de paradigmas que tinha acontecido dentro das mesmas. Com efeito, o ideal objectivista já há muito tinha sido seriamente questionado pela física quântica, pois sabia-se, pelo menos desde o final dos anos 20, que o observador interfere, de alguma forma, com o fenómeno observado, uma vez que sujeito e objecto são inseparáveis. A natureza dessa interferência é extremamente complexa, tendo suscitado muitas e variadas interpretações (para uma descrição bastante exaustiva das mesmas, v. Pessoa 2001), surgidas na esteira das teorizações de físicos como Bohr e Heisenberg, algumas das quais se traduziram em abordagens idealistas, como a de John Wheeler, que, conforme refere Pessoa (2001: 8), “desenvolveu uma metafísica baseada na noção de observador participante, que olha para si mesmo enquanto atua”, noção, esta, por demais familiar a qualquer etnógrafo. Contudo, o que importa reter aqui é que a tentativa, por parte de alguns cientistas sociais, de aderirem àquele que consideravam um método mais “científico” (privilegiando, por exemplo, a análise quantitativa, por ser supostamente mais fiável) estava baseada em pressupostos já ultrapassados pelas próprias ciências exactas – e, curiosamente, colocados em xeque logo pela mais dura delas, a física teórica. Comenta La Barre: “Quelle ironie que la moins exacte des études sociales, l'étude de l'homme irrémédiablement humaniste et naturaliste [...] ait appris la première le raffinement humain relativiste-indéterministe de l'homme invisible essayant désespérément de ne pas être observé en train de regarder d'autres hommes” (La Barre 1980: 6). A actualidade do assunto e o vigor do debate são testemunhados pela polémica surgida, em 2010, à volta de uma alteração ao plano de longo alcance da American Association of Anthropology, que consistia em retirar a palavra “science”, substituindo-a com “public understanding”, da seguinte frase: “The purpose of the Association shall be the advance of public understanding of humankind in all its aspects”. O adjetivo “public” foi sucessivamente substituído por “scholarly”, o que voltava a acentuar o cariz académico da investigação em antropologia, sem, contudo,

manutenção dessas concepções para sustentar a delimitação dos seus respectivos campos epistémicos e institucionais. Pôr em causa esse movimento fundador (e conservador) de demarcação de territórios, de mapeamento de campos do conhecimento e de adesão a determinados códigos possibilita reconsiderar as relações entre literatura e antropologia à luz do que elas, consideradas enquanto práticas textuais, partilham: a indagação acerca do humano à luz de casos específicos<sup>39</sup>.

A propósito da dificuldade que pressupõe, para a antropologia, construir uma teoria geral do homem a partir da investigação etnográfica – e, vice-versa, de os casos analisados pelos etnógrafos serem pensados e avaliados à luz da teoria, que se vai constantemente construindo e desfazendo –, João Pina-Cabral observa:

Também os teóricos da antropologia se têm confrontado com esse enorme desafio: como compreender e explicar que seja na ínfima e vulgar experiência do contacto etnográfico que eu vá encontrar o material que me permitirá falar sobre a condição humana? Se a finalidade da antropologia acaba por ser assim tão abrangente e generalizadora, não haveria uma contradição no facto de o material que a disciplina usa ser recolhido da forma menos abrangente possível, da forma mais espúria e humanamente localizada?

Sim, essa contradição existe e por isso é um desafio tão grande escrever boa etnografia; e por isso é tão difícil dar aos alunos uma receita pronta e fácil de como fazer etnografia; por isso, até, o recurso ao engenho e à *serendipity* (isto é, o acaso das descobertas circunstanciais). (2007: 204)

A ideia de que existe uma base comum a todos os homens permite, apesar das maiores diferenças culturais, estabelecer relações entre seres humanos, baseadas, como sugere ainda Pina-Cabral, na ideia de que o outro possa fazer sentido, ou seja, de que se possa construir uma relação ética, fundamentada no pressuposto da racionalidade comum aos

---

reafirmar o seu carácter científico e acentuando, aliás, a já existente brecha entre a facção científica e a culturalista no interior da associação, como sugere um artigo aparecido no New York Times a 9 de Dezembro de 2010, intitulado “Anthropology a Science? Statement Deepens a Rift”. Por outro lado, é na própria frase de abertura do plano que se encontra a origem dessa brecha, por estar lá explicitado o entendimento da antropologia como campo liminar, nisso consistindo a sua peculiaridade: “The strenght of Anthropology lies in its distinctive position at the nexus of the sciences and humanities” (<http://www.americananthro.org/>).

<sup>39</sup> “Art appears to be indispensable, because it is a means of human self-exegesis. If we see literature in these anthropological terms, then from the start we must dispense with all axiomatic definitions of humanity [...]. Although they may explain functions, they cannot explain why literature seems to be necessary as a continual patterning of human plasticity” (Iser 1993: xiii).

sujeitos envolvidos (208-209)<sup>40</sup>. Esta ideia é, como é sabido, o pressuposto básico da antropologia – é uma ideia sem a qual o projecto dela seria mesmo inviável. No entanto, como sugeriu Gustavo Rubim numa palestra dedicada precisamente às relações entre antropologia e literatura<sup>41</sup>, a ideia de que seja possível descobrir ou criar uma ligação entre os seres humanos por meio desse movimento de aproximação do estranho ao familiar tem uma estrutura ficcional. Não no sentido de ser falsa, mas porque esse movimento de ligação, para se tornar inteligível, precisa de se configurar numa forma, porquanto essa ligação não é algo dado, tem de ser construída, forjada, *formada*: nesse sentido, é uma ficção, e é, no entanto, uma ficção estruturante e fundadora, sem a qual a antropologia, enquanto ciência do humano, não poderia existir. Daí a interminável discussão sobre os métodos e os critérios da pesquisa etnográfica e da elaboração da teoria antropológica. Daí, também, o estado de crise permanente em que a antropologia se encontra – sempre se encontrou.

Ora, a contradição registada por Pina-Cabral aponta para um conflito interno à disciplina entre o particular e o geral, ou seja, entre o facto etnográfico e a teoria que o valida – e que ele (o facto), por sua vez, corrobora, modifica ou desmente. A possibilidade – ou melhor, a necessidade – de os factos etnográficos serem pensados à luz de uma determinada teoria e de contribuírem para ela é um dos aspectos mais problemáticos da disciplina<sup>42</sup>, como se torna evidente nos casos em que se verifica um

---

<sup>40</sup> “Propõem-se, assim, bases para a possibilidade do gesto etnográfico: a porta que permite ao etnógrafo entrar numa cultura desconhecida é a porta da racionalidade e o ímpeto que permite aos etnografados reconhecer no etnógrafo um ser com o qual podem interagir é o sentimento de co-responsabilidade ética. O processo assim iniciado, está claro, não teria qualquer possibilidade de sucesso se não fossem dois outros factores comuns: (i) um mundo experiencial comum (e por isso mesmo Evans-Pritchard enfatizava que era necessário fazer as coisas que os etnografados faziam; não bastava ouvi-los falar – ver 1976); (ii) as bases comuns da racionalidade” (Pina-Cabral 2007: 209).

<sup>41</sup> A palestra foi dada a 22 de Maio de 2012 na Casa da Escrita, em Coimbra, no âmbito do programa *Milplanaltos*.

<sup>42</sup> Como sugere Luís Quintais (<https://luisquintaisweb.wordpress.com>, *post* de 27 de Fevereiro de 2013), é também em virtude deste movimento que a antropologia se afasta da literatura e da etnografia, ou seja, da escrita de casos, e aproxima-se da filosofia (ou da ciência), vale dizer, de um saber que pressupõe critérios de legitimação das suas proposições.

desvio da norma – as tais aberrações ou anomalias referidas há pouco, que, num movimento paradoxal, constituem justamente aquilo que parecem estar a desfazer.

Para pensar esta relação entre teoria e casos (anómalos), pense-se em *Aberração*, de que falei há pouco para introduzir a forma como a humanidade é pensada a partir de um conjunto de casos aberrantes. O conto no qual me foquei, “Uma civilização”, é o único que apresenta, de certa forma, uma definição do que é o humano, mas esta definição funda-se, como vimos, num gesto de suspensão da teoria, porquanto, como sugere o narrador, a manutenção da dúvida acerca das relações da civilização actual com a do título está destinada a permanecer. Veja-se: “Todo o drama da nossa humanidade hoje é essa dúvida, que não poderemos resolver nunca. É por isso que somos humanos” (B. Carvalho 2004: 172). Esse gesto de suspensão da teoria instaura a excepção – a aberração, justamente –, mostrando, no entanto, a interligação entre ela e a norma que contradiz, embora esta necessite daquela para que seja legitimada. É essa a estrutura da relação entre norma e aberração que o livro propõe. Mas qual é, então, essa norma? É uma ideia de humanidade que, para ser validada, precisa, paradoxalmente, daquilo que, por definição, não pode prever: o desvio, a aberração.

É o que propõe Agamben na sua teoria do estado de excepção: “o estado de excepção é o dispositivo que deve, em última instância, articular e manter juntos os dois aspectos da máquina jurídico-política, instituindo um limiar de indecidibilidade entre anomia e *nomos*, entre vida e direito” (2004: 130). A excepção constitui a prova mais visível da inadequação do direito à vida ou, para o argumento aqui defendido, da teoria ao exemplo. Para esclarecer essa tese, Agamben serve-se do exemplo da relação desfasada entre *langue* e *parole*, em que a língua falada nunca é aplicação directa da *langue*, assim como nenhuma norma funciona, no plano da realidade, da mesma forma em que é concebida no plano do direito, vale dizer, da teoria. No entanto:

Assim como a atividade linguística concreta torna-se inteligível pela pressuposição de algo como uma língua, a norma pode referir-se à situação normal pela suspensão da aplicação no estado de exceção. De modo geral, pode-se dizer que não só a língua e o direito, mas também todas as instituições sociais, se formaram por um processo de dessemantização e suspensão da prática concreta em sua referência imediata ao real. Do mesmo modo que a gramática, produzindo um falar sem denotação, isolou do discurso algo como uma língua, e o direito, suspendendo os usos e os hábitos concretos dos indivíduos, pode isolar algo como uma norma, assim também, em todos os campos, o trabalho paciente da civilização procede separando a prática humana de seu exercício concreto e criando, dessa forma, o excedente de significação sobre a denotação que Lévi-Strauss foi o primeiro a reconhecer<sup>43</sup>. O significante excedente – conceito-chave nas ciências humanas do século XX corresponde, nesse sentido, ao estado de exceção em que a norma está em vigor sem ser aplicada. (Agamben 2004: 59)

Esta ordem de problemas permeia tanto *Os Papéis do Inglês* como *Nove Noites*: ambos os romances desenvolvem enredos situados, como já assinali, em momentos iniciais e, por isso, decisivos para a formação da antropologia na Inglaterra e no Brasil, e apresentam figuras excêntricas, desajustadas, incapazes de se conformarem com o padrão que se ia afirmando. Ora, esse movimento de afastamento da norma é, como vimos, central na antropologia, enquanto ciência que se interessa pelas anomalias, pelas aberrações, pelos resíduos da humanidade. A antropologia configura-se, então, como atravessada, desde a sua fundação, por um duplo movimento, por assim dizer, de fechamento de fronteiras, comum a qualquer disciplina numa fase de delimitação do seu território, e de dilatação ou mesmo abertura das mesmas – algo que a mantém num estado de permanente e mesmo obsessiva autocrítica (por isso não surpreende que a revolução nas ciências sociais tenha começado por ela). Autocrítica, essa, que – recorde-se como qualificou Bernardo Carvalho a narrativa d'*Os Papéis do Inglês*: “em permanente ‘suspeita perante si mesma’” – é comum à literatura moderna, na sua obsessão consigo mesma, com a escrita e com essas escritas, que, como nos textos

---

<sup>43</sup> O conceito apontado por Agamben encontra-se na “Introduction à l’œuvre de Marcel Mauss”, de 1950: “le travail de péréquation du signifiant par rapport au signifié a été poursuivi de façon plus méthodique et plus rigoureuse à partir de la naissance, et dans les limites d’expansion, de la science moderne. Mais, partout ailleurs, et constamment encore chez nous-mêmes (et pour fort longtemps sans doute), se maintient une situation fondamentale et qui relève de la condition humaine, à savoir que l’homme dispose dès son origine d’une intégralité de signifiant dont il est fort embarrassé pour faire l’allocation à un signifié, donné comme tel sans être pour autant connu. Il y a toujours une inadéquation entre les deux, résorbable pour l’entendement divin seul, et qui résulte dans l’existence d’une surabondance de signifiant, par rapport aux signifiés sur lesquels elle peut se poser. Dans son effort pour comprendre le monde, l’homme dispose donc toujours d’un surplus de signification” (Lévi-Strauss 1980: XLIX).

etnográficos (diário, notas...), sustentam o livro sem nele aparecer (pense-se na frequência deste tópico na narrativa de Henry James, por exemplo).

Por outro lado, esta presença insistente e incómoda da escrita em ambos os romances remete para uma ideia central nesta discussão, a de que a escrita se encontra na origem da etnografia, tanto num sentido histórico<sup>44</sup> como num sentido metodológico: como já dito, o campo não existe antes de ser *escrito* pelo etnógrafo. O facto de ambos os romances lidarem com figuras fundadoras e com a procura de papéis que permitiriam aos narradores escreverem o texto que se propõem – o texto que lemos – sugere que o que está em causa é justamente uma preocupação com a escrita, seja literária ou etnográfica, na medida em que coloca uma relação problemática com a teoria, que se configura em termos de resistência da escrita a coincidir com o projecto que a orienta e justifica<sup>45</sup>.

O problema, apontado por Pina-Cabral, de se construir uma teoria geral a partir de casos concretos, joga-se nessa tensão entre teoria e exemplo, ou seja, na inadequação da escrita ao projecto, na necessidade de permanentemente a reajustar e, por fim, na consciência de que esse ajuste será sempre imperfeito – no sentido de incompleto. E repare-se como os elementos que o autor aponta como essenciais, nesse processo, são justamente os que, por serem excepcionais e imprevisíveis, não podem ser inscritos no método, embora, paradoxalmente, acabem por sê-lo: o engenho, a *serendipity*. E é a isso que se refere Ruy Duarte de Carvalho quando fala na incorporação do acaso no método: “Era um daqueles desvios à rotina do inquérito que nunca entendi como agressão ao

---

<sup>44</sup> A literatura de viagens que surge, na Europa, no século XVI, e inclui uma extensa variedade de textos, que vão desde as crónicas dos missionários até aos relatos de exploradores, passando pelos textos de naturalistas e de aventureiros, até chegar ao desenvolvimento de um filão específico, no século XIX, mais ligado à escrita literária propriamente dita, qual seja o relato de viagem de artistas e escritores, encontra-se na origem da escrita etnográfica.

<sup>45</sup> Soudière propõe a noção de *écrivabilité* para sugerir que um projecto etnográfico só é concebível se o etnógrafo o considerar escrevível: ou seja, a sua exequibilidade não depende apenas do interesse por um determinado tema e dos recursos concretos à disposição, mas também da potencialidade que tem para se converter em escrita (1995: 103-115).

programa de trabalho, antes inscrevi no método, deixando que os próprios imprevistos redefiniram rumos que sem dúvida apontariam, de qualquer maneira e sempre, ao que andava a querer saber” (2000: 37). O desvio enquanto método de pesquisa, é certo, mas também de escrita, porque é no caminho que o livro, tal como o inquérito do etnógrafo, encontra o seu rumo: “O inquérito tem os seus objectivos, tem uma retaguarda de razões, mas [...] é no terreno observado que ele, o inquérito, vai encontrar os seus rumos, reconhecer as fragilidades, suas, enquanto programa, e de quem o conduz [...] e finalmente constituir-se ele mesmo como objecto” (R. Carvalho 1999: 197).

## Os “segundos”<sup>46</sup> livros de Ruy Duarte de Carvalho

Muitas das questões exploradas n’*Os Papéis do Inglês* surgem já nos trabalhos anteriores de Ruy Duarte, nomeadamente nas publicações de carácter declaradamente científico<sup>47</sup>. No prefácio a uma colectânea de artigos e comunicações elaborados a partir da sua pesquisa junto dos pastores kuvale, escreve:

Parece haver entre nós quem se autorize a determinar se uma obra tem ou não tem carácter científico na medida em que ela se atém ao uso (ou persiste no uso), de uma formalidade – de exposição, de linguagem e de atitude – árida e mais ou menos esotérica, só decifrável por especialistas e imune às reformulações que nas últimas décadas revolucionaram a produção do texto, de qualquer texto. [...]

Do trabalho que, desde 1992, tenho conseguido desenvolver regularmente com a atenção voltada para as populações do nosso Sudoeste, publiquei, até agora, dois livros. O primeiro, *Aviso à Navegação*, escrevi-o com a voluntariosa e seguramente ingénua intenção de prestar aos decididores nacionais e internacionais [...] informação científica e tecnicamente fundada e fundamentada [...]. No segundo, *Vou lá Visitar Pastores*, disse o mesmo, e mais alguma coisa, de outra maneira, é certo, mas sem todavia deixar nunca de atender ao mais obstinado rigor científico. Apenas tentei alargar, aí, o horizonte de cobertura e da divulgação, e inovei, deliberadamente, em relação ao discurso e aos alvos da antropologia tradicional, clássica. Utilizei uma linguagem despudoradamente literária e mesmo coloquial – e até confidencial, por vezes –, tendo em vista atingir, seduzir e cativar o gosto e a consciência de um público mais vasto, comum [...]. Não creio que qualquer destes livros seja menos científico pelo facto de visar oferecer-se para além do círculo estrito – restrito e frequentemente estreito – de um consumo dito erudito ou narcisicamente académico. (2002b: 9-10)

Este prefácio foi escrito em Julho de 2001: quatro anos tinham passado desde a publicação de *Aviso à Navegação*, dois desde a de *Vou Lá Visitar Pastores* e apenas um desde a d’*Os Papéis do Inglês*. Estes dados são importantes, porque dão conta da continuidade entre as preocupações subjacentes a estas obras, que ficam explícitas neste prefácio. Por enquanto, deixarei de lado o romance, a que será dedicado o próximo capítulo, e procurarei deter-me nos problemas aqui levantados e na relação que se estabelece com os dois outros livros mencionados.

---

<sup>46</sup> Referência aos “segundos livros” de que fala Debaene na já referida obra *L’adieu au voyage*, cuja proposta será discutida ao longo desta secção.

<sup>47</sup> Termo que uso, aqui, na sua valência ordinária, querendo significar um trabalho desenvolvido ao abrigo de um determinado campo institucional – no caso, a antropologia social –, regulamentado por metodologias, objectivos e linguagens próprios. As ambiguidades e as problemáticas, apontadas na secção anterior, relativas ao que se entende por ciência quando se fala em ciências sociais, e à possibilidade de o discurso científico se valer do recurso à linguagem literária sem perder a sua especificidade, serão analisadas em seguida, em virtude dos questionamentos operados pelo próprio Ruy Duarte.

No primeiro parágrafo do excerto, o autor expressa o seu desacordo e o seu mal-estar relativamente às convenções que regulam, pese embora as mudanças ocorridas nas últimas décadas (que ele deixa implícitas, mas que podem ser associadas aos já referidos debates subsequentes à viragem linguística), a linguagem científica, vale dizer, académica. Estamos perante o problema apontado na conclusão da secção anterior: a partir do momento em que os campos do saber se institucionalizaram – algo que, na Europa, aconteceu ao longo do século XIX, em que se produziu uma progressiva especialização do saber, que se traduziu na criação de campos disciplinares, por sua vez associados a instituições encarregues de os preservarem (acção, evidentemente, conotada pelo seu carácter conservador e resistente à mudança) –, conhecimento equivale a saber científico, e este, por sua vez, torna-se sinónimo de saber académico. Os intelectuais estão associados a instituições, departamentos, centros de investigação e publicam os seus textos dentro do âmbito disciplinar em que operam. A tradição da escrita ensaística, que havia sido o principal veículo de conhecimento na Europa moderna, torna-se apanágio de poucos, geralmente intelectuais já afirmados no seu campo, logo suficientemente legitimados para poderem dedicar-se à escrita não estritamente académica sem, por isso, perderem a sua credibilidade. A partir de então, forma-se um fosso entre literatura e antropologia, devido, como sublinha Alain-Michel Boyer, a um duplo movimento: por um lado, a literatura afirma a sua autonomia da história e do mundo, fechando-se sobre si mesma; por outro lado, as nascentes ciências sociais abraçam uma perspectiva de matriz positivista comtiana, e separam-se do campo em que tinham surgido, o das belas-letas<sup>48</sup> (Boyer 2011: 25-30).

A proposta de Vincent Debaene, formulada em *L'adieu au voyage. L'anthropologie française entre science et littérature*, toma como ponto de partida

---

<sup>48</sup> Recorde-se que era esta a designação em vigor até ao final do século XVIII para o conjunto de obras que hoje em dia são abarcadas pelo termo “literatura”.

justamente estas considerações, desenvolvendo-as em torno de dois pontos essenciais. Em primeiro lugar, o autor propõe a noção de “segundo livro”, sugerindo que muitos antropólogos de renome, como Michel Leiris, Marcel Griaule ou Claude Lévi-Strauss, tenham escrito, paralela ou posteriormente às monografias, obras de cariz mais literário, para poderem expressar tudo aquilo que não cabia naquele que seria o “primeiro livro”. A necessidade de recorrer a um “segundo livro” devia-se, segundo o autor, à separação radical que se foi criando, em França, entre o domínio da antropologia e o da literatura, a partir do começo do século XIX. Essa separação seria – este é um ponto central na argumentação de Debaene – uma singularidade francesa, que o autor não detecta, por exemplo, no mundo anglo-saxão, e que se deveria à influência do positivismo e ao desconforto, sentido pelas nascentes ciências sociais, relativamente à tradição das belas-lettras, caracterizadas pela sua dupla filiação nas artes e no conhecimento científico e filosófico. Ou seja, a tradição “tipicamente francesa” do ensaio, que remontava a figuras como Montaigne, Rousseau ou Montesquieu, e que aliava preocupações estéticas ao discurso do conhecimento<sup>49</sup>, foi rejeitada em nome da construção de um território disciplinar – o das ciências sociais –, que, a partir de então, detém o monopólio do conhecimento sobre o homem, antes apanágio das belas-lettras. O resultado seria uma progressiva perda de terreno da literatura em relação às ciências sociais no que diz respeito a esse conhecimento, que geraria, tanto no século XIX como no XX, as “querelles de propriété”, cujo objectivo era mostrar qual dos dois discursos seria mais eficaz para falar do humano.

---

<sup>49</sup> Debaene nota como Lévi-Strauss, ao identificar a linhagem da antropologia contemporânea nesses pensadores, fã-lo reivindicando a filiação da antropologia não em práticas etnográficas, mas sim no “pensamento etnográfico”. Desta forma, passa por cima dos relatos de viajantes e exploradores e considera apenas os filósofos e pensadores que poderiam fornecer antecedentes teóricos para a antropologia moderna (91-92). Dai aquela que o mesmo autor definia a hiperteorização da antropologia francesa: “La sociologie française est née précocement et elle souffre encore de l'écart qui existait, à l'origine, entre la hardiesse de ses anticipations théoriques et la manque ou l'insuffisance de données concrètes” (89).

Ora, a noção de “segundo livro” parece algo problemática, na medida em que, como o próprio autor admite, em dois dos quatro casos que analisa, a saber, *L’Afrique fantôme*, de Leiris, e *Tristes tropiques*, de Lévi-Strauss, o chamado “segundo livro” precede a monografia, não só em termos cronológicos, mas por estar mesmo na origem do pensamento que esses autores desenvolveriam nos anos seguintes. Relativamente a *L’Afrique fantôme*, Debaene define-o mesmo um livro matricial na obra de Leiris, considerando-o uma tentativa de ultrapassar, tornando-as inadequadas, as categorias da literatura e da antropologia, em nome de uma ideia de poesia como espaço aberto e totalizante, capaz de produzir aquela reconciliação entre livro e vida que estaria na origem do sonho etnográfico. Veremos daqui a pouco como o projecto de *Vou Lá Visitar Pastores* pode ser inscrito nesta linha.

O “segundo livro” seria-o, portanto, em virtude da repartição dos espaços discursivos e das relações hierárquicas que eles entretêm. Ou seja, um livro que, mesmo sem ter ambições científicas, tenha a sua origem numa experiência etnográfica, cujo resultado se espera ser uma monografia científica, será sempre tachado de ser *segundo*, muito embora, para o seu autor, possa, porventura, ser o primeiro.

Debaene insiste, neste sentido, em que não se trata de um problema de distribuição dos afectos, isto é, psicológico, mas sim epistemológico e institucional: “L’anthropologie, pas moins que les autres sciences, construit ses objets et c’est ce travail de construction lui-même (et non la psychologie d’un auteur partagé entre l’exigence objectiviste et l’expression de soi) qui peut expliquer l’existence d’un résidu qui, par défaut, apparaît comme « littéraire »” (22). Isto parece, contudo, bastante óbvio, e os trabalhos na área da análise institucional há muito que o demonstraram (cf. Lourau 1988). Neste, como em outros momentos ao longo da leitura, fica-se (fico?) com a sensação de que o autor apresenta um retrato algo forçado dos argumentos que pretende desmontar, de forma a tornar a sua tese mais sólida e inovadora. A alegada inexistência

de casos semelhantes aos franceses no mundo anglo-saxão é igualmente liquidada com afirmações como “il n’est pas sûr qu’on puisse trouver de tels exemples dans l’ethnologie britannique” (101) e adoptando, como único termo de comparação, *Argonautes of Western Pacific*, de Malinowski, cujas evidentes preocupações literárias seriam a prova de que, no Reino Unido, “le cadre positiviste et antirhétorique français n’y était pas si prégnant qu’en France” (108)<sup>50</sup>.

Em todo o caso, o interesse da argumentação de Debaene reside, acima de tudo, na hábil articulação do problema dos “segundos livros” com a definição dos espaços discursivos em questão, algo que o autor faz de forma invulgar, não partindo, como nos alerta logo na introdução, de concepções pré-constituídas (e não sujeitas a questionamento) acerca do que cada uma delas – literatura e antropologia – é, para, assim, discutir as relações entre as duas a partir desse pressuposto. Pelo contrário, mostra como as duas se foram definindo, por oposição uma à outra, ao longo dos séculos XIX e XX, num movimento que é examinado não só a partir do ângulo da antropologia, mas também do da literatura. Assim, o divórcio entre as duas não se deveria apenas às pretensões científicas da antropologia, mas também a uma concepção da literatura moderna que, na esteira do pensamento de Barthes, Derrida e Blanchot – para citar apenas os nomes referidos por Debaene – se pensa apenas em termos de escrita e de linguagem, e não enquanto discurso sobre o homem, como no passado<sup>51</sup>.

---

<sup>50</sup> Se a situação, nos países de língua inglesa, fosse assim tão pacífica, como justificar que o grupo de *Writing Culture* tenha surgido justamente do outro lado do Atlântico? É possível, por outro lado, encontrar exemplos de “segundos livros” também por lá: o caso de Maybury-Lewis, citado há pouco, seria um deles.

<sup>51</sup> Esta afirmação levanta algumas questões, pois, sendo este um trabalho dedicado a um autor angolano e a um brasileiro, é necessário considerar a forma como a literatura tem sido praticada e pensada nos seus respectivos contextos. Neste sentido, é evidente que a intransitividade que, a partir dos anos 50, se tornou uma marca da literatura e das teorias literárias produzida não só em França, como, de uma forma geral, no contexto euro-americano (pense-se no *New Criticism*), não teve a mesma representatividade nos cenários brasileiros e angolano, onde a etnografia e, antes dela, a literatura de viagens, tiveram um peso muitíssimo importante no surgimento dos primeiros textos literários e, sucessivamente, nas respectivas elaborações teóricas. Recorde-se, aliás, que, nesses países, o conúbio entre literatura e pensamento social, do qual deriva uma ideia de literatura enquanto discurso sobre a sociedade, tem sido estreito e duradouro. Esta questão, esboçada na introdução a este capítulo, merecerá mais algumas considerações no início da segunda parte.

Por outro lado, a própria noção de livro, que Debaene convoca, sugere que o que está em causa, nos chamados “segundos livros”, é um projecto que é literário não apenas por razões de estilo – pela linguagem utilizada, a inscrição do sujeito, etc. –, mas precisamente porque se pensa enquanto livro. Esta preocupação com o livro será, como veremos, central nas obras de Ruy Duarte, a partir de *Vou Lá Visitar Pastores*, sendo justamente um dos elementos decisivos da opção pelo romance que essa obra indicia.

A experiência editorial e cultural de “Terre Humaine”, que deu à luz obras que se refazem àquela antiga tradição das belas-lettras posteriormente rejeitada tanto pela antropologia moderna como pela teoria literária estruturalista e pós-estruturalista, poderia ser considerada uma contraprova das proposições de Debaene, logo no espaço cultural e literário francês. Porém, para o autor, trata-se de mais um capítulo da tal “querelle de propriété”, porquanto “Terre Humaine” se apresenta como uma escrita capaz de ultrapassar a divisão entre ciência e literatura, movida pelo ataque à “desumanização” comum a ambas e pela ambição de atingir o grande público: “« Terre humaine » s’inscrit en faux contre la littérature, ou plus exactement contre le champ littéraire ; il s’agit d’une tentative de refondation de la littérature à l’écart d’une évolution qui a été la sienne depuis le milieu du XIXe siècle” (450)<sup>52</sup>. No entanto, apesar do prestígio e da longevidade do projecto, Debaene conclui que as suas ambições epistemológicas não foram atingidas, na medida em que tanto o domínio da literatura como da antropologia ficaram fundamentalmente inalterados. Veremos daqui a pouco como uma conclusão muito semelhante pode ser extraída acerca do projecto da antropologia pós-moderna.

---

<sup>52</sup> Debaene nota como o discurso dos coordenadores da colecção é sistematicamente reproduzido pelos seus estudiosos e críticos. Veja-se, por exemplo, este breve comentário de Tiphaine Barthélemy e Maria Courocli: “*Tristes tropiques* se situe également dans une tradition très présente en France – dont témoignent l’ensemble des ouvrages de la collection « Terre Humaine » –, où données scientifiques et littéraires, expressions du sensible et de l’intelligible s’articulent étroitement dans une seule et même opération narrative” (2008: 12).

A referência a determinados projectos editoriais mostra, de forma muito clara, que o problema da linguagem, do estilo, não é de todo secundário, nem se trata de um problema abstracto: pelo contrário, é indício do teor do texto que se está a ler. Embora, como mostrei há pouco, a problemática da escrita nas ciências sociais tenha sido objecto de debate já a partir dos anos 70, tendo sido feitas várias propostas e experimentações, teóricas e práticas, que, além de alertarem para a presença de estratégias literárias em qualquer texto (mesmo, e talvez sobretudo, naqueles que pretendiam apagar quaisquer sinais de autoria e apresentar apenas o objecto, como se este se mostrasse sozinho), visavam ampliar as possibilidades das práticas textuais na escrita etnográfica, estas propostas tiveram, de uma forma geral, um impacto mais teórico que prático. Isto é, se hoje em dia é mais ou menos consensual que: a) a prática etnográfica envolve uma relação entre, pelo menos, dois sujeitos, e não entre um sujeito conhecedor e um objecto conhecido; b) a escrita desempenha um papel central e fundador, na medida em que informa todas as etapas da pesquisa, sendo a etnografia não fruto, mas co-produtora da experiência; c) a etnografia é uma narrativa destinada a um público que, de alguma forma, deverá ser cativado, na prática, continua-se a privilegiar o recurso a uma linguagem que acaba por produzir o curioso paradoxo assinalado por Bensa e Pouillon, quando comparam textos de escritores a textos de etnógrafos:

il était assez troublant de constater que, sans disposer des méthodes et des concepts dont nous pensions être armés, ces auteurs étaient allés plus vite et plus loin que nous dans le rendu des événements, des personnages, des conditions de vie, etc. [...] l'impression d'irréalité, le terrible ennui qui se dégageait si souvent d'une littérature anthropologique moyenne et de travaux « savants » [...]. Des conventions et des concepts mêmes de l'anthropologie semble s'élever un rideau de fumée qui masque notre rapport aux choses.  
[C]'était là une douloureuse évidence: nombre d'écrits d'anthropologues patentés ne rendent pas véritablement compte de l'enquête elle-même. (2012: 8-9, *italico meu*)

A centralidade da escrita etnográfica é assinalada, pelos autores, na medida em que ela pode ser capaz ou não de aderir, de forma adequada, à vivência concreta que pressupõe.

Sem concordarem com aqueles que consideram os excessos da corrente textualista<sup>53</sup>, os autores tocam num ponto importante: se a escrita parte de um conjunto de factos e situações vividas pelo etnógrafo para convertê-las num texto, ela falha, na maioria dos casos, em produzir um efeito de realidade, acabando por criar-se a situação, algo paradoxal, pela qual o campo, fundamento e orgulho da actividade do etnógrafo, desaparece, num certo sentido, do texto, porventura mais preocupado em extrair abstracções e teorizações do que enredos e personagens, embora estes tenham proporcionado o material e os dados para a elaboração as mesmas. É este o paradoxo do entendimento comum e contemporâneo acerca da escrita nas ciências sociais (e não só<sup>54</sup>): embora a etnografia permaneça a metodologia privilegiada, a adesão a determinados códigos linguísticos e textuais corre o risco de acabar por ofuscá-la, tornando a leitura pouco fluida e mesmo aborrecida (produzindo *ennui*, como vimos no excerto citado).

---

<sup>53</sup> Estes excessos consistem, de acordo com a maioria dos críticos, em considerar que, em última análise, tudo se resume a um texto, a uma ficção. Na verdade, esta posição, que acaba por fazer coincidir o textualismo com uma espécie de idealismo, é bastante redutora, porquanto afirmar que a experiência etnográfica só existe a partir do momento em que é escrita não significa negar que nada, antes, tenha acontecido, mas apenas que esse conjunto de acontecimentos só se torna experiência no momento em que é organizado e lhe é atribuído um sentido pela escrita. Com a construção de uma narrativa, personagens são criados, acontecimentos seleccionados de forma a estruturarem um enredo e, por fim, alguma forma de sentido surge com e pela escrita.

<sup>54</sup> As ciências humanas estão também, e talvez em maior medida, afectadas por este problema, por razões muito semelhantes às examinadas até agora, e por não terem desenvolvido uma autocritica comparável à que foi feita no campo das ciências sociais. Por outro lado, sendo por definição incerto o seu estatuto enquanto ciências, é lógico que tal autocritica, a acontecer, correria o risco de as fragilizar ainda mais. Notei a minha própria dificuldade em lidar com o assunto num seminário em que participei em 2013, durante a minha estadia doutoral no Rio de Janeiro. O seminário, intitulado “Etnografia e intersubjetividade”, era oferecido pelo PPGAS/MNRJ (Programa de Pós-graduação em Antropologia Social do Museu Nacional do Rio de Janeiro) e orientado pelas professoras Marta Cioccarri e Indira Viana Caballero. Fui convidada, tal como os outros estudantes, a escrever acerca do tema do seminário, reflectindo sobre a minha experiência de investigação. Não tendo desenvolvido, ao contrário dos meus colegas, trabalho de campo, apresentei a reflexão de Ruy Duarte de Carvalho – colocando-me, evidentemente, fora do problema: querendo falar em termos etnográficos, as obras que analisei eram o campo e eu a observadora externa. Não produzi uma auto-reflexão, como era esperado, mas sim uma reflexão sobre a auto-reflexão de outrem (o autor). Por conseguinte, as professoras sugeriram que voltasse a pegar no assunto, da mesma forma que os meus colegas tinham feito com os seus campos: porquê me tinha interessado por essa obra? O que me dizia essa escolha acerca do meu percurso académico? Como tinha evoluído o projecto e a minha própria relação com as obras? Foi um exercício interessante, que não só me ajudou, como é evidente, a entender mais coisas sobre mim, mas (o que é importante, para a auto-reflexividade não se reduzir a um exercício de auto-análise algo solipsista) ajudou-me também a entender melhor a própria obra – o meu campo. Tudo isto agudizou a minha consciência acerca dos problemas aqui discutidos, agora nas ciências humanas e, especificamente, nos estudos literários.

Esta é a ordem de problemas assinalada no primeiro parágrafo do prefácio do livro de Ruy Duarte com que abri esta secção. No parágrafo subsequente, segue-se a sua exemplificação no caso concreto da obra do autor: *Aviso à Navegação* e *Vou Lá Visitar Pastores*, apesar de serem livros bastante diferentes, tanto entre si como em relação ao livro prefaciado, são ambos científicos, porque igualmente fundamentados nas mais rigorosas prática etnográfica e análise e tratamento de dados. O que os distingue? Acima de tudo, precisamente a linguagem, “despudoradamente literária e mesmo coloquial – e até confidencial, por vezes –,” do segundo, que tem “em vista atingir, seduzir e cativar o gosto e a consciência de um público mais vasto, comum” (2002b: 10). A questão do estilo é, então, associada não a vagas ambições artísticas, mas a um projecto já anunciado no prefácio da primeira das duas obras, onde o autor justificava a publicação do livro pela urgência, que sentia, de alargar a um público maior os resultados da sua pesquisa, até então divulgados apenas através de publicações académicas. Por outro lado, afirma continuar em dívida para com as pessoas que o ajudaram, sem terem a obrigação de o fazer, por não terem, à partida, qualquer ligação com a actividade do etnógrafo:

Este não é nenhum dos possíveis livros que tenho para oferecer-lhes, com que quero retribuir-lhes. Sem ser um livro para especialistas da análise social também não é aquele que quero escrever para um público comum que não estará, à partida, interessado nos contornos específicos da matéria que tratarei e que vou ter, por isso, que tentar atingir através da escrita capaz de seduzi-los.

Não digo nada nele que tenha por menos verdadeiro ou justo, mas o que digo é escasso e austero, há questões e referências que mal afloro, outras que deixo em branco, outras que lhes passo ao lado. (1997: 12)

*Aviso à Navegação* é, assim, apresentado como um livro destinado, essencialmente, a técnicos e políticos, isto é, àqueles decididores, também referidos no outro prefácio citado, que poderiam tirar partido dos conhecimentos expostos naquele que se apresenta como um manual técnico – um aviso para a navegação em águas desconhecidas, metáfora para os territórios explorados pelo seu autor ao longo de cinco anos de

pesquisa etnográfica<sup>55</sup>. É, em suma, um livro de intervenção, de acordo com o papel político e cívico que Ruy Duarte atribuía à antropologia<sup>56</sup>.

Observe-se que, nos dois excertos, o projecto subjacente a *Vou Lá Visitar Pastores* é descrito nos mesmos termos: em ambos os casos, o autor diz sentir a necessidade de “atingir” um público “comum” e, sobretudo, de o “seduzir”, ou seja, de provocar uma resposta afectiva nos leitores<sup>57</sup>. Ambição, como vimos, motivada tanto pelo desejo de retribuir às pessoas que haviam contribuído, de forma desinteressada, para a pesquisa, como pela vontade de ampliar as possibilidades de divulgação dos resultados da sua investigação, saindo do quintal académico<sup>58</sup>. É por isso que, a partir da publicação dessa obra, os livros de Ruy Duarte serão sempre apresentados como livros destinados ou, de forma especular, recebidos (é o caso de *A Terceira Metade*, que se apresenta como o relato da narração de uma personagem chamada Trindade) – em todo o caso, nunca pensados fora de uma relação dialógica.

Há mais um aspecto que gostaria de destacar nos dois prefácios. Relativamente a *Aviso à Navegação*, o autor sublinha não ter dito “nada nele que tenha por menos verdadeiro ou justo, mas o que digo é escasso e austero, há questões e referências que

---

<sup>55</sup> Leia-se o posfácio: “Julgo que o texto que elaborei é, dada a sua forma, o seu conteúdo, a discriminação dos temas e dos aspectos tratados, uma tentativa de intervenção dirigida a todas as formas de intervenção. Tendo arranjado tempo e maneira [...] para navegar tais terrenos, e conhecê-los, julgo estar em condições de fornecer alguns ‘avisos à navegação’. Não se tratou, para mim, de cruzar aquelas ‘águas’ para dizer que tinha lá estado ou recolher amostras de superfície para aferi-las ao que já sabia antes, ou a tabelas já estabelecidas. Mergulhei nelas à procura de dados e de elementos que não constavam de fontes anteriores. [...] Fiz portanto, se quiser insistir na metáfora e não temer passar por pretensioso, serviço de navio oceanográfico investido na prospecção de águas virgens. E ninguém nega, penso, a utilidade, a necessidade, da pesquisa oceanográfica quando se pensa pescar e às vezes em grande” (R. Carvalho 1997: 139).

<sup>56</sup> É esse papel que está em causa nos *Papéis do Inglês* e o drama de Ruy Duarte será explorado e aprofundado através do drama de Archibald Perkins. Relativamente ao seu trabalho com os Kuvale, o autor defendia a sua inscrição “no âmbito de um programa mais vasto e é isso que de facto me mobiliza de todas as maneiras, enquanto cidadão angolano e enquanto antropólogo que faz precisamente deste estudo sobre os Kuvale um ponto ou um eixo de observação a partir do qual visa a apreensão de problemáticas gerais, nacionais ou mesmo regionais” (2002b: 116).

<sup>57</sup> A ideia da escrita como arma de sedução é importante, e voltará nos *Papéis do Inglês*, que se apresenta, de facto, como uma carta escrita para uma destinatária que se insinua no texto e que o narrador vai seduzindo por meio do acto narrativo.

<sup>58</sup> O desejo de divulgar a pesquisa fora do meio académico é uma preocupação recorrente no âmbito das ciências sociais e humanas. V., entre outros, o já referido projecto editorial da colecção “Terre Humaine” (cf. Aurégan 2004).

mal afloro, outras que deixo em branco, outras que lhes passo ao lado” (12). Embora o compromisso com a verdade e com a exactidão não estejam em causa, aquele estilo despojado de ornamentos, árido e exotérico (R. Carvalho 2002b: 9), bem como a omissão de diversas questões são apontadas pelo autor como razões para escrever outro livro: *Vou Lá Visitar Pastores*. De forma semelhante, no prefácio ao livro de 2002, lemos não só as já discutidas considerações acerca da linguagem e do público visado, mas também que o conteúdo do texto é “o mesmo, e mais alguma coisa” (10)<sup>59</sup>. Eis a relação de complementaridade entre *Aviso* e *Pastores*, que não tornam, para usar a expressão de Debaene, este o segundo livro em relação àquele, pois sabemos que o primeiro, a haver, seria justamente *Pastores*<sup>60</sup>. Era este o livro projectado por Ruy Duarte já na altura da publicação do *Aviso*, em relação ao qual, sem prejuízo do embasamento científico de ambos, se configura como um livro mais completo, pois o que falta no outro é justamente aquela “*mais alguma coisa*” que nele se encontra. Resta saber o que é.

---

<sup>59</sup> Lembre-se o já citado prefácio de Maybury-Lewis ao seu livro *O selvagem e o inocente*: “as monografias antropológicas deixam de lado muita coisa importante. Sobretudo, elas frequentemente não contam ao leitor as circunstâncias nas quais os pesquisadores fizeram sua pesquisa de campo [...]. Coloquei o problema e descrevi as circunstâncias de minha pesquisa tão minuciosamente quanto pude na introdução à monografia *A Sociedade Xavante*. Entretanto, resolvi escrever *mais extensamente*, e *com maior liberdade*, sobre nossa experiência com os Xerente e os Xavante, sobre suas personalidades e suas vidas – e como reagimos a elas” (1990: 8, itálico meu).

<sup>60</sup> A propósito desta questão, Boyer argumenta que “la ‘littérature’ n’est pas, comme le croit Vincent Debaene, une annexe, une anomalie, un surplus, mais [...] la juste continuité d’une pratique plus que centenaire, puisque cette même littérature est à l’origine des recherches anthropologiques, elle en est même souvent l’embryon” e critica a noção de “segundo livro”, realçando que, “*presque toujours*, il s’agit de *premiers* livres, non seulement sur le plan chronologique, mais aussi, si l’on peut dire, *matriciel*, puisqu’ils sont à l’origine d’une vocation” (2011: 37).

## Autocolocações

*coisas que só se revelam  
a quem não é do lugar:  
porém exigem estar  
até sentir com elas  
o tempo do lugar  
que não se dá a ler  
só de as olhar  
e nem a quem  
faz parte do lugar.  
partir de novo então  
para captar  
da mesma forma e algures  
o tempo que a haver  
só noutra lugar.*

*Os Papéis do Inglês*

Em 1977, a antropóloga francesa Jeanne Favret-Saada publicou *Les mots, la mort, les sorts*, resultante da sua pesquisa na região francesa do Bocage. A investigação vertia sobre um tema delicado, acerca do qual, em França, muito pouco havia sido escrito: a feitiçaria. No primeiro capítulo, e, posteriormente, num texto famoso, intitulado “Être affectée”, a autora explica como as referências à feitiçaria, tanto as feitas no âmbito dos estudos de folclore e de antropologia, como as que se encontram nos jornais, partiam sempre do pressuposto de que esta fosse um fenómeno resultante da ignorância e da credulidade dos que a praticam – fossem eles membros de uma tribo africana ou camponeses de alguma aldeia no norte da França. Mesmo os moradores de povoados que tinham sido palcos de episódios de feitiçaria, quando interrogados sobre o assunto, diziam que sim, existia, mas noutra vila ou noutra povoado, ou, então, que era coisa do passado, pois “il est commode qu’il y ait ainsi un lieu d’imbéciles où serait cantonné tout l’imaginaire” (1977: 17).

Essas atitudes levavam à constatação de que a feitiçaria era um fenómeno incognoscível, conclusão que não satisfazia Favret-Saada, a qual partiu, então, desta pergunta: “la sorcellerie, est-ce que c’est inconnaissable, ou est-ce que ceux qui le prétendent ont besoin de n’en rien savoir pour soutenir leur propre cohérence intellectuelle?” (18). Da resposta afirmativa a esta interrogação dependiam, para a autora, a dificuldade e a superficialidade com que o tema era normalmente abordado. Mas não era só esse caso específico que estava em causa: o estudo da feitiçaria, por ser um caso extremo, iluminava problemas gerais, presentes em qualquer situação etnográfica, que diziam respeito à implicação do antropólogo no fenómeno estudado e, portanto, ao papel dos afectos, tanto no campo como na análise posterior. Reflectir sobre o afecto implicava, em última análise, repensar a antropologia *tout court*, a partir da sua metodologia privilegiada: a observação participante.

Os argumentos apresentados pela autora contra a noção de observação participante dizem respeito ao lugar do etnógrafo e ao delicado equilíbrio entre proximidade e distanciamento. Mostrando como a sua pesquisa só pôde realmente ter início quando aceitou entrar no jogo, ou seja, no momento em que lhe foi atribuído um papel na complexa rede de relações envolvidas numa crise de feitiçaria, a autora considera a observação participante uma noção paradoxal, na medida em que ela privilegia a observação em detrimento da acção, uma vez que participar, no entendimento geral, implica apenas “estar lá”, sem interferir de forma alguma com os fenómenos estudados. Com efeito, mesmo em situações corriqueiras, esta atitude é dificilmente sustentável; no caso do estudo da feitiçaria, revelou-se totalmente inadequada, na medida em que a feitiçaria é algo de que só se fala a quem está directamente envolvido: nesse contexto, “il n’y a pas de place pour un observateur non engagé” (27).

Assim, não foi a etnógrafa quem escolheu o seu lugar: ela não tomou posição, esta foi-lhe atribuída pelos seus interlocutores, no momento em que começaram a dizer-lhe que estava “prise”, ou seja, que estava enfeitiçada. Assim, começou a desempenhar, conforme os casos, o papel de enfeitiçada ou de desenfeitiçadora, renunciando por completo ao distanciamento praticado pela etnografia clássica (37-38). Esse distanciamento, segundo ela, deveria intervir apenas numa fase posterior à da pesquisa no campo, a da sua “reprise après-coup”, necessária para que uma teorização seja possível (48). A oscilação entre os movimentos de “va-et-vient entre la « prise » initiale et sa « reprise » théorique” (33) constitui, então, o objecto de reflexão do livro, em que o gesto de *autocolocação* da autora responde a uma intenção bem precisa: “*qu’il s’agisse d’y être « repris », et non de s’en « déprendre », c’est ce dont je voudrais introduire ici la nécessité [...]. J’entends ainsi marquer sans équivoque la distance qui me sépare de l’anthropologie classique comme de la pensée post-structurale en France, dans leur commun idéal de total a-topie du sujet théoricien*” (33).

A obra mede-se com o desfasamento entre os factos vivenciados pela antropóloga e a sua compreensão, muito mais tardia e, em todo o caso, parcial:

Si en effet j’avais pu savoir d’avance où les ensorcelés m’attendaient, peut-être me serais-je abstenue d’aller me risquer dans cette aventure. Ou bien, s’il y avait eu là vraiment ce que je cherchais et que je puisse le comprendre suffisamment, j’aurais pu suivre l’exemple de tel ethnographe qui, après quelques années de travail sur le terrain, choisit de s’y installer définitivement et juge inutile d’informer quiconque de ses trouvailles parce que la recherche scientifique lui paraît dérisoire en regard de la plénitude qu’il éprouve quotidiennement. Pour moi, qui j’ai vécu ces années dans la peur et dans la fascination (mais de quoi, je l’ignorais tout à fait), la rédaction de cet ouvrage m’a paru être un moyen convenable (sans plus) d’y comprendre quelque chose (166)

De antropólogos que, após alguns anos de pesquisa, decidiram abandoná-la, instalando-se para sempre no “seu” campo, falaremos em breve<sup>61</sup>. Por enquanto, importa sublinhar

---

<sup>61</sup> É este um tema clássico da antropologia, que o próprio Ruy Duarte aborda nos *Pastores*, em termos muito semelhantes aos de Favret-Saada: “Há os etnólogos que ficam para sempre no seu terreno, se deixam ficar, a América Latina consta que está cheia de casos destes, e depois a vida local envolve-os mesmo. Ainda que lhes ocorra partir mais tarde, o que também há-de inevitavelmente acontecer, já é tarde, criaram amarras, cortaram outras lá fora. Há depois os que voltam ao mundo exterior e decidem não dizer

que neste ponto assenta o alcance tanto metodológico como teórico do projecto de Favret-Saada: ser afectada não prejudica de forma alguma a lucidez teórica da etnógrafa, posto que à teorização é reservado um momento posterior, marcado justamente pelo distanciamento – e, efectivamente, o livro foi publicado quase dez anos depois da pesquisa que o originou. Por outro lado, pelas razões já apresentadas, só deixando-se afectar podia ela ter acesso a um conhecimento de outra forma inatingível, porque indescritível. Por conseguinte, sublinha que o texto não pode relegar o que diz respeito à subjectividade da etnógrafa (incluindo as dúvidas, os erros, etc.) a um prefácio ou a uma obra sem pretensões científicas (52-53). Os afectos são fundamentais na pesquisa etnográfica e, por isso, devem ser devidamente analisados, e não ignorados, apesar dos riscos que isto pode acarretar: “accepter d’être affecté suppose toutefois qu’on prenne le risque de voir s’évanouir son projet de connaissance. Car si le projet de connaissance est omniprésent, il ne se passe rien. Mais s’il se passe quelque chose et que le projet de connaissance n’a pas sombré dans l’aventure, alors une ethnographie est possible” (158-159).

Voltámos à ordem de problemas apontada nas secções anteriores, que Favret-Saada torna explícita ao perguntar se se pode “encore parler de science quando le texte, c’est son avant-propos”. Lembremos, a este propósito, a distinção que Maybury-Lewis fazia entre a sua monografia sobre os Xavante e *O selvagem e o inocente*, que apresentava como mero relato da sua experiência, e não como um ensaio de antropologia, muito embora considerasse esse relato crucial para a correcta avaliação dos resultados da pesquisa. Como já foi dito, esta separação, que levou Debaene a propor a noção de “segundo livro” e a aplicá-la a autores como Leiris e Lévi-Strauss, também referidos por Favret-Saada, tem a sua explicação numa visão de matriz

---

nada, este mundo exterior a que pertencem não vale nem mais nem menos do que aquele a que não pertencem, por isso voltaram” (1999: 195-196). É a seguir a este trecho que faz referência a um conto de Jorge Luis Borges, “El etnógrafo”, que comentarei mais à frente.

positivista da antropologia, responsável pela dicotomia entre ciência e literatura, cuja crítica está implícita no excerto do texto de Ruy Duarte que citei no começo da secção anterior. Ecoando Favret-Saada, poderíamos dizer que esse excerto constitui uma tentativa de resposta àqueles que, pensando, porventura, numa obra tão singular como *Vou Lá Visitar Pastores*, terão duvidado da legitimidade de ainda se falar em ciência quando o texto é o seu prefácio. Tal como a colega francesa, Ruy Duarte defende, pelo contrário, que uma narrativa exaustiva – embora, a seu ver, sempre incompleta – do que tinha aprendido no seu trabalho de campo de forma alguma poderia prescindir da inscrição plena e consciente do seu autor nela, como fica evidente nesta passagem crucial, em que o autor delinea um conceito central da sua obra, o de “autocolocação”:

o centro do mundo é aqui, o quadro de referências a que reporto o que observo e indago passa a ser nem sequer o sistema mas muito mais densamente o da absoluta trama local, perco de vista as estruturas e os processos, [...] pego mais tarde nas notas pessoais que produzi e verifico que não posso atrever-me a utilizá-las em pé de igualdade com os dados que recolhi mantendo-me alerta em relação a esse outro quadro de referências [...] que constitui a bagagem do antropólogo e a sua razão para actuar [...].

Quanto a mim, é quando o observador já fez etnografia bastante [...] para sentir-se tão de dentro que pode começar a situar e a comparar, passar à condição de etnólogo, portanto, que ele há-de ver-se envolvido numa crise pessoal tão comum a todos e matéria tão presente em tudo quanto é diário que eu arriscaria a dizer que quem a não sofrer é porque afinal não é [...]. O mundo de lá fora deixa de ser mais importante que este e o que tende a determinar a busca que continua a desenvolver-se, agora mais empenhada e apaixonada que nunca, não é saber coisas com o fim de as situar nas grelhas do saber exterior, que perdeu de importância, deixou de valer como experiência única e dinamizadora, mas de apreendê-las para situar-se na grelha do saber e das interacções locais. (1999: 194-195)

O conceito de autocolocação é utilizado por Ruy Duarte para indicar um movimento, descrito em *Vou Lá Visitar Pastores*, que vai da colocação geográfica, histórica e social dos Kuvale ao posicionamento do próprio autor nesse mesmo sistema. Ora, este movimento, como este excerto deixa claro, não é isento de problemas, na medida em que, ao abalar os pontos de referência do etnógrafo, produz um efeito de desorientação, dificultando a compreensão das experiências vividas e a sua tradução em etnografia. Trata-se da mesma dificuldade apontada por Favret-Saada e por ela resolvida recorrendo à distinção entre o momento em que o etnógrafo é tomado (*pris*) e

o momento da retomada (*reprise*) teórica das experiências vividas no campo. É esse distanciamento, destinado a propiciar a reflexão teórica, que torna o livro etnográfico possível.

Ora, o narrador dos *Pastores* propõe-se um projecto ambicioso: escrever o livro explorando justamente a condição crítica que esse excerto descreve, numa espécie de intervalo entre os dois momentos – o da *prise* e o da *reprise* – identificados por Favret-Saada. Neste sentido, *Pastores* inscreve-se, como sugeri há pouco, na linha daqueles livros que procuram reconciliar o livro e a vida, antigo sonho do etnógrafo, que, como propõe Debaene, buscava, na antropologia, “un *cercle vertueux de l’expérience et du savoir*”, uma reconciliação entre o homem de acção e o estudioso (2010: 79-80), problema que a obra de Michel Leiris, continua Debaene, traz notavelmente à tona: “Leiris voyait l’ethnologie comme une issue à la stérilisante division sociale du travail [...]. D’abord, par sa pratique : « science vivante », elle semblait promettre une réconciliation de la vie et du livre, livre qui serait comme une littérature renouvelée, à la fois connaissance de l’homme et produit d’une expérience totale” (83). O fracasso desse projecto é, no entanto, experimentado tanto por Leiris como por Ruy Duarte e tornar-se-á um dos motivos mais recorrentes da obra deste, como revela este melancólico excerto dos *Pastores*: “o ‘meu livro’, aquele que andava a procurar desde a minha adolescência e decidira por fim escrevê-lo para poder contar-me a mim mesmo o que desde sempre quisera saber sobre os Kuvale e ninguém mo dizia porque afinal ninguém o sabia, esse livro jamais eu o faria, e nem podia, porque andava a vivê-lo” (1999: 121-122).

*Pastores* introduz, então, o problema do livro enquanto impossibilidade, pois o projecto que o guia não consegue ser levado a termo de uma forma que o narrador considere satisfatória. Como lemos noutra passagem decisiva, em que o narrador se dirige ao seu destinatário:

Dentro de poucas horas estarei a voar para o Namibe, onde poderás eventualmente vir a encontrar-me munido da matéria que te lego nestas quatro cassetes. E no entanto, e à semelhança do que me tem acontecido de todas as vezes em que me exponho, expondo o que sei sobre os Mucubais, ela fica muito aquém do que me ocorreria revelar de uma única e definitiva vez. (95).

Por um lado, esta passagem sugere, como a anterior, que o fracasso depende, em grande medida, do envolvimento do autor no projecto e da impossibilidade de atingir uma correspondência plena entre livro e vida, escrita e experiência. No entanto, a conclusão, ao aludir ao desejo de “revelar de uma única e definitiva vez” aquilo que o autor sabe sobre os Mucubais, remete também para outra questão: a da discrepância entre teoria e caso, vale dizer, a insuficiência ou a inadequação do caso – do livro enquanto objecto concreto e finito – em relação à teoria – ao livro, o livro único, concebível apenas como impossibilidade. Daí a necessidade de se produzir vários livros, vários exemplos: veremos que o narrador d’*Os Papéis do Inglês* precisará, de facto, de contar “muitas outras e variadas estórias” (2000: 159) para responder à pergunta que origina a narrativa – sem, contudo, conseguir dar uma resposta plena e definitiva. É importante sublinhar, portanto, que este falhanço se tornará estruturador dos livros de Ruy Duarte, motivando mesmo a sua opção pelo romance: não apenas porque neste a inscrição autoral poderá ser plenamente assumida e explorada, mas também porque a ficção romanesca possibilitará assumir a poética do desvio (do projecto) e da abertura (para o futuro), cujo efeito será o deferimento permanente da conclusão.

Ao projecto do livro-vida perseguido nos *Pastores*, em que o autor ensaiava, portanto, adoptar um ponto de vista o mais próximo possível do seu, seguirá, a partir de *Os Papéis do Inglês*, uma deslocação progressiva, que culminará no projecto de livro-mundo<sup>62</sup> d’*A Terceira Metade*, em que o narrador procurará esboçar um novo olhar,

---

<sup>62</sup> De facto, a narrativa não incide nas aventuras do narrador-personagem, mas nas de Trindade, na medida em que estão entrelaçadas com os acontecimentos principais da história de Angola no século XX. É a partir desse relato, que integra com outros materiais decorrentes das suas leituras, que o narrador escreve o “romance austral” de Trindade, em que a vivência concreta e singularíssima deste se articula com a história de Angola, de África e do mundo, em virtude de uma espécie de experiência epifânica vivida durante uma viagem à ilha de Santa Helena, onde Trindade adopta um olhar icário: “Santa Helena, assim,

pertencente a uma personagem com origens e trajectória notavelmente distantes da dele, como meio para construir um filtro que lhe permitisse lançar um olhar mais distanciado e, por isso, mais abrangente que os anteriores. Neste processo, as várias figuras da escrita que as narrativas de Ruy Duarte convocam – em todas elas, encena-se, de facto, a construção do livro, apresentada como redacção de cartas, transcrição de conversas, etc. – funcionam precisamente como dispositivos de distanciamento, destinados a produzir um efeito de legibilidade. A estratégia do livro destinado, inaugurada nos *Pastores*, tinha, de resto, esse objectivo. O texto é apresentado, de facto, como a transcrição de um conjunto de cassetes destinadas a um amigo que deveria ter acompanhado o narrador numa viagem através dos territórios kuvale, mas que se atrasou, como lemos numa nota inicial:

*Tardava e eu não podia adiar a viagem. Admiti no entanto que talvez pudesse chegar ainda nos próximos dias, a tempo de alcançar-me. Fui-lhe por isso deixando cassetes com a gravação do que contava dizer-lhe pelo caminho. [...] Não chegou a aparecer e mais tarde transcrevi essas cassetes. Divulgo agora os salvados, são a viagem do texto. (1999: 11)*

Esta advertência coloca imediatamente uma questão central, a da distância entre o tempo da escrita e o da história, ou seja, o da gravação das cassetes, acentuando a mobilidade desse processo, através da referência à “viagem do texto”. Por outro lado, ao mencionar “os salvados”, o narrador alude explicitamente ao processo de selecção e de arrumação das gravações, que terá precedido a composição do livro: é essa a viagem do texto<sup>63</sup>. Esta encenação da escrita, que se tornará ainda mais ostensiva nos romances da

---

no meio do oceano e a mais de dois mil quilómetros de Walvis Bay, passou-lhe a ser desde aí [...] um vértice a partir de onde, colocado a uma altura estratosférica de duzentos mil metros, daí para a frente aprendeu a olhar para o continente e para o mundo colocados tanto dentro como fora de si mesmo..... digamos que o Trindade ensaiava assim uma absoluta tentativa de objetividade limite operada na pauta da sua subjetividade exclusiva..... [...] e daí é que ele tentava, até, ver o nosso tempo que está a correr, este que lhe tinha calhado em termos de idade e de lugar, o seu pequeno segmento de história testemunhada: a liquidação dos impérios coloniais, Angola e a África teatro das guerras dos outros e o que estava a passar-se naquela altura e iria a passar-se imediatamente a seguir, o colapso do império soviético e a derrocada de tanto messianismo, a implicação austral no curso do devir do mundo e dos tempos do homem” (2009: 286-287).

<sup>63</sup> O livro, dividido em quatro partes, traz, no começo de cada uma delas, a indicação das cassetes das quais constitui a transcrição, o local onde foram gravadas e o dia da viagem. Assim, ficamos a saber que

trilogia, tem o objectivo de apresentar o livro como livro em construção, acentuando, por meio desse gesto, o desfasamento entre projecto e resultado, entre teoria e exemplo, entre, enfim, o livro (imaginado) e o livro (escrito), que é a marca decisiva do projecto literário de Ruy Duarte. A literatura permite-lhe, em suma, não só, por meio da sua linguagem mais apelativa, dirigir-se a um público mais amplo, encenando uma relação dialógica – preocupação que trazia da antropologia e que se torna evidente na figuração obsessiva do destinatário –, mas também pensar o livro enquanto projecto falhado, incompleto e, por isso, sempre reiterável e aberto para o futuro<sup>64</sup>.

Esta dimensão reflexiva da escrita produz, como sugeri há pouco, um certo distanciamento entre narrador e narrativa, por meio de dispositivos como a carta, as notas, etc. Ora, estes dispositivos, no caso da escrita etnográfica, tomada, aqui, como modelo do processo da escrita em geral, operam a dois níveis, muito bem ilustrados, aliás, pelo processo que deu origem aos *Pastores*: primeiro, na fase da tomada de apontamentos, que cria, por si só, uma certa distância entre o etnógrafo e os etnografados, e da escrita do diário de campo, responsável, essa, por criar uma distância de si para si, porquanto quem escreve se torna, a um tempo, observador e observado; depois, no processo de composição do livro, em que se dá um novo distanciamento, tanto do projecto inicial, como da experiência vivida – a dificuldade, aqui, consiste em encaixar as peças e construir um texto em que os vários elementos em jogo formem um

---

as quatro primeiras foram gravadas ainda em Luanda, no dia 0, o que instaura desde logo um conceito de viagem que ultrapassa a mera deslocação espacial: a viagem começa antes, no momento da sua preparação – que inclui, entre outras coisas, leituras prévias. Os outros três grupos de cassetes foram gravados ao longo do caminho, nomeadamente, nas duas etapas principais, o Namibe e o Vitivi, durante vários dias de permanência. Esta estrutura repete-se em todos os livros de Ruy Duarte, onde o local e as circunstâncias da escrita são indicados minuciosamente. Vejam-se, por exemplo, os subtítulos das partes em que se divide *Desmedida: em São Paulo antes de partir em viagem pelo São Francisco superior; escrito em viagem pelo São Francisco superior; escrito num hotel em Três Marias, Minas Gerais; em São Paulo antes de interromper o programa de viagens pelo São Francisco para ir a casa, a Luanda; em Luanda, tendo vindo do Brasil e antes de voltar lá outra vez para prosseguir a viagem pelo rio São Francisco; e, por fim, em São Paulo, antes de voltar de vez para casa.*

<sup>64</sup> Aprofundei este tema, especialmente em relação às *Paisagens Propícias* e à *Terceira Metade*, na minha dissertação de mestrado (cf. Miceli 2011).

todo o mais coerente possível, apesar dos desajustes que, inevitavelmente, ocorrem. Para concluir esta discussão – e este capítulo –, vejamos um texto que se ocupa dessas questões.

“El etnógrafo”, que Ruy Duarte, em certa ocasião, chamou de poema<sup>65</sup>, é um conto de Jorge Luis Borges que relata o caso de um jovem antropólogo norte-americano, chamado Fred Murdock, incumbido da missão de descobrir o segredo que os feiticeiros de certa tribo do oeste revelavam aos iniciados. Após dois anos de estadia junto da referida tribo, volta para a cidade e vai ter com o professor que lhe havia confiado a missão, cujos resultados dariam origem a uma tese que a universidade publicaria. No entanto, na conversa com o professor, diz não querer divulgar o segredo, não porque a língua inglesa seja insuficiente (“podría enunciarlo de cien modos distintos y aun contradictorios”), mas sim porque essa experiência levava-o a considerar “la ciencia, nuestra ciencia, [...] una mera frivolidad”, além de que o segredo “no vale lo que valen los caminos que me condujeron a él. Esos caminos hay que andarlos” (Borges 1989: 368). Sucessivamente, informa-nos o narrador, Fred “se casó, se divorció y ahora es uno de los bibliotecarios de Yale” (368)<sup>66</sup>.

---

<sup>65</sup> Referiu-o mais do que uma vez, utilizando a designação de poema na já referida palestra “Literatura e antropologia: possíveis interferências” (Universidade de São Paulo, Junho de 2004). Efectivamente, o texto está incluído num livro de poesia, *Elogio de la sombra*, de 1969. Embora não esteja escrito em verso, tendo, com efeito, a forma de conto, o seu autor, no prólogo, sublinha a afiliação de todos os textos desse livro ao regime poético, independentemente de questões de ordem formal: “En estas páginas conviven, creo que sin discordia, las formas de la prosa y del verso. Podría evocar antecedentes ilustres [...]; prefiero declarar que esas divergencias me parecen accidentales y que desearía que este libro fuera leído como un libro de versos. Es común afirmar que el verso libre no es otra cosa que un simulacro tipográfico; pienso que en esa afirmación acecha un error. Más allá de su ritmo, la forma tipográfica del versículo sirve para anunciar al lector que la emoción poética, no la información o el razonamiento, es lo que está esperándolo” (Borges 1989: 354).

<sup>66</sup> Oscar Calavia Sáez vê, neste desfecho – a troca da etnografia pela biblioteca –, uma opção pelo infinito ou, por outras palavras, pelo universal, que é incompatível com a etnografia: “Borges se encarrega de resumir o panorama da eternidade. Façamos uma lista incompleta dos seus emblemas: o Aleph, onde todos os momentos de todas as faces de todos os objetos são vistos simultaneamente; um relato (inconcluso, inconcluível) com infinitas ramificações; um homem com memória ilimitada [...]; uma biblioteca, a de Babel, formada por todas as combinações possíveis (sem sentido, em sua imensa maioria) de todas as letras de todos os alfabetos em todas as línguas. [...] Os antropólogos descrevem mundos limitados, que são assim porque desistiram de ser outros. Borges descreve mundos sem limites” (2006: 7).

Se este conto propõe uma situação exemplar, em que o excesso de empatia do etnógrafo em relação aos sujeitos com quem interage produz um curto-circuito na relação de conhecimento, uma vez que “le sujet se perde à jamais dans son objet” (Fabbiano 2008: 8), importa sublinhar como a relação com a escrita constitui um sintoma essencial da mudança que se dera no jovem etnógrafo. Veja-se: “Durante los primeros meses de aprendizaje tomaba notas sigilosas, que rompería después, acaso para no despertar la suspicacia de los otros, acaso porque ya no las precisaba” (367). O abandono da escrita prepara a imersão total na vida da comunidade, reforçando o distanciamento de Murdock do seu meio de origem e marcando, assim, a ruptura com a etnografia, da qual a destruição das notas constitui uma clara e concreta antecipação.

Como sugere o narrador borgiano, a redacção das notas produz um duplo distanciamento: em primeiro lugar, marca a posição do etnógrafo, distinguindo-o dos outros sujeitos envolvidos – o que pode suscitar desconforto, desconfiança, etc.; em segundo lugar, as notas constituem, como é óbvio, o ponto de partida de qualquer projecto etnográfico, sendo o material de base sobre o qual o etnógrafo terá de trabalhar para desenvolver a sua reflexão e elaborar o seu argumento – momento, esse, do maior e decisivo distanciamento, como propõe Favret-Saada, ao defender que o momento da teorização acontece posteriormente ao trabalho no campo, aquando da retomada (*reprise*), supostamente livre de perturbações afectivas, das experiências a analisar.

As notas e o diário de campo são, por isso, instrumentos para equilibrar o distanciamento e de controlo das emoções, na medida em que é neles que se dá o jogo entre observação e auto-observação. Este trecho do diário do narrador d’*Os Papéis do Inglês*, de que o poema na epígrafe desta secção constitui o seguimento, elucida de forma muito clara a natureza dos problemas envolvidos:

*A hesitação coloca-se ao nível da experiência. É ela que constitui o mais importante do material, do capital acumulado. Mas ela, a experiência, constitui-se a partir das referências. As do mundo*

*e do tempo anteriores. E é a esse mundo anterior que a ordem das coisas, da própria experiência, me impõe dar testemunho. Não viesse eu de fora e a experiência seria a da existência comum, não se revelaria como experiência, não se revelaria sequer, estaria integrada na existência. [...] A experiência, assim, só faz sentido quando referida, à partida e à chegada, ao que lhe é exterior. Sem o antes não poderia ter tido lugar, sem o depois perderia o sentido. E a contradição maior reside no seguinte: tratando-se de uma experiência total, o seu saldo efectivo estaria em dar-lhe continuidade. E ela assim deixaria de o ser, transformar-se-ia em rotina, existência. (R. Carvalho 2000: 27)*

À existência como equivalente de vivência do quotidiano – como tal, irreflectida – é contraposta a noção de experiência enquanto algo que implica autoconsciência e que permite, por isso, uma maior sensibilidade e capacidade de abstracção. Eis novamente o tema do estranhamento produzido pela distância cultural, considerada, durante muito tempo, pressuposto e condição necessária da antropologia<sup>67</sup>. O almejado e, porventura, inatingível, equilíbrio entre proximidade e distância na actividade etnográfica encerra, porém, um paradoxo, exemplarmente descrito pelo antropólogo brasileiro Roberto Da Matta: “para descobrir é preciso relacionar-se e, no momento mesmo da descoberta, o etnólogo é remetido para o seu mundo, e, deste modo, isola-se novamente” (1978: 9). Porquê? Porque, segundo o autor, que relata um episódio extraído do seu diário de campo para ilustrar a sua tese (9-10), a descoberta do etnógrafo não pode ser partilhada com os etnografados, na medida em que ela é tal apenas para ele: o funcionamento de determinados processos ou rituais é um dado adquirido por meio da socialização, e permanece, neste sentido, invisível aos olhos de quem os pratica.

Este argumento e as noções que o sustentam (familiar vs. estranho/exótico) têm sido alvos de várias e pertinentes críticas<sup>68</sup>, e Gilberto Velho, já em 1978, na esteira da

---

<sup>67</sup> Esta passagem de um texto de Roberto Da Matta mostra muito bem a forma como a antropologia se tem constituído e pensado como ciência do distante, vale dizer, do exótico, procurando-o, num primeiro momento, nas sociedades distantes e, posteriormente, na sociedade a que o antropólogo pertence, acto que o autor descreve como um “movimento semelhante a um auto-exorcismo” (1978: 5). Veja-se: “só se tem Antropologia Social quando se tem de algum modo o exótico, e o exótico depende invariavelmente da distância social, e a distância social tem como componente a marginalidade (relativa ou absoluta), e a marginalidade se alimenta de um sentimento de segregação e a segregação implica em estar só e tudo desemboca – para comutar rapidamente essa longa cadeia – na liminaridade e no estranhamento” (4).

<sup>68</sup> Ver, por exemplo, os trabalhos de Gilberto Velho, desenvolvidos na área da antropologia urbana (ou das sociedades complexas), entre os quais se destaca o clássico “Observando o familiar” (1978), que dialoga com o ensaio de Da Matta, discutindo e problematizando a descrição que este faz da antropologia enquanto ciência que procura “transformar o exótico no familiar e/ou o familiar em exótico” (Da Matta

antropologia interpretativa de Geertz, assinalava, criticando-o, o discurso que colocava “uma distância mínima” como premissa indispensável para atingir um conhecimento neutral e objectivo, que, de acordo com essa visão, uma proximidade excessiva poderia comprometer (1978: 123). Como é evidente, nada poderia estar mais distante de um projecto como o de Ruy Duarte, em que o estranhamento causado pela distância cultural não é considerado garantia de um conhecimento mais sólido, mas tão-só condição capaz de tornar mais aguda a percepção que o sujeito tem das coisas, produzindo, assim, experiência e não existência. Quando esse ténue limite é ultrapassado e uma se dilui na outra, verifica-se o que acontece a Fred Murdock, o antropólogo borgiano – a etnografia acaba.

Ora, na trajectória de Ruy Duarte de Carvalho, a relação entre experiência e existência não se resolveu numa assimilação da primeira pela segunda, mas sim na passagem da experiência para a expressão, termo que uso na acepção de antropólogos como Edward Bruner, que, na introdução a *The Anthropology of Experience*, propõe:

The critical distinction here is between reality (what is really out there, whatever that may be), experience (how that reality presents itself to consciousness), and expressions (how individual experience is framed and articulated). In a life history [...] the distinction is between life as lived (reality), life as experienced (experience), and life as told (expression). (1986: 6)

Estes conceitos, elaborados por Bruner e outros a partir dos trabalhos de Victor Turner, são, aqui, especialmente relevantes, uma vez que serviram de base àqueles que procuraram aproximar antropologia e literatura a partir do estudo das expressões, vale dizer, das narrativas. A referência a este tipo de antropologia está, aliás, implícita nesta passagem dos *Pastores*, em que o narrador, aproximando-se da conclusão, aponta os temas e problemas que ficarão por analisar:

---

1978: 4). Mais recentemente, e já no âmbito do cruzamento entre antropologia e estudos literários, Peter Redfield e Silvia Tomášková, num ensaio em que cotejam a figura do intelectual exilado e a do antropólogo, chamam a atenção para um risco associado àquela que chamam purificação dos conceitos de cultura por meio do efeito de distância: “while a condition of foreignness reveals the outlines of cultural forms more acutely, it also removes them from the foreground of experience” (2003: 72).

E depois há ainda o tal *ethos*, a personalidade do grupo [...]. É uma questão de cultura, de carácter, de contexto, [...] de identidade [...]. Não vou, decididamente, entrar nisso agora. Seria passar da análise das expressões à das experiências dos sujeitos observados. É outra coisa. É outra viagem. Seria visar o limite possível, que guardo para outra ocasião, o de explorar a minha própria experiência sobre as experiências alheias. As expressões ainda se podem captar, as experiências digerem-se. (1999: 358)

Estas palavras iluminam a natureza do projecto dos *Pastores* e dos livros que virão a seguir, a começar pel'*Os Papéis do Inglês*. Se o livro de 1999 se centrava nas expressões, que condensam, ainda de acordo com Bruner, a experiência alheia (1986: 5), os romances que lhe seguem buscam justamente “explorar” a experiência do autor a partir de ou em articulação com as experiências alheias – é esse o fruto do processo de autocolocação, cujo correlato óbvio, no que respeita às estratégias literárias, é a inscrição do sujeito na narrativa. Assim, se *Pastores* se situava já no limiar entre ensaio etnográfico e narrativa de ficção – a já referida preocupação com a forma do livro é, neste sentido, o elemento mais significativo –, *Os Papéis do Inglês* dá um passo à frente nesse processo, ao elaborar uma narrativa em que o autor se constitui, ao mesmo tempo, como narrador e personagem de ficção. Este será o assunto do próximo capítulo.



## Capítulo 2

### De cartas, papéis e tesouros

A realidade dava corpo à convergência dos casos e adaptava-se à imaginação que a minha vontade accionava.

Ruy Duarte de Carvalho, *Os Papéis do Inglês*

E non è che non avesse le sue cattiverie, le sue malignità, le sue impuntature di amor proprio: ma le esauriva – almeno così credeva e se ne confortava – in una sfera che noi potremmo dire letteraria e che lui diceva d’innocenza, nel senso che riteneva non nuocessero altrui. Ma noi diciamo letteraria caricandola invece, benché non gravemente, di altro senso: poiché la letteratura non è mai del tutto innocente. Nemmeno la più innocente.

Leonardo Sciascia, *Porte aperte*

### O fracasso do etnógrafo

Numa breve crónica de Ruy Duarte, intitulada “Três razões para não dizer”, encontramos uma defesa do direito do antropólogo ao silêncio, justificada pelo recurso a dois exemplos<sup>69</sup>, ambos literários: o primeiro é o já citado conto de Jorge Luis Borges, “El etnógrafo”, o segundo é o capítulo XXV do romance *La Vie mode d’emploi*, de Georges Perec:

---

<sup>69</sup> Falta o terceiro: o autor põe, assim, em prática, nesse mesmo texto, o direito a não dizer.

Conheço pelo menos três excelentes e legítimas razões para que um antropólogo, ou etnólogo, se abstenha de publicar os resultados das suas diligências, pese embora a má impressão ou o perigo que isso possa suscitar ou constituir junto de quem o sustentou ou subsidiou [...] ou a surpresa e estranheza de quem não entende afinal muito bem em que consiste, no fundo, um ofício que se pretende científico mas cujo produto, nunca conclusivo, depende tanto da subjectividade dos outros, enquanto inquire, como da própria, quando observa ou interpreta aquilo que viu ou lhe disseram. (2008: 244)

Se a actividade do antropólogo implica uma dupla responsabilidade – perante a instituição à qual está vinculado e perante as pessoas junto das quais inquiriu –, casos há em que as duas criam situações de conflito ou mesmo incompatibilidade: são estes casos limite que as obras de Borges e Perec iluminam, e que Ruy Duarte toma como exemplares.

A experiência de Marc Appenzell – assim se chama o jovem antropólogo que protagoniza o capítulo do romance do escritor francês – teve, desde o princípio, contornos opostos à do etnógrafo borgiano: enquanto este partira com o objectivo de carpir o segredo dos feiticeiros e divulgá-lo no meio académico, por meio da publicação de uma tese, aquele, influenciado pelos ensinamentos de Malinowski (o episódio acontece, segundo nos informa o narrador, em 1932), era movido pelo desejo de “partager la vie de la tribu qu’il voulait étudier au point de tout à fait se confondre avec elle” (Perec 1978: 145). Ambos experimentam uma profunda divergência entre as suas expectativas de partida e os desenvolvimentos dos seus projectos: se Fred Murdock vive uma experiência de imersão total na cultura alheia, com as implicações que já foram analisadas, Marc Appenzell vive um fracasso total. Após ter permanecido quase seis anos no interior da Ilha de Sumatra, atrás de uma comunidade de Kubus, volta para a Europa, nomeadamente para Paris, onde é convidado a ministrar um seminário sobre usos e costumes dessa população no Instituto de Etnologia. Ao fim de seis meses, durante os quais mantém o silêncio sobre as suas vivências asiáticas, queima todo o material que tinha redigido e vai-se embora, deixando apenas um bilhete para a mãe, a

dizer que volta para Sumatra e “qu’il ne se sentait pas le droit de divulguer quoi que ce soit concernant les Orang-Kubus” (148).

Intrigados por esse acto e desejosos de descobrir as motivações que lhe subjaziam, alguns estudantes dedicam-se a decifrar um caderno de notas que tinha sobrevivido à destruição. Isso, junto com a informação contida nas poucas cartas enviadas, entre outros, a Malinowski e a um filólogo sueco, além das escassas informações procedentes de Sumatra e das revelações que fizera, muito ocasionalmente, depois do seu regresso, permite reconstruir, ainda que de forma aproximativa, o que lhe tinha acontecido ao longo daqueles anos todos e que era, no fundo, muito simples: sempre que chegava até à comunidade, não era acolhido nem rechaçado – apenas ignorado. Os Kubus deixavam-no lá ficar, mas agiam como se ele não existisse e, da noite para o dia, desapareciam. A razão desse comportamento escapava-lhe, pois não eram nómadas, nem pareciam ter algum segredo a esconder. A terrível revelação encontra-se numa carta – a última – que envia para a mãe cinco meses depois do seu regresso para a ilha: era dele que estavam a fugir e isso causara-lhe a maior dor da sua vida<sup>70</sup>.

O texto de Perec, de forma semelhante ao de Borges, encena uma situação em que o conflito entre duas ordens de razões – as do antropólogo e do mundo de que procede, por um lado, e as das pessoas que se propõe estudar, pelo outro – produz um impasse que leva, eventualmente, a escolhas radicais. Se, em ambos os casos, a recusa a falar deve-se a razões de ordem tanto ética como epistemológica<sup>71</sup>, o que me interessa

---

<sup>70</sup> “*Au terme d’une exaltante recherche, je tenais mes sauvages, et je ne demandais qu’à être l’un d’eux, à partager leurs jours, leurs peines, leurs rites ! Hélas, eux ne voulaient pas de moi, eux n’étaient pas prêts du tout à m’enseigner leurs coutumes et leurs croyances ! Ils n’avaient que faire des présents que je déposais à côté d’eux, que faire de l’aide que je croyais pouvoir leur apporter ! C’était à cause de moi qu’ils abandonnaient leurs villages et c’était seulement pour me décourager moi, pour me persuader qu’il était inutile que je m’acharne, qu’ils choisissaient des terrains chaque fois plus hostiles, s’imposant des conditions de vie de plus en plus terribles pour bien me montrer qu’ils préféraient affronter les tigres et les volcans, les marécages, les brouillards suffocants, les éléphants, les araignées mortelles, plutôt que les hommes ! Je crois connaître assez la souffrance physique. Mais c’est le pire de tout, de sentir son âme mourir...*” (Perec 1978: 152).

<sup>71</sup> Marc Appenzell recusa-se a ministrar o seminário que lhe tinha sido solicitado não por não ter conseguido juntar informações suficientes sobre os Kubus, mas precisamente porque a rejeição que sofrera por parte deles punha em causa o seu direito a falar sobre eles, como esclarece no bilhete deixado à mãe.

destacar, no que respeita ao último dos dois textos, são os contornos assumidos pela relação entre escrita e experiência. Repare-se na quantidade de referências à escrita que surgem no texto: os documentos sobre os Kubus (consultados por Appenzell antes da sua chegada a Sumatra), as cartas – a Malinowski, ao filólogo sueco, à mãe –, os jornais e boletins que divulgaram a notícia e até o título do seminário, o caderno de notas, os papéis queimados, o bilhete deixado à mãe antes de ir embora. Por outro lado, a língua dos Kubus, da qual, através da observação externa, Appenzell conseguira ganhar algumas noções, é objecto de análise linguística, como se depreende da carta ao filólogo sueco: nela, revela-se a tendência dos Kubus para a supressão de vocábulos, cujo resultado era o uso da mesma palavra para muitos e variados objectos e/ou conceitos. A consequência disto, tirada pelo próprio Appenzell, é decisiva para a discussão sobre as relações entre etnografia e literatura: “au passage, il fit remarquer que ces caractéristiques pourraient parfaitement s’appliquer à un menuisier occidental, qui se servant d’instruments aux noms très précis – trusquin, bouvet, gorget, varlope, bédane, riflard, guillaume, etc. – les demanderait à son apprenti en lui disant simplement : « passe-moi le machin »” (150). O problema que aqui se coloca é o da relação entre linguagem e contexto: para o aprendiz perceber a que máquina se refere o carpinteiro, é preciso que ele esteja perto e a par do trabalho que está a ser realizado, para poder, assim, identificar a ferramenta pretendida. É evidente que alguém que chegasse no meio da operação teria dificuldade em responder adequadamente ao pedido, por ocupar uma posição externa aos factos. Ora, esta dificuldade remete para um problema central na etnografia, já debatido na parte inicial deste trabalho: o do desfasamento entre a escrita e a experiência que ela pretende transmitir ou (re)constituir, em razão do distanciamento – temporal, físico, social – dos acontecimentos e do meio que a originaram. No entanto – esta é a outra face da questão –, essa dificuldade encerra uma possibilidade, a da interpretação, que podemos aproximar da actividade filológica – não é à toa que é

evocado, aqui, um imaginário<sup>72</sup> filólogo sueco, “Hambo Taskerson, qu’il [Appenzell] avait connu à Vienne, et qui travaillait alors à Copenhague avec Hjelmslev et Brøndal” (150) – e que está inscrita em qualquer texto, incluindo, evidentemente, o texto etnográfico – e os seus antecedentes, como notas e diários –, sempre que este se separa do seu autor, ficando disponível para ser lido, interpretado e comentado por outrem<sup>73</sup>. E é, com efeito, esse o destino dos papéis deixados, *malgré lui*, por Appenzell e que permitem a um grupo de estudantes descobrirem, reconstruírem e, por fim, divulgarem tudo aquilo que ele tinha tentado, em vão, ocultar: “un mince cahier partiellement rempli de notes souvent incompréhensibles avait échappé au feu. Quelques étudiants de l’Institut d’Ethnologie s’acharnèrent à les déchiffrer [...]”. E repare-se como a linguagem utilizada remete, de facto, para o domínio da actividade filológica, como sugere a referência às notas incompreensíveis e ao trabalho de decifração que exigiam. A tensão entre a possibilidade de dizer e de não dizer, de forma a garantir a manutenção de um segredo, e as dinâmicas activadas pela circulação de papéis independentes da vontade do seu autor – é a figura da carta extraviada ou interceptada – estão também na base de *Os Papéis do Inglês* e de *Nove Noites*, como veremos em seguida.

---

<sup>72</sup> Sublinho-o apenas por ser a única figura fictícia, no meio das personagens históricas, aliás muito conhecidas, que Perec nomeia: Malinowski, Mauss, Hjelmslev e Brøndal.

<sup>73</sup> A este propósito, Gustavo Rubim observa que “escrever, ser escritor, significa entrar, querendo-se ou não, no círculo do comentário. O comentário é uma espécie de segregação da escrita e refere-se menos à inevitabilidade da leitura do que à fatalidade da releitura. Que se saiba, nenhuma escrita existe que seja capaz de escapar ao ato de ser relida e ao processo virtualmente interminável que com esse ato se desencadeia. Ora, se o risco daí derivado é o de que tudo pareça redundar, enfim, num mero jogo de palavras que se substituem mutuamente na mira de uma verdade textual que, quanto mais o jogo se prolonga, mais parece uma miragem, para a antropologia esta queda no circuito interpretativo representa a ameaça da sua reconversão em pura filologia” (2011: 366-367).

## Cartas

Carta de amor e de sedução dirigida, como lemos na dedicatória, a uma “destinatária que se insinua e instala no texto”, *Os Papéis do Inglês* narra a busca de uns papéis pertencentes a um cidadão inglês, que se havia suicidado em Angola em 1923 e de quem o narrador tivera notícia pela leitura de uma crónica de Henrique Galvão, intitulada *O Branco que Odiava as Brancas*, de 1928. A narrativa constrói-se à volta da imbricação da história do Inglês com a do narrador, que vai explorando “as contiguidades que me pareciam interessantes, e evidentes, entre essa estória [...] e a minha própria busca dos papéis do Inglês e do meu pai”. O resultado desse cruzamento é “um enredo único [...], que se desenvolveria através de vários leit-motifs, incluindo o dos tesouros” (2000: 159). Ao longo da narrativa, deparamo-nos, de facto, com vários tesouros. Trata-se, além dos papéis referidos no título, de uma antiga pirâmide, valioso achado arqueológico que outras personagens deturpam com objectivos comerciais, acabando por destruí-la<sup>74</sup>, e da destinatária, que o narrador conhece ao longo da viagem e que o incentiva à escrita, pois o texto que estamos a ler é apresentado como a resposta à pergunta sobre “que estória era essa afinal de papéis e tesouros” (159).

A trama de *Nove Noites* tem uma estrutura em parte semelhante: o narrador, jornalista de profissão, lê, por acaso, um artigo em que é mencionado o nome de um antropólogo norte-americano, Buell Quain, que se havia suicidado no Brasil em 1939. Também neste caso, a história do antropólogo se cruza com a do narrador, que tem razões pessoais para se interessar por ela. E, também aqui, é a busca de papéis, mais concretamente, de cartas do e para o antropólogo tragicamente falecido, bem como de outras que circularam entre amigos e familiares dele após a sua morte<sup>75</sup>, que põe a

---

<sup>74</sup> Como veremos, é este acontecimento – e o seu involuntário envolvimento nele – que desencadeia a crise do Inglês, levando-o a matar o responsável e, seguidamente, a suicidar-se.

<sup>75</sup> Estes e outros documentos ligados a Quain (anotações, fichas e outros materiais de campo) estão conservados no Museu Nacional do Rio de Janeiro e na Casa de Cultura Heloísa Alberto Torres, em

narrativa em movimento, pois o narrador fica obcecado com a história e com a hipótese de que exista uma carta, até a esse momento desconhecida, que conteria a explicação para o que se passara. Essa narrativa é, por sua vez, intercalada por uma carta-testamento, redigida pela única personagem com quem Buell Quain travara amizade ao longo da sua breve estada em Carolina, cidade próxima da região onde acabaria por morrer. Entre as duas narrativas, não existe qualquer ligação: para todos os efeitos, os seus autores são separados e o narrador principal aparenta não saber nada dessa carta (ao passo que se obstina em supor a existência de uma outra, assinada pelo próprio Quain).

Cartas e papéis de vária ordem encontram-se, portanto, na base de ambos os romances, que se estruturam a partir de dois movimentos fundamentais: por um lado, o da viagem; por outro, o da leitura e da reescrita – e isso desde o princípio, pois, além dos papéis que são objecto de busca, ambos pressupõem um texto matriz, em virtude do qual tudo começa: a crónica de Henrique Galvão, no caso d'*Os Papéis do Inglês*<sup>76</sup>, o artigo de jornal, da autoria da antropóloga Mariza Corrêa, em *Nove Noites*. Em ambos os romances, portanto, o motivo do tesouro sobrepõe-se ao do manuscrito encontrado, convertendo-se, como este, em figura do texto. Porquê?

Por um lado, a riqueza desses motivos deve-se à sua força enquanto motores da narrativa: de uma forma geral, o tesouro não tem importância *per se*, mas pelos acontecimentos que desencadeia, sendo, por isso, origem e fim da história. Daí a sua

---

Itaboraí (Rio de Janeiro). As cartas foram publicadas em 2008 no volume *Querida Heloísa / Dear Heloísa. Cartas de campo para Heloísa Alberto Torres*, numa secção especificamente dedicada a Buell Quain. No livro, organizado por Januária Mello e Mariza Corrêa, encontra-se, em nota, a seguinte referência ao romance: “O romance *Nove Noites* de Bernardo Carvalho é, até certo ponto, um excelente levantamento da biografia de Buell Quain” (29). Não sendo necessário discutir a pertinência dessa apreciação – o romance é até certo ponto um excelente levantamento da biografia de Quain justamente porque não o é, nem quer sê-lo –, gostaria apenas de chamar a atenção para a instigante relação – que tem sido, aliás, objecto de muitos trabalhos de investigação – que o romance mantém com os documentos, sendo que, aqui, se produz o caminho inverso: não da história para a ficção, mas da ficção – ainda que apelidada de biografia – para a história.

<sup>76</sup> Um artigo em preparação de Anita Moraes, fruto de uma comunicação apresentada no Colóquio “Diálogos com Ruy Duarte de Carvalho”, decorrido em Lisboa nos dias 10 e 11 de Dezembro de 2015 por ocasião dos cinco anos do falecimento do autor, investiga precisamente a presença e a manipulação de outros textos no romance, relacionando-a com a questão da mimese.

produtividade na literatura moderna, no seu desejo de afastar-se do realismo, desvelando os mecanismos da representação e mostrando-se enquanto mostra. Entre os exemplos mais célebres, encontra-se *The Aspern Papers*, de Henry James, em que o tesouro, os papéis do título, nunca é encontrado – e talvez nem sequer exista –, produzindo-se, assim, o paradoxo, muitíssimo instigante para a teoria literária, de se construir uma narrativa à volta de um potencial nada. Por ser um problema determinante na estrutura de *Nove Noites*, este assunto será aprofundado na segunda parte deste capítulo.

Por outro lado, o motivo do tesouro, geralmente associado ao romance de aventura e à literatura de viagens, remete para questões centrais da antropologia: não só para a óbvia correspondência entre ele e o que os antropólogos procuram descobrir – evidente quando se trata de investigar questões ligadas, por exemplo, a rituais de iniciação, à feitiçaria, a segredos religiosos, entre outras –, mas também para os papéis que constituem o subtexto de qualquer etnografia, e que esta deixa implícitos: notas, diários, cartas, apontamentos de leitura, etc. É este um tema muito delicado e problemático, como mostra Jean Jackson no texto de introdução ao volume *Fieldnotes: The Makings of Anthropology*, dedicado especificamente ao tema das notas de campo. No seu ensaio, baseado na análise de entrevistas a antropólogos e outros cientistas sociais, a autora refere:

for one respondent who wondered “how it felt to be responsible for so much [written] material”, the contrast between having something written down rather than stored in memory is troubling. The written notes become more separated from one’s control, and their presence increases one’s obligations to the profession, to posterity, to the natives. (1990: 12)

É este um problema comum, como vimos há pouco, a qualquer tipo de escrita, independentemente de ser científica ou literária, porquanto é a separação de um texto do seu autor que lhe permite ser lido e, assim, ganhar vida. A relação do antropólogo com as notas, que não são destinadas, em princípio, a serem lidas por outrem, radicaliza, portanto, um problema geral, que diz respeito à tensão entre o desejo de controlo do

autor sobre o seu texto e a necessidade de este se autonomizar, tornando-se disponível para ser lido, interpretado e eventualmente reescrito. Neste sentido, os supracitados desdobramentos do motivo do tesouro, na literatura e na etnografia, acabam por remeter para uma ordem de problemas comum, que diz respeito à escrita, à construção do livro e à relação entre livro e instância autoral<sup>77</sup>, relação que se configura como problemática, na medida em que, nos romances em questão, o gesto de afirmação da autoria depende do êxito na busca do tesouro, ou seja, do livro.

Repare-se, porém, que pensar no tesouro e nas notas, isto é, nas notas enquanto tesouro, como figuras do livro, levanta mais algumas questões, na medida em que, no âmbito do trabalho etnográfico, as notas e o livro correspondem, como sugeri há pouco, a dois momentos separados da pesquisa: as notas produzem-se no campo, estando, por isso, associadas à vivência concreta do etnógrafo, que nelas mistura impressões, observações, reflexões pessoais, etc. O livro, pelo contrário, surge após um distanciamento temporal e espacial notável, distanciamento que, como sugeria Favret-Saada, possibilita a retomada teórica daquilo que fora precedentemente experimentado no plano da experiência vivida. A tensão que se estabelece entre notas e livro pode ser lida em termos de tensão entre teoria e caso, na medida em que o livro, orientado por um projecto e ancorado numa reflexão teórica, se sustenta nas notas (os casos), ao mesmo tempo que lhes fornece um quadro de leitura, que, de outra maneira, deixariam de ter – seriam apontamentos soltos, sem nada que os pudesse unificar. Ao mesmo tempo, nem tudo cabe no livro, e é justamente essa falta, ou falha, representada pela figura dos papéis, no romance de Ruy Duarte, e da oitava carta, no de Bernardo, que se converte em motor da narrativa. Assim, se o narrador dos *Papéis* procurará resolver o problema

---

<sup>77</sup> Ao comentar a afirmação de um entrevistado que acabou por dar o título ao seu ensaio – “I am a fieldnote” –, Jean Jackson refere o estatuto ambíguo das notas, vistas ora como dados, “a record”, ora como “me”. I create them but they also create me, insofar as writing them creates and maintains my identity as a journeyman anthropologist” (1990: 22).

garantindo a unidade do livro por meio da sua assunção de responsabilidade, apropriando-se dos papéis do Inglês e atribuindo-lhes, assim, um sentido, o narrador de *Nove Noites* ficará obcecado, até ao fim, com a ideia de que existiria, algures, a carta que tudo explicaria, mas que não chega a ser encontrada.

### **Dos papéis aos tesouros**

*Os Papéis do Inglês* tem uma estrutura tripartida, compondo-se de um *Livro primeiro* e um *Livro segundo*, separados por um *Intermezzo*, intitulado “Como num filme”, que corresponde ao sexto dia de narração – que dura, no total, dez dias. Se, no *Livro primeiro*, o narrador se preocupa, num primeiro momento, em introduzir as circunstâncias narrativas – como soube da história do Inglês e porque está agora a contá-la – e, posteriormente, em elaborar o enredo a partir da crónica de Galvão e de outros textos, o *Livro segundo* centra-se, em grande medida, na narração dos factos protagonizados pelo próprio narrador durante a busca dos papéis. O *Intermezzo* constitui, num certo sentido, um prolongamento do *Livro primeiro*, com o qual não tem, aliás, solução de continuidade, na medida em que o narrador introdu-lo no final desse livro, como se de um filme, efectivamente, se tratasse: “Ocorre-me com uma precisão cinematográfica a cena que vai seguir-se” (74). Começa, assim, uma narrativa que se distingue dos dois outros *Livros* em dois aspectos essenciais: em primeiro lugar, pela marca tipográfica, o itálico, utilizado também nos trechos de diário que abrem cada dia de narração – menos, justamente, neste; em segundo lugar, a presença do narrador é reduzida ao mínimo, para não dizer anulada: o recurso à narrativa cinematográfica tem, de resto, esse efeito, a saber, o de dar a impressão de que a história esteja a ser mostrada mais que narrada, como se o narrador não tivesse qualquer influência sobre ela. Tanto

assim é que, logo no começo do *Livro segundo*, lemos: “Visões destas poderiam ter continuado a fluir [...], se a falta de gasoil e de comida para os consumos correntes não me tivesse obrigado a dar um salto ao Namibe para reabastecer-me e a ver-me, assim, devolvido à não menos dramática vida verdadeira” (95-96). O fluxo de visões coincide com um fluxo narrativo potencialmente infinito, ao qual só a “vida verdadeira”, ou seja, uma ficção consciente de si mesma, do seu plano e dos seus objectivos pode pôr um fim<sup>78</sup>, de forma a garantir a conclusão da história, e fá-lo através do regresso do narrador temporariamente dispensado. Assim, se, no resto do romance, o narrador se preocupa em justificar minuciosamente os seus movimentos<sup>79</sup>, desenvolvendo um enredo que lhe permita criar a figura do Inglês à sua imagem e semelhança, de forma a sustentar o projecto do livro, o *Intermezzo* é o único momento em que se entrevê outra possibilidade de narrativa, outro livro. Se esta possibilidade é, em seguida, descartada, em prol de uma narrativa que procure cumprir o projecto e responder, como veremos, a uma pergunta da destinatária, a tensão entre as duas possibilidades – uma, em que há um narrador omnipresente e envolvido na história da qual pretende dar testemunho, e que, por isso, explica, justifica e responde a tudo; a outra, em que esse narrador abandona o plano e as hipóteses de resposta, deixando o livro, como outros narradores de Ruy Duarte diriam, à deriva –, que o *Intermezzo*, logo no meio do romance, revela, manter-se-á ao longo da narrativa.

Vejamos, então, de que forma o narrador constrói a personagem do Inglês e imagina as suas vivências. Não possuindo informações sobre o passado dessa personagem, o narrador vai forjando a sua história inspirando-se em outros textos e na

---

<sup>78</sup> O escasso tempo que o narrador tem à disposição, por exemplo, é assinalado logo no começo: “Então avante, tenho dez dias à minha frente, fará de conta agora que são e-mails, como foi da outra vez com as cassetes para o Filipe, nos *Pastores...*” (26)... e perto do final: “O tempo de que dispunha para comentar a vida foi-se consumindo e depois de amanhã sairei daqui para a vida que se impõe sem comentários. Só me resta acelerar” (159).

<sup>79</sup> Entre os inúmeros exemplos possíveis, veja-se o comentário com que o narrador termina a descrição de umas personagens: “É assim que os vejo e por causa disso andei o ano passado a reler *As neves do Kilimanjaro* e *As Verdes Colinas de África*, do Hemingway” (74).

sua própria trajetória pessoal e intelectual, imaginando, para Archibald, uma infância em contexto colonial, mais especificamente, na Rodésia, actual Zimbabwe, e a profissão de antropólogo. Após ter estudado na Universidade de Liverpool, palco, em 1908, “[d]a primeira aula da primeira cadeira de antropologia social de toda a Grã-Bretanha” (48), dada por Sir James Frazer, com quem tivera a oportunidade de trabalhar, o jovem Archibald, a pedido da esposa, mudara-se para Londres, para afiliar-se à recém-fundada, mas já relativamente prestigiosa, London School of Economics, onde viria a ser colega, entre outros, de Radcliffe-Brown.

Este quadro, aqui apenas esboçado, é descrito de forma bastante pormenorizada pelo narrador, interessado, como vimos, em explorar aquelas contiguidades que considera existirem entre a sua história e a do Inglês, e que seriam, por isso, essenciais para a construção do enredo. Na verdade, não se trata tanto de explorá-las, quanto de criá-las, através de uma minuciosa construção da personagem, que o narrador insere no contexto das discussões relativas à definição dos contornos da antropologia social no seio da academia britânica, que envolviam, entre outras coisas, questões particularmente delicadas, como a do envolvimento dos antropólogos no aparato colonial.

Para definir os termos do problema e justificar a ruptura de Archibald com a academia, preparando a sua saída para África, o narrador insere-o numa reunião, ocorrida em 1909, na qual ficara estipulada, graças a uma “intervenção brilhante” de RadcliffeBrown, a terminologia a utilizar na antropologia, estabelecendo-se a necessária distinção entre a etnografia, que consistia no “registo descritivo de sociedades sem escrita”, a etnologia, que procurava reconstruir a história das mesmas, e a antropologia social, enquanto “estudo comparativo das instituições”<sup>80</sup> (51-52). Mas, prossegue, o narrador,

---

<sup>80</sup> A consagração da antropologia social na universidade britânica deveu-se, de facto, à influência decisiva de Radcliffe-Brown, muito próximo da sociologia durkheimiana. Assim, na Grã-Bretanha a antropologia

o debate conduzia também a questões politicamente mais quentes. Haddon, acabado também de chegar<sup>81</sup>, tinha partido para pesquisar sobre os Índios da Columbia Britânica e acabara por ver-se a reprimir dissidências de trabalhadores chineses [...]. Houve na assistência quem apoiasse tal desempenho, era a expressão, ao tempo, da atitude que iria transformar-se numa certa antropologia colonial britânica. Perkins interveio para se insurgir e argumentar que mesmo uma campanha como a que o Royal Anthropological Institute vinha a desenvolver a partir de Fitzroy Square – que invocava para a antropologia de Oxford, Cambridge e Londres uma função de apoio capaz de fornecer aos funcionários da administração colonial algum conhecimento sobre as populações com quem iam lidar – só era defensável desde que ultrapassasse a concepção, sustentada pelos gestores do império, de que um tal saber haveria sobretudo de servir a acções de domínio por parte de quem estava a levar civilização a povos atrasados. [...] Perkins estava assim, e sabia-o, a fornecer mais lenha para alimentar a fogueira do juízo desfavorável que suscitava no meio. (52-53)

Embora a análise das relações entre a antropologia e o colonialismo – especialmente, e para o caso que nos interessa, o britânico<sup>82</sup> – tenha sido objecto de muitos trabalhos de investigação, o tema permanece controverso e as posições variadas. Por um lado, as ligações entre o projecto colonial e o desenvolvimento da antropologia são inquestionáveis, nem que seja porque, como Lévi-Strauss apontara já em 1960, na sua Lição inaugural no Collège de France, a expansão colonial começada no Renascimento proporcionou aos europeus a oportunidade de abarcarem toda a humanidade no seu projecto de – era essa a ambição da antropologia, segundo Lévi-Strauss – levarem o humanismo para toda a humanidade (1967: 51-52)<sup>83</sup>. Por outras palavras, as condições concretas propiciadas pela expansão ocidental favoreceram o

---

social afirmou-se como campo privilegiado, diferentemente do que aconteceu no resto da Europa e nos Estados Unidos, onde a ênfase foi colocada nos estudos de cultura e personalidade, privilegiando-se, por isso, a antropologia cultural.

<sup>81</sup> O “também” refere-se a Radcliffe-Brown, que, na altura, acabara de regressar da sua expedição de dois anos nas Ilhas Andaman e estava prestes a embarcar novamente com destino à Austrália.

<sup>82</sup> A bibliografia que consultei sobre o assunto refere-se quase exclusivamente à situação britânica anterior a 1930, porque é o meio académico – e, de reflexo, o projecto colonial – daquele país, naquela época, que serve de pano de fundo aos *Papéis do Inglês*. Uma das fontes a que recorri, o livro de Adam Kuper dedicado à história da antropologia britânica moderna (*Anthropology and Anthropologists. The Modern British School*), é referido na nota bibliográfica em apêndice ao romance, tendo claramente servido de base para a caracterização da personagem de Radcliffe-Brown e para a reconstrução histórica das problemáticas ligadas à nascente antropologia aplicada, que Kuper descreve no capítulo intitulado “Anthropology and colonialism”.

<sup>83</sup> Naturalmente, haveria muito a dizer sobre essa ideia, bastante controversa, na medida em que fica hoje claro que o projecto humanista estava ligado à ideologia colonial, uma vez que a ideia de homem que propõe se baseia num modelo específico, o do sujeito masculino, branco, ocidental. Por outro lado, numa época de profunda crise ambiental, um pensamento que eleva o ser humano sobre o resto dos seres vivos revela-se, no mínimo, problemática. O próprio Ruy Duarte discute essas ideias, criticando-as, nomeadamente n’*A Terceira Metade* e do “Decálogo neo-animista”, ao qual farei referência na conclusão deste trabalho.

contacto com populações de outra maneira dificilmente acessíveis: comerciantes, missionários, exploradores e viajantes de toda espécie, ao longo de séculos, tiveram a oportunidade e, sobretudo, a protecção dos governos coloniais para se aventurarem naqueles territórios. A antropologia desenvolveu-se em virtude desse contexto e, neste sentido, a sua relação com o colonialismo é inextricável.

Por outro lado, vários autores têm sublinhado como esse diálogo de forma alguma se traduziu numa adesão geral e pacífica dos antropólogos aos projectos coloniais<sup>84</sup>. Em primeiro lugar, por razões concretas: como tem sido demonstrado (Urry 1993; Kuper 1996), pelo menos até ao final da década de 20, o contributo efectivo da antropologia para a administração das colónias britânicas foi escasso, senão mesmo nulo, devido ao substancial desinteresse, tanto por parte do Estado como dos governos coloniais, pelo assunto, pese embora as tentativas, por parte dos antropólogos, de convencerem os governantes da utilidade que o seu conhecimento poderia vir a ter para a administração dos territórios ultramarinos<sup>85</sup>.

O panorama começou a mudar no início da década de 30, em concomitância com uma mudança de orientação na política colonial britânica, que passou a concentrar o seu interesse nas colónias africanas – dantes negligenciadas em prol da Índia e da região do

---

<sup>84</sup> O uso do plural é devido à necessidade de chamar a atenção para a especificidade das circunstâncias locais, além das óbvias e conhecidas diferenças entre os vários projectos nacionais. Como mostra Nicolas Thomas (1994), mesmo dentro das colónias britânicas foram desenvolvidas estratégias diferenciadas, em função das particularidades de cada contexto.

<sup>85</sup> Em 1907, por ocasião do acrescentamento do adjectivo “royal” ao nome do Anthropological Institute, foi redigido um memorial em que se sublinhava a falta de formação dos funcionários coloniais e se recomendava a criação de um organismo central, subordinado ao Instituto, que fornecesse instrução em antropologia a todos os novos funcionários do governo, eventualmente extensível “to missionaries and traders as a knowledge of anthropology had obvious comercial advantages” (Urry 1993: 10). O projecto, contudo, nunca foi aprovado: em 1909, uma delegação de membros do Instituto reuniu com o então Primeiro-Ministro Asquith para discutir o memorial. Asquith, observando que a criação do Bureau implicaria custos notáveis, “endorsed the possible value of a training in anthropology for ‘imperial administration’ but stated clearly that ‘the actual work of giving tuition in anthropology would be left to the universities’” (111). O ensino da antropologia ficou, portanto, circunscrito às universidades e desenvolveu-se, graças também a financiamentos privados e dos governos coloniais, permitindo aos pioneiros da antropologia social, como os já citados Haddon e Radcliffe-Brown, além de outros não menos conhecidos, como Rivers, Seligman e, evidentemente, Malinowski, de partirem rumo às suas primeiras expedições. Ao mesmo tempo, estabeleciam-se as primeiras cátedras de antropologia em Oxford, Cambridge e Londres.

Pacífico. Esta mudança teve importantes repercussões no trabalho dos antropólogos, na medida em que foi responsável por um aumento considerável das verbas destinadas à pesquisa em África<sup>86</sup>, tendo como consequência imediata o redireccionamento da maioria dos projectos de investigação para aqueles territórios. Contudo, como sublinha Kuper, embora tenha sido

o contexto colonial africano que definiu os assuntos estudados pela nova geração de antropólogos sociais, [...] isto não ditou o posicionamento assumido por estudiosos particulares, que puderam adoptar, e adoptaram, posturas intelectuais e mesmo políticas muito variadas. Nas suas declarações públicas, Malinowski e Radcliffe-Brown insistiam repetidamente na ideia de que deveria haver uma divisão do trabalho: o antropólogo apresentaria os factos, o Colonial Office decidiria o que deveria ser feito. Mas ambos quebraram esta regra ocasionalmente e escreveram comentários críticos, por vezes imoderados, sobre aspectos do governo colonial dos anos 20 e 30. Havia, contudo, uma outra opção: a de insistir na pureza da investigação científica. EvansPritchard e Radcliffe-Brown [...] defend[iam] que a antropologia social deveria permanecer no domínio estritamente académico. (2005: 217)

Era este o teor do debate, numa época em que a nascente antropologia social, para se afirmar, precisava de reconhecimento público e político – e, naturalmente, do seu correlato: financiamentos para as expedições etnográficas, que, sobretudo no seguimento da teorização malinowskiana, se configuravam como imprescindíveis para o avanço do conhecimento antropológico. No entanto, a procura de apoio e de legitimação por parte da sociedade em geral e do poder político em particular tinha uma consequência previsível e altamente problemática: a do envolvimento dos antropólogos com aparatos governativos muitas vezes condenáveis. Defender, como alguns fizeram, a “pureza da investigação científica” não era uma prática sustentável nos termos em que a disciplina se estava a configurar – o ideal da imparcialidade cederia, sempre e inevitavelmente, a proveito de posições alternadamente críticas e condescendentes, nem que seja porque a presença do antropólogo no campo torna-o, quer queira quer não, parte de uma rede de relações que excluem, como Favret-Saada e outros muito bem apontaram, a noção de observador não-implicado.

---

<sup>86</sup> A fundação do Institute of African Languages and Cultures, em 1926, foi um momento chave nessa mudança de foco.

É à luz destas problemáticas que deve ser entendida a construção da personagem de Archibald Perkin, que o narrador insere no cenário do debate supracitado com o objectivo de discutir questões para ele importantes – pois, recorde-se, a personagem da narrativa de Galvão em momento algum é apresentada como antropólogo. Assim, o drama de Archibald Perkin, que se suicidou em 1923, dois anos depois de Radcliffe-Brown se ter instalado “em Cape Town a estabelecer a School of African Studies onde montou cursos de ‘applied anthropology’” (R. Carvalho 2000: 53) e um ano depois da publicação de dois marcos da antropologia moderna, *The Andaman Islanders*, do próprio Radcliffe-Brown, e *The Argonauts of Western Pacific*, de Malinowski, derivava, precisamente, da sua recusa de aderir às posições que se iam afirmando na comunidade académica, cujos membros, em “situações de confronto como a que acabava de passar-se”, lhe deitavam o olhar “que destinariam, surpresos, a um intruso, a um outsider, a um diletante” (56). Assim, compreende-se porque é que “o Archibald Perkin que naquele fim de tarde saiu do trem para o tráfego intenso da Strand, não era ainda um homem morto mas era já um homem profundamente abatido e à beira de remeter-se ao silêncio” (54).

Inconformado com o rumo que a antropologia social ia tomando e isolado pelos colegas, Archibald Perkin recebe um golpe definitivo ao ser abandonado pela mulher, tal como acontece a Alvan Harvey, protagonista da novela de Joseph Conrad, *The Return*, em que o narrador se inspira para completar – chegando a incluir na narrativa trechos da novela – a elaboração das circunstâncias que levariam a sua personagem a deixar para sempre a Inglaterra. Embora a mulher, logo a seguir, tivesse voltado para casa arrependida, Archibald/Alvan não aceita passar o resto da vida “na sombra aniquiladora da suspeição, do ódio e do desprezo” (60), porque “it was not a question of more or less pain, of this joy, of that sorrow. It was a question of truth or falsehood – it was a question of life or death” (Conrad 1947: 183). Esta referência conradiana é

importante, pois ilustra de forma bastante clara o grande problema dessa personagem, que será aquilo que, de certa forma, acabará por levá-la ao suicídio: a recusa do compromisso como estratégia necessária para a vida em sociedade, estratégia que incluía, evidentemente, a parcial aceitação da ideologia colonial como pressuposto para o exercício da profissão de antropólogo.

Nisto assenta o mais significativo ponto de contacto entre esta figura e a do narrador. Este, ao longo do romance, passa por momentos de tensão devidos à presença de um primo, recém-chegado de Portugal, que não aprova as suas escolhas de vida. Assim, reflecte o narrador,

vendo-me hoje como o meu primo Kaluter me estava a ver, também o meu avô não poderia certamente pensar de mim senão como os Émanglons do Henri Michaux pensam do celibatário, entendido por celibatário, aqui, aquele que sobrevive, apesar de ‘política e socialmente incorrecto’, à margem da integração formal e logo assim do controle que a rede e as estratégias dos compromissos pressupõem e conseguem impor a todos. (110-111)

O encontro com o primo vem introduzir uma perturbação na narrativa, mas será, ao mesmo tempo, aquilo que irá permitir a sua existência. Com efeito, é esse primo que leva para Angola uma sobrinha e uma amiga desta, que virá a ser a destinatária dos emails de que o romance se constitui. E devemos supor que, sem destinatária, não haveria romance nenhum, visto que este é apresentado como o cumprimento de uma promessa: “A narração daquela estória que prometi contar-te [...] poderia, a ser levada avante, começar aqui e agora” (14), lemos na abertura da primeira secção<sup>87</sup>.

A relação com a destinatária é muitíssimo importante, porque é em virtude da possibilidade de contar-lhe uma história e, por conseguinte, de abrir um espaço para a

---

<sup>87</sup> O mecanismo da destinação, ou seja, a concepção do livro enquanto dirigido a um destinatário específico, está na base de todos os textos de Ruy Duarte. Dediquei mais atenção a este aspecto, detendo-me nas suas implicações no que diz respeito à construção do livro, na minha dissertação de mestrado, razão pela qual não voltarei a abordar o assunto neste trabalho. Fica apenas a sugestão, que encontramos em *Desmedida*, de que “talvez a questão seja sempre, afinal, a de tentar não perder de vista para quem se quer falar, de viva voz ou por escrito” (2006: 225).

construção do sentido e para uma dimensão projectual<sup>88</sup> que o narrador elabora o seu projecto de escrita. Ora, curiosamente, também a história do Inglês encena relações epistolares, mas falhadas. Entre os papéis a que o narrador tem, por fim, acesso, encontra-se, de facto, uma carta. No entanto, essa carta nunca chega a ser entregue à destinatária, que teria sido, segundo o narrador, uma mulher muito próxima, amiga ou irmã (176), e não faz qualquer referência aos acontecimentos ocorridos pouco antes, contendo apenas uma declaração de mudança de vida, que comportava casar e ter filhos. De acordo com o enredo do narrador, a pessoa com quem Archibald planeava realizar esse projecto era uma jovem mulata muda que fazia parte do conjunto de criados que o acompanhavam. Durante a ida de Archibald para o posto de polícia, onde pretendia atribuir-se a autoria do assassinato do Grego – personagem responsável por ter depredado uma pirâmide que o próprio Archibald, sem dar por isso, o tinha feito encontrar –, a moça é levada para longe. Desmoronado o seu sonho de amor, Archibald acaba, então, por suicidar-se, “depois de ter morto tudo à sua volta”, como lemos na epígrafe na folha de rosto. Disto permanecerá, conservado também no seu diário, um testemunho lacónico: “eu vi tudo”, da autoria do Ganguela do Coice referido no subtítulo, que seria nada menos que o avô de Paulino, assistente e amigo do narrador... Os papéis do Inglês são, assim, três – além da carta e da frase escrita pelo Ganguela, encontra-se um memorial em que Archibald relata tudo o que se passou durante a sua viagem para o posto e de lá de volta para o acampamento – testemunhos bloqueados, porque retirados dos mecanismos de circulação a que estavam, em princípio, destinados. São textos sem leitores, que, ao serem recuperados pelo narrador, introduzem uma figura que será recorrente ao longo desta tese: a da carta extraviada e/ou interceptada.

---

<sup>88</sup> Esta dimensão depende da natureza da carta, enquanto mensagem lançada para frente, em direcção ao destinatário e, em virtude deste gesto, elemento constitutivo de uma relação de tensão, marcada pela espera da recepção e da resposta subsequente.

A história de Archibald Perkins que o narrador vai elaborando apresenta, assim, correspondências significativas com a sua, não só em virtude das semelhanças entre as suas experiências como antropólogos, mas também no que diz respeito a uma relação decisiva com a figura paterna. Com efeito, o grande interesse despertado, no narrador, pela história do Inglês, deve-se à possibilidade de que esses papéis tivessem ido parar às mãos do seu pai:

Pouco tempo antes de morrer [...], o meu pai tinha-me dito que, já agora, se estava a ir de vez em quando a Moçâmedes, um dia, tendo tempo para me meter pelo deserto e procurar aí alguém do pessoal da caça que tinha sido o seu, podia perguntar por uns papéis que tinha deixado para trás [...]. Para o meu pai esses papéis já não tinham interesse nenhum, mas havia entre eles uns manuscritos antigos que comprara a um Ganguela no curso de umas das suas viagens, e eu podia ver, já que andava cada vez mais inclinado para esse tipo de coisas, artes e letras e essa ordem de bizarras, se não havia ali nada que me interessasse. (32-33)

A associação dos papéis à figura paterna equivale, portanto, a um convite à literatura, como sugere, aliás, a própria motivação aduzida pelo pai para o filho – futuro narrador do romance que lemos – ir à procura desses manuscritos antigos: “já que andava cada vez mais inclinado para esse tipo de coisas, artes e letras e essa ordem de bizarras” (33). E repare-se que uma associação semelhante ocorre também na história de Archibald Perkins, de acordo com a forma como o narrador a imagina: com efeito, a existência da pirâmide que Archibald encontra, e que o Grego, posteriormente, depreda, havia-lhe sido revelada pelo pai, que, pouco antes de morrer (à semelhança do pai do narrador...), lhe contara “o resto do que sabia a respeito do tesouro” (122)<sup>89</sup>.

Estabelece-se, assim, uma ligação evidente entre histórias, tesouros e relações afectivas. De facto, se, em ambas as narrativas, o tesouro é fruto de uma revelação paterna, no caso do narrador, esta traduz-se numa exortação à literatura e numa legitimação da actividade literária, em virtude daquela que se poderia considerar uma espécie de bênção: o tesouro é, aqui, tanto a história primeiro encontrada e, finalmente,

---

<sup>89</sup> Encontraremos situações semelhantes em várias obras de Bernardo, incluindo *Nove Noites*, a reforçar a associação entre a busca/problematização da autoria e as – muitas vezes complicadas – relações com as figuras paternas.

narrada (o romance completado), como a destinatária que surge como elemento fundamental, enquanto personagem com quem o narrador se compromete a contar: ao acolher a sugestão paterna, o narrador recompõe a história e reestabelece, através do recurso à figura da destinatária, um circuito narrativo que lhe permitiria, em princípio, a (re)construção e a transmissão do sentido – se bem-sucedida ou não, é questão que nos ocupará daqui a pouco. *Os Papéis do Inglês* apresenta-se, como já mencionei, como o cumprimento de uma promessa e, como tal, encena uma adesão à literatura, que é, também, um acto de assunção de responsabilidade – daí a insistência na inscrição autoral, testemunhada, entre outras coisas, pela inclusão, no texto, de páginas do diário de campo<sup>90</sup> e pela apropriação dos papéis do Inglês (ou do pai) pelo narrador: “os hipotéticos papéis do Inglês, os presumíveis papéis do meu pai, seguramente os meus, os ‘meus papéis’ de tantas correrias, de tanta insónia, de tanto delírio, visões e sobressaltos” (163).

A questão da responsabilidade do antropólogo coloca-se, aqui, em toda a sua complexidade, uma vez que Archibald, ao recolher o legado do pai – a história do

---

<sup>90</sup> As páginas de diário que abrem cada capítulo têm uma função importantíssima, a de situar a escrita num tempo e num espaço precisos, o que tem dois efeitos decisivos: o primeiro é o de sublinhar o desfasamento temporal que intervém entre o tempo da narração e o tempo da história, de forma semelhante ao que foi assinalado na leitura dos *Pastores*; o segundo, consequência do primeiro, constitui-se como um paradoxo, porquanto é justamente esse desfasamento, produzido pelo mecanismo do diário, que ilumina a ficcionalidade do texto que estamos a ler, mas – nisto assenta o paradoxo – esse diário faz justamente a ligação entre o mundo experienciado pelo narrador e o mundo de papel (refiro-me aos papéis do Inglês, mas também às diversas fontes a que o narrador recorre para construir a sua história) de que a narrativa se alimenta. Esta questão tem chamado a atenção de vários investigadores, que têm vindo a assinalar a forma como estas estratégias colocam em evidência a opacidade da representação, contra qualquer ilusão de transparência mimética. Cf., entre outros, Ewald 2011 e Moraes 2012. Anita Moraes voltou a abordar a questão no já referido trabalho apresentado no colóquio “Diálogos com Ruy Duarte de Carvalho”.

Por outro lado, a inscrição do diário na narrativa chama a atenção para a tensão que estrutura o romance e que se encontra na base de qualquer texto etnográfico, denunciando, assim, as ligações deste com a literatura, como sugere Gustavo Rubim ao comentar o famoso convite à escrita diarística feito por Malinowski na introdução a *The Argonauts of Western Pacific*: “o apelo ao diário é um apelo à escrita e a escrita é irredutível, por definição, às funções arquivísticas e instrumentais que lhe são prescritas por projetos de intencionalidade científica. Por outras palavras, o apelo à escrita foi desde sempre um convite à literatura e à inevitável incerteza de sentido que se institui em qualquer ato literário. Bastou a publicação dos diários de Malinowski para provar a que extremos perturbadores pode a escrita, qualquer escrita, conduzir, em especial se nela estiver implicado o desejo de inscrever numa ordem de sentido a desordem improgramável da experiência existencial – desejo que não será tendencioso qualificar como ‘literário’” (2011: 365).

tesouro e o caminho até ele, espécie de mapa impresso na cabeça de Archibald –, acaba por contribuir, involuntariamente, para a destruição da pirâmide, brutalmente saqueada pelo Grego e por outras personagens que, sem ele se aperceber, tinham acompanhado os seus movimentos, encontrando o sítio. Assim, Archibald encontra-se inserido, *malgré lui*, em dinâmicas ligadas à exploração colonial, às quais não se consegue furtar, muito embora opte pelo silêncio. Com efeito, o trágico desfecho, precedido pela selvagem depredação da pirâmide, coloca em xeque a possibilidade de ele se manter fora do assunto, sugerindo que o antropólogo, para parafrasear o título do livro de Maybury-Lewis, não é, nem pode ser inocente<sup>91</sup>, por estar envolvido numa complexa rede de relações de poder e de dinâmicas sociais e institucionais, especialmente (mas não só) na época colonial<sup>92</sup>. Esta dificuldade foi assinalada em várias ocasiões por Michel Leiris<sup>93</sup>, que acabou por dedicar-lhe uma conferência, proferida em 1950, cujo texto foi incluído num livro, não por acaso, mencionado n’*Os Papéis do Inglês*, que o narrador empresta à

---

<sup>91</sup> No seu famoso ensaio incluído em *Writing Culture* (“Fieldwork in common places”), em que analisa as continuidades entre estratégias discursivas da literatura de viagens e da etnografia, Mary Louise Pratt faz uma consideração muito próxima desta. Ao cotejar a figura do etnógrafo (e a sua vivência junto de um grupo ou comunidade) com as de personagens clássicas da narrativa de viagem, como náufragos ou prisioneiros (poucas páginas antes, cita, por exemplo, o famoso livro de Hans Staden), observa: “Castaways take up a place within the indigenous social and economic organization; that is how they survive [...]. Anthropologists customarily establish a relationship of exchange with the group based on Western commodities. That is how they survive and try to make their relations with informants nonexploitive. But of course this strategy is enormously contradictory, for it makes anthropologists constant contributors to what they themselves see as the destruction of their object of study. The status of the captive or castaway, by contrast, is *innocent*” (1986: 38, *italico meu*). A destruição das culturas alheias, que vários antropólogos assinalaram como a maior contradição inerente à sua actividade, é representada simbolicamente, no romance, pela destruição da pirâmide e pelo seu aproveitamento para fins comerciais.

<sup>92</sup> A propósito desta questão, observa Caren Kaplan que “more and more like voyeurs of the decadent and exotic, the expatriates see ‘others’ or ‘otherness’ but do not yet divine their own role as actors in the production of the world they believe they are simply observing” (1996: 47). É este o drama do Inglês, que ele percebe com clareza em dois momentos: quando descobre a espoliação feita pelo Grego, que, involuntariamente, favorecera, e durante a relação sexual com uma personagem, a Americana, que, na infância de Archibald, fora amante do seu pai. Em certa ocasião, a Americana mantivera uma relação sexual com o pai a que o pequeno Archibald presenciara às escondidas: assim, unindo-se a ela, Archibald converte-se de *voyeur* em actor, de forma semelhante ao que se passa, ainda que sem a sua participação directa, no caso da destruição da pirâmide, pela qual é, apesar de tudo, responsável. Tudo isto é contado pelo narrador no *Intermezzo*. Note-se, por fim, que o voyeurismo está ligado simbolicamente à actividade do etnógrafo.

<sup>93</sup> Veja-se, por exemplo, esta anotação retirada de *L’Afrique fantôme*: “De moins en moins je supporte l’idée de colonisation. Faire rentrer l’impôt, telle est la grande préoccupation. [...] Étude ethnographique dans quel but : être à même de mener une politique plus habile qui sera mieux à même de faire rentrer l’impôt” (1981: 169).

destinatária quando ela lhe pede algo para ler: “desencantei no meio do resto, com gosto, um livrinho que depois lhe dei e era uma espécie de legado, os *Cinq études d’ethnologie* de Michel Leiris, que há mais de vinte anos tinham vindo também ao meu encontro e agora [...] trazia ali nem sabia bem porquê ou talvez começasse a perceber...” (144). Nesse livro, e, mais especificamente, no ensaio “L’ethnographie devant le colonialisme”, Leiris sublinhava a implicação dos antropólogos no aparato colonial, nem que seja pelo facto de que as missões de investigação recebiam apoios financeiros por parte dos governos metropolitanos, ao passo que afirmava, com grande coragem e lucidez, a necessidade de esses mesmos antropólogos se posicionarem em defesa dos povos colonizados:

il ne nous est pas possible de nous désintéresser des actes de l’administration coloniale, actes dans lesquels nous avons nécessairement (en tant que citoyens et en tant que missionnés) notre part de *responsabilité* et dont il ne saurait suffire, si nous les désapprouvons, de nous désolidariser de manière simplement *platonique*. Nous, qui faisons métier de comprendre les sociétés colonisées auxquelles nous nous sommes attachés pour des motifs souvent étrangers à la stricte curiosité scientifique, il nous revient d’être comme leurs avocats naturels vis-à-vis de la nation colonisatrice à laquelle nous appartenons : dans la mesure où il y a pour nous quelque chance d’être écoutés, nous devons être constamment en posture de défenseurs de ces sociétés et de leurs aspirations, même si de telles aspirations heurtent des intérêts donnés pour nationaux et sont objet de scandale. (1969: 88, itálicos meus)

Note-se, no entanto, o paradoxo que a referência ao livro de Leiris e essa tomada de responsabilidade, baseada numa ética do compromisso, trazem à tona: a tarefa que Leiris advogava para a antropologia é, de facto, endossada pelo narrador no momento exacto em que empreende um projecto literário, preparando-se para abandonar a antropologia *stricto sensu*, como a sua resposta à pergunta da destinatária – pergunta com a qual tudo começa e à qual o romance inteiro procura responder: “*O que faz você aqui?*” (156) – deixa intuir. Veja-se:

Me atrapalhei? Como não? Terei adiantado sagacidades [...] terei voltado àquelas rumações lá de trás, que mais do que explicar o mundo e extrair daí resultados e rendimentos pessoais, cívicos ou políticos, andava era a procurar entendê-lo, não tinha quaisquer ilusões sobre o aproveitamento que pudesse vir a decorrer do meu trabalho em benefício das populações que me ocupavam. [...] E ainda: que em relação a todas as ciências, eu andava também era a experimentar uma imensa fadiga. [...] A minha atitude, aliás, no que dizia respeito a este brumoso

universo das ciências sociais e ao dos intelectualismos de uma maneira geral, só podia ser a que ainda há pouco viera, outra ironia do destino, ter ao meu encontro e num livro de poesia, veja lá. Francis Ponge recorda então quando Jean Paulhan diz que para si o único intelectualismo suportável é aquele que se atém à observação paciente e à experiência metódica, tenta extrair algumas leis, evita os parti-pris, por mais sedutores que se revelem, e se defende, tanto quanto pode, de chegar a conclusões. Maneira, está a ver-se, mais adequada à produção de interrogações do que à de certezas, isso estava eu a dizer-te então, e mais propícia a exercícios e a textos de insinuação e sedução do que a golpes de carreira nas arenas da erudição. Não foi? Pura sedução, pois. (156-158)

“Uma imensa fadiga” é o título da secção do romance em que Archibald Perkinings enfrenta a desilusão com a academia e a infidelidade da mulher, que o levarão a abandonar tudo e a partir rumo a África. No caso do narrador, o cansaço relativo ao mundo académico origina, como vimos, uma opção pela literatura e, mais especificamente, pelo romance, que, já anunciada nos *Pastores*, virá a ser selada pel’*Os Papéis do Inglês*. Porém, a resposta à pergunta da destinatária, que procura, acima de tudo, justificar a inauguração desse projecto literário, apresenta-se, paradoxalmente, mais como motor de interrogações (“Maneira, está a ver-se, mais adequada à produção de interrogações do que à de certezas”) que como resposta plena e acabada: efectivamente, mais que uma resposta é uma tentativa, em parte falhada, de resposta. A ideia do romance enquanto resposta fica, então, fragilizada, acima de tudo porque a resposta oferecida, apesar de aparentemente exaustiva – a história do Inglês é recomposta, os papéis encontrados... – não consegue responder, em última análise, à interrogação que motiva a existência do romance, e que diz respeito não tanto à história do Inglês, mero pretexto para a escrita, quanto à constituição do autor em narrador e em personagem de ficção, projecto declarado no início e perseguido nesta e nas sucessivas obras da trilogia. A abertura do romance, a sua projecção para o futuro justamente no momento em que se encerra sugerem justamente isto.

O romance termina, de facto, com a sugestão de que “o futuro dirá da importância que isso [um segundo maço de papéis, recebido no final] ainda poderá vir a ter” (181). Se isto deixa o final em aberto, abrindo o caminho para o romance seguinte –

pois parte dos tais papéis tinham ficado na posse do “branco da Namíbia”, que virá a ser o protagonista d’*As Paisagens Propícias* –, surge, logo a seguir, mais um excerto do diário, que, contrariamente ao que se passa no resto do livro, ao invés de limitar-se a introduzir a narração do dia (1º de Janeiro de 2000), ocupa-o por inteiro, terminando com a descrição de um impressionante espectáculo de luz:

*A envolver o acampamento todo [...], havia não apenas um, mas dois arco-íris, altos no céu, concêntricos e assentes no perfil do verde da mata próxima. E tudo exactamente no centro dos dois arcos. Uma coisa assim perfeita, concertada, determinada, irreal, tão completamente ordenada em função daquele local, eclodia perfeita qual aparição e seria puro vício de prevenção não lhe conferir um estatuto de sinal. Mas era como numa gravura abusiva e kitsch, inverosímil e quase obscena pela artificialidade da composição e pelo excesso impudico da cor.* (183)

O que pensar desta conclusão aparentemente tão desligada do relato construído nas páginas anteriores? Se atentarmos na abertura do romance, em que o narrador descrevia uma experiência de desorientação<sup>94</sup>, reflexo de um sentimento comum na inauguração de qualquer projecto de escrita, podemos ler este final como uma espécie de fechamento, por meio da configuração “*tão completamente ordenada*” da paisagem, por contraposição com a confusão experimentada na abertura. É um encerramento que confirmaria a característica dos finais de Ruy Duarte, ao mesmo tempo fechados, de forma análoga aos círculos concêntricos que envolvem a paisagem – os papéis são encontrados, a história pode terminar – e abertos para o futuro, como o espectáculo de luz, que o narrador observa virado “*de costas para o ocidente*”, vale dizer, olhando para o oriente, onde tudo recomeça. No entanto, as dúvidas levantadas pelo narrador acerca dessa configuração tão perfeita, marcada “*pela artificialidade da composição e pelo excesso impudico de cor*”, não se aplicarão também à narrativa que acaba de concluir e a

---

<sup>94</sup> “*Sai sozinho, logo que cheguei, para fotografar pedras à volta do acampamento, no regresso atravessei uma linha de água em sítio errado e desfiz o rumo, mantive as cabeças dos morros à esquerda mas ultrapassei a zona, internei-me em mata sempre baixa mas cada vez mais densa, deixei de ver à volta, fui ter muito à frente, quer dizer, perdi-me. Subi a uma pedra, vi a antiga pedreira de mármore já assim tão perto, do acampamento só se lhe vê é a cabeça branca. Retrocedi. Agarrei então o curso de uma outra mulola, havia de vir ter até ao rio, rodeei um sombrio cemitério, entalei no cinto um ramo de folhas verdes, e aí apanhei um caminho de bois que acabou por trazer-me a estas nascentes aqui ao lado. Andei às voltas por me julgar bastante, em terreno alheio*” (13).

esse final, em princípio, tão bem conseguido? Talvez esteja aqui o narrador a abrir uma fissura para as falhas que o texto, apesar, ou, talvez, justamente em razão da sobrepujança da presença da subjectividade autoral, excessiva e impudica como as cores da paisagem, acaba por carregar<sup>95</sup>. Ao mesmo tempo que remete para uma abertura para o futuro, este final instala, então, a dúvida sobre o que acabamos de ler, com a sua conclusão tão pacífica, à revelia das garantias assumidas pelo narrador, que, em virtude da sua tomada de responsabilidade, reivindicada ao longo de toda a narrativa, legitimaria o que acabamos de ler, por meio do estabelecimento do equilíbrio entre experiência e escrita, realidade e ficção, que o livro todo persegue, determinando, assim, os marcos dentro dos quais o romance recém-concluído deveria ser lido. Os princípios deste equilíbrio são enunciados no terceiro dia de narração, quando o narrador expõe os ingredientes da sua história, avisando a destinatária de que nem “tudo, afinal, [é] invenção” dele, e acrescentando que “do que inventar dar-te-ei notícia explícita” (30). De forma semelhante, poucas páginas adiante, o narrador propõe uma distinção igualmente explícita entre as *personae* que dele emanam:

Quem andava por ali, nessa altura, a cavalgar um land-rover pelas pradarias da Muhunda e do Brutuei? Era eu, bem entendido, mas não o mesmo que está agora a contar-te uma estória. [...] Será da minha acção enquanto personagem, assim, que resulta essa outra estória que é, afinal, a da minha elaboração da própria estória do Galvão. Vou ter que *contar-me*, tratar-me, pois, enquanto personagem dessa estória. (38)

Está aqui exposto o projecto do livro, de acordo com um esquema que se repetirá, de forma muito parecida, nos romances seguintes: separação entre as *personae* que remetem para a figura autoral e organização da matéria narrativa, segundo um princípio que procura distinguir o mais possível os elementos de criação ficcional dos que

---

<sup>95</sup> A dúvida surgira já algumas páginas antes do desfecho, no final do penúltimo dia de narração: “(Detenho-me para pensar se ao longo do meu débito e à medida em que fui insinuando a estória do Inglês, não terei produzido uma expectativa a que o meu trabalho imaginativo acabou por não garantir provimento. E se tal ênfase não terá afinal traído também a minha voluntariosa intenção de explorar as contiguidades que me pareciam interessantes, e evidentes, entre essa estória – e o tratamento de quem a protagonizava – e a minha própria busca dos papéis do Inglês e do meu pai [...])” (159).

resultam da reelaboração de outras fontes<sup>96</sup> – por exemplo, por meio das referências bibliográficas, que desaparecerão apenas n’*A Terceira Metade*. No entanto, esse procedimento nem sempre é bem-sucedido, sobretudo nos romances seguintes, em que as vozes que compõem a narrativa em diversas ocasiões se sobrepõem e a suposta origem do texto – a entidade autoral – torna-se cada vez mais nebulosa, de forma análoga ao que se passa em *Mongólia*, onde, como veremos na segunda parte, o narrador principal procura, por meio dos itálicos, fazer o mesmo.

Esta organização tão equilibrada e validada por uma figura autoral que nos fala desde os trechos do diário parece, portanto, ser posta em causa justamente por esse último trecho, em que a configuração assumida pela paisagem parece irreal de tão perfeita, pois perfeito é o equilíbrio alcançado entre o que depende da natureza – a luz – e o que depende do humano – o ponto de vista (do narrador) –, desdobramento do almejado equilíbrio entre realidade e ficção que a narrativa persegue com obstinação. Note-se, de facto, que a perfeição da paisagem advém-lhe de estar “*tão completamente ordenada em função daquele local*”, ou seja, em razão de uma coincidência absolutamente improvável, que tem como centro o local onde o sujeito de quem emana o ponto de vista se encontra, tal como o foram as muitas coincidências que possibilitaram o encontro dos papéis e que o narrador descreveu como acasos que se foram acumulando, colocando-o na pista certa e permitindo-lhe, assim, construir um sentido para a história que escolheu contar à destinatária e que funcionará como uma espécie de parábola, destinada a fundamentar e legitimar o projecto romanesco que assim inaugurava. O fechamento da forma do livro que a acumulação desses acasos propiciou e que, pela forma como a narração é conduzida, é apresentado como conclusão “natural” dos acontecimentos, revela-se, deste modo, potencialmente tão

---

<sup>96</sup> Por exemplo: “a estória [...] decorre não apenas dos acontecimentos do Kwando relatados por Galvão mas também do seguimento que teve a circunstância de eu os narrar ali, naquelas pedras. E não te espantes, nem penses que é tudo, afinal, invenção minha. Do que inventar dar-te-ei notícia explícita” (30).

problemático – porque artificial, ou seja, *ficcional* – como os círculos concêntricos que abrangem o acampamento, a sua completude sendo garantida pela figura autoral, responsável pela narrativa, no caso do livro, do ponto de vista, no caso da paisagem, detentora do sentido, em ambos os casos.

Em suma, o que o romance oferece é, mais que uma resposta, uma tentativa de resposta, pois toda a construção da história do Inglês tem como objectivo expor e justificar o projecto literário inaugurado com *Vou Lá Visitar Pastores*<sup>97</sup>. Assim, tanto essa obra como as da trilogia são atravessadas pela obsessão não só pela auto-exposição do autor implicado na narrativa, ou seja, do autor autocolocado, como também por uma necessidade de autolegitimação, que está directamente ligada à problemática da assunção de responsabilidade que *Os Papéis do Inglês* levanta. Na verdade, ao tentar justificar o seu projecto, falar em seu nome, assumir a responsabilidade por aquilo que escreveu, o narrador persegue um projecto impossível, pois um autor jamais pode responder pela sua obra:

La présomptueuse outrecuidance dont ne se délivrera jamais aucune réponse ne tient pas seulement à ce qu'elle prétend se mesurer au discours de l'autre, voire le circonscrire en répondant ainsi à l'autre et devant l'autre. Le répondeur suppose avec autant de légèreté ou d'arrogance qu'il peut répondre à l'autre et devant l'autre parce que d'abord il est capable de répondre de soi et de tout ce qu'il a pu faire, dire ou écrire. Répondre de soi, ce serait ici présumer savoir tout ce qu'on a pu faire, dire ou écrire, le rassembler dans une synthèse signifiante et cohérente, le signer d'un seul et même sceau [...], poser que le même « je pense » accompagne toutes « mes » représentations qui forment elles-mêmes un tissu systématique, homogène et subjectivable de « thèses », de « thèmes », d'« objets », de « récits », de « critiques » ou d'« évaluations » dont quelque « je » aurait la mémoire totale et intacte, connaîtrait toutes les prémisses et les conséquences, etc. (Derrida 1993: 47-48).

---

<sup>97</sup> A estrutura da pergunta e da resposta surge também em outros momentos da trilogia, por exemplo, n' *A Terceira Metade*, quando SRO, já numa fase avançada da narrativa, pede ao narrador para expor o projecto do livro: “..... mas então, perguntou-me SRO na manhã seguinte, aonde quer você afinal chegar, com esse livro que anda tão obsessivamente a escrever, ou a não escrever? .....” (2009: 295). A esta pergunta, o narrador responde com um longo discurso que, no entanto, não convence o seu interlocutor, por se referir a um livro em geral, ou seja, ao livro e não a esse livro específico. Assim, replica SRO: “pois é, está bem, seja conforme, mas no contexto deste livro? .....” (298). Esta pergunta obriga o narrador a ensaiar uma resposta mais concreta, a qual deixa transparecer, no entanto, as dúvidas acerca do sucesso do projecto que se apresta a concluir, o que vai abrir o caminho, mais uma vez, para um novo livro, que a resposta de SRO anuncia: “acabe pois, como achar que der, a estória do Trindade e o que ele tem a dizer, e vá alinhando ao lado, e ao mesmo tempo, um pequeno ensaio qualquer..... pequeno ou grande, como você entender.....” (300).

Defendendo o carácter aporético da estrutura da pergunta e da resposta – não é possível responder e, no entanto, é necessário fazê-lo –, Derrida encontra no segredo a possibilidade do discurso e, na literatura, um discurso onde se pode dizer tudo e em que o segredo se torna exemplar, na medida em que “elle est, elle dit, elle fait toujours autre chose, autre chose qu’elle-même, elle-même qui d’ailleurs n’est que cela, autre chose qu’elle-même” (91):

Mais cette autorisation de tout dire constitue paradoxalement l’auteur en auteur non responsable devant quiconque, pas même devant soi, de ce que disent et font, par exemple, les personnes ou les personnages de ses œuvres, donc de ce qu’il est censé avoir écrit lui-même. [...] Cette autorisation de tout dire [...] reconnaît un droit à la non-réponse absolue. [...]

Il y a dans la littérature, dans le secret exemplaire de la littérature, une chance de tout dire sans toucher au secret. Quand toutes les hypothèses sont permises, sans fond et à l’infini, sur le sens d’un texte ou les intentions finales d’un auteur dont la personne n’est pas plus représentée que non représentée par un personnage ou par un narrateur, par une phrase poétique ou fictionnelle qui se détachent de leur source présumée et restent ainsi au secret, quand il n’y a même plus de sens à décider d’un secret derrière la surface d’une manifestation textuelle [...], alors le secret nous passionne. (66-68)

Derrida articula, aqui, a não responsabilidade do autor, a sua incapacidade de responder pela sua obra com uma característica que considera intrínseca da literatura: o de ela guardar um segredo, que decorre da perda da origem, isto é, da morte do autor. Neste sentido, as figuras da carta interceptada e da carta de um morto – lembre-se que, entre os papéis que haviam pertencido ao Inglês, o narrador encontra uma carta destinada, segundo ele, a uma amiga ou irmã e uma espécie de memorial – são modelo de um romance que se estrutura a partir da tensão entre um projecto narrativo marcado pela presença obsessiva da figura autoral, que apresenta a narrativa como testemunho decorrente de um acto de assunção de responsabilidade, e uma impossibilidade, que a própria escrita impõe – e que a estrutura epistolar, com os riscos associados ao movimento das cartas (desvios, extravios), isto é, à acumulação de leituras e leitores, reforça –, de esse autor manter o controlo sobre o texto, levando a cabo o projecto<sup>98</sup>.

---

<sup>98</sup> Nos romances que virão a seguir, o problema da responsabilidade do autor será encarado de forma muito diferente do que apontei relativamente aos *Papéis*, produzindo-se uma progressiva desresponsabilização pela narrativa.

Por outro lado, o segredo da literatura, que, como aponta Derrida, não se pode desvelar, porque não tem conteúdo, depende de uma indecidibilidade determinada pela sua estrutura exemplar: não é possível saber se um texto fala de uma coisa ou de um exemplo dela (89). O narrador d’*Os Papéis do Inglês* parece sugerir justamente isso, quando, interrogado pela destinatária sobre “que estória era essa afinal de papéis e tesouros”, diz que “para responder a um desafio assim teria era mesmo que contar-lhe muitas outras e variadas estórias” (159), pergunta que, note-se, vem no seguimento da pergunta mais essencial, “O que faz você aqui?” (156), da qual constitui, no fundo, um desdobramento. Assim, as “muitas outras e variadas estórias” nada mais serão que exemplos, casos, que servirão ao narrador para forjar aquela estória maior, que constituiria a resposta – irresponsável, no sentido de irrespondível – à questão de fundo colocada pela destinatária. O sucesso em responder traduzir-se-ia no cumprimento daquele projecto que *Vou Lá Visitar Pastores* já perseguira: o da coincidência entre livro e vida, experiência e escrita – uma escrita fundamentada na experiência –, ou, por outras palavras, entre projecto e resultado, teoria e exemplo. A impossibilidade de contar tudo, como queria o narrador dessa obra, de “uma única e definitiva vez” (1999: 95), leva à proliferação dos exemplos, de “muitas outras e variadas estórias”, já que a literatura não pode ser senão exemplo de alguma outra coisa.

---

Assim, n’*As Paisagens Propícias*, o narrador é apresentado como mero editor (parte do romance consiste na transcrição de dois emails de SRO) ou até *ghostwriter*. Veja-se: “Mas este, assim, será também o diário de quem? Do narrador, talvez sem dúvida, mas também daquele que tem o nome na entrada do livro. Qual dos dois se vai sentar aqui a pôr em ordem o que se segue, não só o diário daquilo que agora vier a ter interesse para o que quer contar, mas às voltas também com um caderno onde já antes registou o que alguém que tinha coisas para revelar contou àquele que irá narrar-lhe a estória agora, quer dizer... instauo o narrador e tomo nota... E a partir deste momento descobro-me a trabalhar, sem qualquer pejo, au *nègre*...” (2005: 12). Em *A Terceira Metade*, este estratagema repete-se (trata-se da transcrição de uma conversa debitada ao autor por Trindade) e torna-se até mais complexo pela convocação, num primeiro momento, do autor instituído em narrador, e, num segundo momento, pela dispensa do narrador e o regresso do autor. Explorei estas dinâmicas no segundo capítulo da minha dissertação de mestrado (2011: 42-69).

## Cartas na posta-restante<sup>99</sup>

Escribir una carta es enviar un mensaje al futuro; hablar desde el presente con un destinatario que no está ahí, del que no se sabe cómo ha de estar (en qué ánimo, con quién) mientras le escribimos y, sobre todo, después: al leernos. La correspondencia es la forma utópica de la conversación porque anula el presente y hace del futuro el único lugar posible del diálogo.

Ricardo Piglia, *Respiración artificial*

N'Os Papéis do Inglês, a relação com a destinatária é decisiva na hora de conceber a possibilidade de contar uma história: ela é, de facto, subordinada à capacidade de o ouvinte ou leitor a apreciar devidamente. Ao estabelecer as condições para a legibilidade, isto abre, como sugeri há pouco, espaço para a construção do sentido, possibilidade duplamente interrompida na história do Inglês, em que temos vários textos sem leitores: o memorial escrito no diário, a carta para a amiga ou irmã e, por último, o testemunho do Ganguela do Coice, também este condenado a permanecer na posta-restante até ser resgatado pelo narrador<sup>100</sup>.

Todos estes elementos estão também presentes em *Nove Noites*, onde existem vários textos lidos por personagens que lhes seriam, em princípio, alheias. Efectivamente, a carta extraviada e/ou interceptada é a grande figura deste romance, por surgir mais do que uma vez ao longo da narrativa e por funcionar como imagem dela. O texto constrói-se a partir da investigação que o narrador-personagem conduz à volta da

---

<sup>99</sup> Para a análise de *Nove Noites*, recorri, em parte, ao artigo “A secreta inutilidade do romance”, que publiquei na revista *estrema* 1, de 2012.

<sup>100</sup> Como não incluir, entre estas testemunhas silenciadas, a mulata muda, amada pelo Inglês e raptada pelo Grego...?

misteriosa morte de Buell Quain, examinando, para esse efeito, material de arquivo – cartas de e para ele, fotografias – e entrevistando pessoas que o tinham conhecido ou que possuíam, ou poderiam possuir, informações sobre ele. No entanto, embora surjam muitas pistas, nenhuma delas dá conta, de forma convincente, do trágico fim do jovem – o suicídio violento no caminho de volta do Xingu para Carolina. As cartas – ao todo, sete – que este redigira antes de se matar, destinadas a amigos, familiares e colegas, nada explicam. Por esta razão, o narrador acaba por se convencer da existência de uma oitava carta, onde estaria a chave de tudo:

Para mim, a resposta só podia estar numa das cartas que escreveu antes de morrer, as quais desapareceram com os seus destinatários. Ainda assim, me parecia pouco provável que, se houvesse uma explicação numa das cartas que o etnólogo deixou [...], ela pudesse não ter vindo à tona. Foi quando comecei a acalantar a suposição de que devia haver (ou ter havido) uma oitava carta. (B. Carvalho 2003: 152).

A partir de certa altura, isto é, a partir do momento em que são esgotadas as expectativas associadas à análise dos documentos disponíveis e aos depoimentos das possíveis testemunhas, a narrativa principal começa a girar, então, em torno de uma suposição, para todos efeitos, infundada, visto que nada indica que uma oitava carta tenha, alguma vez, existido.

A segunda narrativa de que o livro se compõe, da autoria de Manoel Perna, engenheiro de Carolina e amigo do jovem antropólogo, apresenta-se como um testamento, que intercala a narração principal, completando as informações nesta referidas. Essa carta-testamento baseia-se, essencialmente, nas conversas que Perna e Quain mantiveram ao longo das nove noites (daí o título do livro) em que o antropólogo elegera o engenheiro como seu confidente. No entanto, também aqui não existe qualquer esclarecimento acerca das razões de Quain, pois o testamento configura-se, na verdade, como uma espécie de carta destinada a uma personagem não identificada, a qual teria tido um lugar importante na vida do antropólogo e que seria precisamente o destinatário

da oitava carta. E, repare-se, o narrador da narrativa principal mostra não ter conhecimento desse texto<sup>101</sup>, que se coloca, portanto, noutra plano da construção romanesca, acessível apenas ao leitor. É assim que ficamos a saber que Manoel Perna, a quem Quain tinha feito chegar as cartas que escrevera antes de se suicidar, para que fossem reencaminhadas para os respectivos destinatários, intuindo que naquela oitava carta se encontrava um segredo, preferira guardá-la para si, por receio que fosse interceptada pelas autoridades brasileiras, o que poderia colocar em risco a já precária imagem do seu falecido amigo, além de causar, eventualmente, problemas para os índios, caso algum elemento nela levasse a suspeitar que Quain tivesse sido assassinado e não que se tivesse suicidado. Porém, estando escrita em inglês, língua que ele não domina, não consegue decifrar o seu conteúdo, podendo-o apenas supor, juntando as peças de conversas (elas próprias susceptíveis, como é óbvio, de interpretação e de distorções devidas às dificuldades de compreensão e às inevitáveis falhas da memória) que tivera com Quain e preenchendo a falta de informação com a sua imaginação: “o que agora lhe conto é a combinação do que ele me contou e da minha imaginação ao longo de nove noites” (61).

A partir deste quadro, compreende-se a problemática de base desta narrativa: ativando um mecanismo de dupla destinação, ela introduz uma dificuldade óbvia, que depende do desconhecimento do contexto da carta, necessário para a sua compreensão, ou seja, a identidade do destinatário e todas as informações que este, pelo menos em princípio, partilha com o remetente. Neste sentido, a carta interceptada é uma carta ininteligível, porque só o destinatário possui, ao menos em princípio, os conhecimentos necessários para a compreender. Assim, Manoel Perna, ignaro do conteúdo da carta na

---

<sup>101</sup> Interrogados acerca da eventual existência de um testamento ou de outros papéis deixados pelo pai (falecido inesperadamente enquanto tentava salvar a neta que tinha caído no rio), os filhos de Manoel Perna declararam ao narrador que não havia nada. A carta-testamento dele coloca-se, portanto, dentro da arquitetura romanesca, noutra plano que não o da narrativa principal, à qual se mantém alheia, pois o narrador aparenta ignorar a sua existência.

sua posse (o problema da ilegibilidade é, neste caso, radicalizado pelo obstáculo linguístico), interpreta-a de acordo com as informações que tem e, por sua vez, escreve uma carta-testamento para um destinatário que ele próprio desconhece e que nem sequer sabe se terá, algum dia, acesso a esse texto. Acresce que, não sabendo nas mãos de quem dito texto poderia ir parar, Manoel Perna abdica da clareza, aliás desnecessária aos seus olhos, uma vez que o destinatário que ele visa deveria poder compreender exactamente o que ele quer dizer, sabendo, aliás, mais do que ele próprio, e opta por construir um discurso ambíguo, cujo objectivo é revelar o segredo ao mesmo tempo que o preserva (de quem não tem direito a saber). Segredo que, na verdade, não conhece – apenas intui ou imagina – e a que se refere através de alusões veladas e pela insistente referência à necessidade de o preservar. Por estas razões, a linguagem de Perna acaba por se assemelhar à de Quain, pois este, de acordo com aquele, “se exprimia por denegações” (170).

Na perspectiva psicanalítica, a denegação é um mecanismo de autodefesa em que o sujeito se recusa a reconhecer determinados desejos ou pensamentos como seus. Expressar-se por denegações implica, então, um processo complexo, pois, ao mesmo tempo que o sujeito denega (consigo próprio e com os outros) certos desejos ou pulsões, busca, talvez inconscientemente, a maneira de os exteriorizar, através de um discurso, como é óbvio, não directo e não unívoco. Um discurso feito de denegações visa, assim, partilhar e, ao mesmo tempo, preservar um segredo, pois este funda-se justamente num acto de (de)negação:

There is a secret of denial and a denial of the secret. The secret as such, as secret, separates and already institutes a negativity; it is a negation that denies itself. It de-negates itself. This denegation does not happen to it by accident; it is essential and originary. And in the as such of the secret that denies itself because it appears to itself in order to be what it is, this de-negation gives no chance to dialectic. The enigma of which I am speaking here [...] is the sharing of the

secret. Not only the sharing of the secret with the other [...] I refer first of all to the secret shared within itself. [...] There is no secret as such; I deny it. (Derrida 1987: 25-26)<sup>102</sup>

Se a qualidade principal do segredo é a sua negatividade, compreende-se porque é que Manoel Perna pode falar tão à-vontade dele, mesmo sem saber com exactidão de que se trata e chegando ao ponto de o confiar a alguém que, como já referi, talvez, ou muito provavelmente, nunca chegue a ter acesso à carta-testamento da autoria do engenheiro. Mas a quem, no entanto, dirige-se como quem tem a certeza do encontro. Isto instaura a ilegibilidade como necessidade da escrita, num mecanismo, evidentemente, muito diferente do que observámos em *Os Papéis do Inglês*: se, no romance angolano, a narrativa, em forma de carta, vinha selar uma relação amorosa e propunha algum tipo de sentido – ou, pelo menos, a intenção de o partilhar com a destinatária (e, logo, com o leitor) –, aqui, em *Nove Noites*, não só não há nenhum esforço nesse sentido, mas, muito pelo contrário, a opacidade é deliberada<sup>103</sup>: o narrador, à semelhança de Manoel Perna, não escreve para um destinatário específico, nem deseja fazer sentido (ou ser entendido, o que vai dar ao mesmo), por assumir que esse sentido é, em última análise, uma ilusão, não constituindo o objectivo de um texto literário. O romance é, literalmente, uma não-resposta a uma não-pergunta, expressão cuja origem ficará clara em seguida.

---

<sup>102</sup> Este excerto foi retirado do texto de uma conferência que Derrida proferiu na Hebrew University, em Jerusalém, e foi publicado num volume de ensaios ligados ao tema do indizível. Por esta razão, ao contrário das outras citações de autores de língua francesa, encontra-se em inglês.

<sup>103</sup> Para qualificar esta escrita, que está ligada a um determinado projecto estético, patente em todos os romances de Bernardo Carvalho, podemos recorrer ao título de um texto recente dele, publicado no blogue do Instituto Moreira Salles a 3 de Fevereiro de 2016, “Contra o leitor”. Nesse texto, o autor reitera posições, por ele expressas várias vezes, acerca da forma como a literatura pode ou deve representar (o mundo, a realidade). Diz ele: “Ir ‘contra o leitor’ pode significar escrever que a Terra é redonda para gente acostumada a ouvir que a Terra é chata. [...] A literatura ‘contra o leitor’ é também a literatura de (e por) um novo leitor. [...] Esse projeto civilizatório se perde (a ponto de se tornar inconcebível) quando a literatura é sequestrada pelo gosto. E aí não resta espaço para alargar a consciência e a compreensão do mundo para além daquilo que já é apreciado e conhecido. A novidade passa a ser uma palavra vazia, no máximo um eufemismo para pretensão. Dizer hoje que se escreve ‘contra o leitor’ é imediatamente associado à suposta arrogância e à presunção de quem diz. É uma heresia e um paradoxo, uma contradição em termos, além de ser considerado uma ofensa. Porque o leitor é um cliente e, como mandam as regras do bom comércio, o cliente vem em primeiro lugar. É o tempo do academicismo, da aplicação das normas e das convenções, do pensamento pequeno e da visão curta. É o tempo de sentenciar que tal romance é chato ou bem construído, bem ou mal escrito, que os personagens são psicologicamente críveis, de carne e osso ou não”.

Sete das nove secções de que a narrativa de Manoel Perna se compõe começam com a frase: “Isto é para quando você vier”, frase estranha, não só pelo facto de o autor da carta se dirigir a um ‘você’ cuja identidade desconhece, mas sobretudo porque, ao utilizar a palavra ‘quando’, parece não pôr em causa a possibilidade de que esse destinatário possa não aparecer, dando por garantido que, mais tarde ou mais cedo, este irá buscar (e não receberá, já que nem sequer há envio) a carta que lhe é destinada. Parece, assim, verificar-se a situação prospectada por Lacan no famoso *Séminaire sur “La lettre volée”* (“C’est ainsi que ce que veut dire « la lettre volée », voire « en souffrance », c’est qu’une lettre arrive toujours à destination” [Lacan 1966: 41]): a possibilidade de a carta, de alguma, ainda que improvável, maneira, chegar ao destino/destinatário (ou melhor, no contexto do romance: de o destinatário chegar a ela) permite supor que ela possa sempre chegar e que, por conseguinte, chegue sempre. É por isso que Perna escreve “quando você vier” e não, por exemplo, “se algum dia você vier” ou “na eventualidade de você vir”, etc.

Na verdade, esta descrição é imperfeita, pois não há chegada, uma vez que não há movimento – a carta de Perna nunca é enviada (por medo do desvio e da interceptação), logo é subtraída ao seu percurso natural e condenada a jazer na posta-restante por um tempo indefinido, quiçá para sempre. Há, aliás, uma pequena história que o próprio Perna conta e que funciona como uma sugestiva *mise en abyme*, uma história sobre cartas, que Quain lhe teria contado durante a última conversa que tiveram:

*Me disse que estava esperando uma carta muito importante dos Estados Unidos [...]. Não sabia, eu já disse, que naquela última correspondência vinha a sua sentença de morte. Me contou uma história [...] que dizia respeito a um navio assombrado que jamais conseguia chegar ao porto e percorria os mares, à deriva, desde tempos imemoriais. A cada vez que cruzavam outros navios, os membros da lúgubre tripulação se aproximavam em botes para implorar aos marinheiros das outras embarcações que levassem pacotes de cartas para terra firme. Ao chegarem aos portos de destino, porém, os marinheiros descobriam sempre que as cartas eram endereçadas a homens que ninguém conhecia ou que já estavam mortos fazia muito tempo. (B. Carvalho 2003: 169)*

O paralelo entre esta história e o que de facto aconteceu é estabelecido pelo próprio Perna:

*Você não pode imaginar a responsabilidade que ele me pôs nos ombros: por vias tortas, me deixou a incumbência de fazer chegar às mãos dos destinatários as cartas que escreveu à beira da morte, como os marinheiros que levavam a correspondência dos mortos para terra firme, na história do navio assombrado que me contou naquela noite. (173)*

Estas palavras apontam para a existência de uma associação entre cartas e morte, que se desenvolve ao longo de dois motivos principais. Por um lado, o poder mortífero atribuído às cartas: as últimas que Quain recebeu e que supostamente o levaram ao suicídio; as que ele próprio escreveu antes de se suicidar e que pediu para desinfetar; e ainda, o medo das cartas contaminadas, reforçado, nos Estados Unidos, depois do 11 de Setembro. Por outro lado, a “condenação à morte” das cartas sem destinatário, destinadas à circulação perpétua, como as do navio assombrado, ou, então, à imobilidade, como a carta-testamento de Perna<sup>104</sup>. As implicações provocadas pela possibilidade de estas cartas circularem *ad infinitum*, impedindo o fechamento do círculo do sentido e a sua fixação definitiva, emergem com clareza na parte final do romance, quando o narrador, após ter enviado mais de cento e cinquenta cartas a cidadãos norte-americanos com o apelido Quain, decide pôr um termo à espera das respostas, pois compreende que esta poderia ser infinita, e desloca-se ele próprio a Nova Iorque para ir à procura de Schlomo Parsons, filho de um fotógrafo que parecia ter mantido alguma relação com Quain (e que o leitor identifica com o destinatário da oitava carta e, por conseguinte, da carta-testamento de Perna): “Àquela altura dos acontecimentos, depois de meses lidando com papéis de arquivos, livros e anotações de gente que não existia, eu precisava ver um rosto, nem que fosse como antídoto à

---

<sup>104</sup> Os dois motivos fundem-se numa passagem que se encontra na parte final do romance, onde é justamente o medo das cartas (as que o narrador enviara para tentar localizar os parentes de Quain nos Estados Unidos) que provoca a sua rejeição por parte dos destinatários e o seu regresso à origem, ou seja, ao remetente: “[...] comecei a receber as cartas de volta. Vinte e uma foram sendo devolvidas pouco a pouco. A última chegou de forma um tanto inusitada, depois de dois meses e de ter sido ‘enviada por engano para a Malásia’, segundo um carimbo estampado ao lado do endereço do destinatário. Para completar, tinham guilhotinado a parte inferior do envelope com uma cortadeira, como se em algum ponto do percurso alguém tivesse resolvido examinar o que havia no seu interior. Confesso que por um instante, ao averiguar perplexo a carta devolvida, cheguei a cogitar, na minha mente paranóica, a possibilidade de que o corte circular e uniforme na base do envelope tivesse sido feito não para se examinar o conteúdo, mas para se introduzir alguma coisa, e corri para lavar as mãos e assoar o nariz” (208).

obsessão sem fundo e sem fim que me impedia de começar a escrever o meu suposto romance (o que eu havia dito a muita gente)” (210). Os “papéis de arquivos, livros e anotações”, apesar de terem sido realidade no passado, são, na vivência do narrador, nem mais nem menos que ficção, pois pertencem a um tempo que, da mesma forma que os seus autores, já não existe. Assim, enredado nas suas obsessões e nas suas construções imaginárias, a única maneira de começar a escrever, dando forma aos caóticos materiais com que fantasiara até então, é, paradoxalmente, sair da ficção – sair da possibilidade de circulação eterna das cartas – e confrontar-se com algum tipo de realidade, por muito que esta também possa ser imaginária (pois nunca saberá se Schlomo Parsons tinha realmente alguma coisa a ver com Quain).

Na narrativa principal, baseada nas experiências do narrador e na análise dos documentos a que teve acesso, surgem dificuldades semelhantes, pois também aqui boa parte da construção da história depende da interpretação de cartas alheias, que é, no entanto, inevitavelmente inquinada pela compleição paranóica (como é típico das personagens de Bernardo) do narrador<sup>105</sup>. Se o carácter parcial de qualquer acto interpretativo é ineliminável, a distorção produzida pelo sujeito paranóico age no sentido de projectar para o exterior as suas obsessões, imaginando segredos e conjuras que, naturalmente, influem na sua visão do mundo. Aliás, segundo Freud,

os paranóicos apresentam na sua atitude a característica, impressionante e geralmente conhecida, de atribuírem a maior importância aos pormenores mais insignificantes, aqueles que escapam geralmente aos homens normais, mas que os paranóicos observam na conduta dos outros. Assim, interpretam estes pormenores tirando daí conclusões de vasto alcance. (1974: 291)

A tendência para a paranóia emerge sempre que o narrador se esforça para ler nas entrelinhas das cartas trocadas entre familiares, colegas e amigos de Quain,

---

<sup>105</sup> Veja-se, por exemplo, esta definição de ‘paranóico’, que se encontra em *Teatro*, obra que explora mais em profundidade essa temática: “O paranóico é aquele que acredita num sentido [...] É aquele que vê um sentido onde não existe nenhum. O paranóico não pode suportar a ideia de um mundo sem sentido [...] O paranóico é aquele que procura um sentido e, não o achando, cria o seu próprio, tornando-se o autor do mundo” (1998: 40).

convencendo-se progressivamente da existência de alguma verdade partilhada pelas personagens, mas por elas silenciada – como se, ao não nomeá-la, se dissolvesse. No entanto, a sensação com que fica o leitor é de desconfiança, pois, em alguns casos, as inferências do narrador parecem bastante arbitrárias:

Em dezembro de 1939, por ocasião do primeiro Natal depois da morte de Quain, Heloísa Alberto Torres respondeu à mãe do etnólogo, agradecendo as fotos: “A maior delas de início me causou uma certa surpresa, não sabia que ele tinha cabelos tão bonitos, já que os cortara tão curtos ao vir para o Brasil. Mas a expressão, embora triste, é excelente, a mesma que mantinha em suas reflexões”. Era como se um diálogo forjado de auto-enganos estivesse sendo tácita e mutuamente incentivado entre as duas. Alguma coisa me dava a impressão de que ambas sabiam e fingiam não saber. (B. Carvalho 2003: 157).

Auto-enganos, paranóia, denegações: em *Nove Noites*, abundam conceitos oriundos da psicanálise, que contribuem para reforçar a desconfiança do leitor relativamente ao que lhe é narrado, como reflexo da desconfiança do próprio narrador em relação ao que lê ou testemunha. Este mecanismo, comum à maioria das obras de Bernardo<sup>106</sup>, faz com que a distorção paranóica, com a sua projecção do interior para o exterior e com o excesso de interpretações que produz, acabe por se revelar elemento essencial na construção ficcional, complementando o trabalho da imaginação, indispensável para que haja narrativa.

Ao longo do romance, há vários momentos em que o acto narrativo é associado a uma combinação de experiência e imaginação, ideia reforçada nos “Agradecimentos”, onde se lê: “este é um livro de ficção, embora esteja baseado em fatos, experiências e pessoas reais. É uma combinação de memória e imaginação – como todo romance, em maior ou menor grau, de forma mais ou menos direta” (225). A recorrência deste tópico faz com que se possa considerar um dos motivos centrais da narrativa, propondo o

---

<sup>106</sup> Entre os muitos exemplos possíveis, veja-se o de “Aberração”, cuja trama se assemelha à de *Nove Noites*, na medida em que o narrador-personagem procura, tal como no romance de 2002, desvendar um mistério ligado à sua história familiar (o desaparecimento de uma jovem tia, ocorrido mais de vinte anos antes do tempo da narrativa) a partir de material de arquivo, nomeadamente fotografias. A tendência paranóica do narrador surge em várias ocasiões, ficando muito clara – e despertando a desconfiança do leitor – perto do final, quando o narrador afirma: “o que ninguém viu eu vi” (2004: 205). Voltarei a referir-me a este conto, bastante exemplar do funcionamento da paranóia na literatura de Bernardo, aquando da discussão acerca do final de *Nove Noites*.

problema da relação entre real e ficcional ao mesmo tempo que brinca com ele – ou melhor, com a sua simplificação em sentido biografista<sup>107</sup>. A este propósito, repare-se na forma como o material documental, mais em concreto, o acervo fotográfico, é utilizado na narrativa. O jogo entre os dois pólos, o documental e o ficcional, começa já fora do espaço narrativo, na própria capa do livro, que apresenta uma fotografia do autor em criança, ao lado de um índio. Assim, a fotografia abre, desde o começo, espaço para um jogo de ambiguidades que atravessa o romance todo e que fez com que alguns críticos considerassem *Nove Noites* um romance autoficcional (Klinger 2007), pois, por um lado, existe uma evidente inscrição autoral na narrativa, embora não haja qualquer reivindicação parecida com a que encontramos n' *Os Papéis do Inglês*<sup>108</sup>; por outro lado, esta não deve ser lida em chave autobiográfica, mas, antes, como provocação dirigida ao leitor e destinada a propor uma certa concepção do romance como espaço que, alimentando-se de tudo, não deixa de ser o que é – literatura, e não reportagem jornalística, biografia, monografia historiográfica, etc. A este propósito, comenta Yara Frateschi Vieira:

Num momento em que o documentário invade o campo do ficcional e se assiste a uma série de êxitos de bilheteria que aparentemente devem seu sucesso a uma necessidade crescente de “verdade factual”, de acesso à informação fidedigna [...], os livros de Bernardo Carvalho lexicalizam essa desconfiança, embora o façam de forma tortuosamente irônica ao apropriar-se, na ficção, de discursos migrantes de outros registros supostamente comprometidos com o real: a

---

<sup>107</sup> Em entrevista a Flávio Moura, publicada na revista electrónica *Trópico*, o autor revelou: “Quando eu entreguei o livro, as pessoas disseram que eu me expunha muito. Engraçado. Eu não me senti assim. Não acho confessional. Não me senti exposto em nada, me senti totalmente à vontade. De todos que escrevi, talvez esse seja o livro em que eu me sinto menos constrangido. Como se nesse tivesse menos verdade que nos outros. Os outros são mais eu do que *Nove noites*” (s/d).

<sup>108</sup> Esta questão é relevante também para a discussão acerca da responsabilidade pelo livro, particularmente delicada nas narrativas consideradas autofccionais. Duas são as abordagens possíveis: a primeira é servir-se da escrita autoficcional como meio de inscrição autoral e, por isso, para reivindicar a responsabilidade ética e, em muitos casos, política, da escrita; a segunda implica o oposto: a autoficção permitiria dizer tudo ao abrigo da irresponsabilidade que caracterizaria o gesto ficcional. No cenário brasileiro, onde o género tem tido algum sucesso, tanto entre os escritores, como (ou talvez mais) entre os críticos, um exemplo do primeiro caso seria *O Brasil é Bom*, de André Sant’Anna (2015), e exemplos do segundo vários livros de Ricardo Lísias, entre os quais se destaca o controverso *Divórcio* (2013). *Nove Noites*, embora não possa ser considerado um livro autoficcional, partilha alguns aspectos do género, e caberia, sem dúvida, igualmente no segundo grupo. Por fim, os livros de Ruy Duarte de Carvalho podem ser aproximados, como o próprio autor disse e como assinaléi na introdução, da escrita autoficcional, mas enquadrar-se-iam na primeira das duas linhas referidas, posto que deles transparece uma noção de responsabilidade plena e assumida.

reportagem jornalística, a investigação acadêmica, a psicanálise, o diário de viagem, o relato confessional autobiográfico, a descrição do guia turístico. Por um lado, a escrita ficcional desqualifica esses discursos como produtores de verdade, criticando-os explicitamente pela voz do narrador ou mediante justaposição de vozes conflitantes; por outro, porém, ao reproduzir no texto ficcional esses recursos, que se desautorizam apenas obliquamente e se diluem numa efabulação propositadamente complicada e até folhetinesca, cria uma espécie de armadilha para um público medianamente letrado. (2004: 196)

Com efeito, os documentos incluídos na narrativa, longe de contribuírem para o esclarecimento da história de Quain, mais não fazem do que acrescentar dúvidas e mistérios<sup>109</sup>, não permitindo de todo uma reconstrução certa e definitiva dos factos.

Assim, a inexplicabilidade do suicídio de Quain subtrai ao fim aquele carácter “organizador”, que, ainda que retroactivamente, poderia atribuir um sentido à narrativa. A morte, de facto, como Benjamin recorda, coloca em acto um processo de ressignificação da vida, da mesma forma que a conclusão do romance faz com a história que narra. Todavia, em *Nove Noites*, onde as expectativas do leitor sobre o sentido da morte de Quain coincidem com aquelas sobre o fim do romance, ambas ficam insatisfeitas, pois o autor opta por um tipo de ficção que se define justamente a partir da impossibilidade de encontrar um sentido e que surge apenas como alternativa ao nada: “Tomei o avião para Nova York com pelo menos uma certeza: a de que, não encontrando mais nada, poderia por fim começar a escrever o romance” (211).

O romance apresenta-se, assim, como uma não-resposta àquele conjunto de não-perguntas que ressonam insistentemente ao longo de todo o texto, encabeçando algumas das secções em que o narrador, além de relatar as peripécias que acompanharam a investigação sobre a história de Buell Quain, reevoca episódios do seu passado, na

---

<sup>109</sup> Há vários momentos em que a questão do estatuto da ficção surge como questão a um tempo problemática e pouco relevante. Há, por exemplo, um episódio curioso, ocorrido durante a estadia do narrador entre os índios krahô, que exemplifica bem a questão: um membro da comunidade, Leusipo, desconfiando das intenções do forasteiro, pergunta-lhe com insistência quais as razões do seu interesse pelo passado. O narrador tenta, sem sucesso, explicar-lhe o que é um romance, assegurando que “seria tudo historinha, sem nenhuma consequência na realidade” (127). No entanto, não consegue convencer o índio, que continua sem compreender o que é um romance, mostrando não conceber (ou pelo menos não ter interesse em entender) o alcance da distinção entre ficção e realidade, que é o ponto em que o seu interlocutor insiste para demonstrar o carácter substancialmente inócuo da sua investigação.

maioria ligados à figura do pai<sup>110</sup>: “Ninguém nunca me perguntou. E por isso também não precisei responder” (181). Se o par não-pergunta/não-resposta activa um mecanismo semelhante ao da preterição, aliás tão frequente na escrita de Bernardo<sup>111</sup> e, evidentemente, muito próximo à denegação que Perna atribui a Quain, é interessante observar que a alegada não necessidade de responder a algo que não chegou a ser perguntado se refere também aos motivos que levaram o narrador-personagem a empreender a sua investigação: como várias vezes repete, nunca precisou de dar explicações às pessoas que entrevistou durante as suas pesquisas, pois nunca ninguém o inquiriu acerca do motivo do seu interesse pela história de Quain – ninguém lhe perguntou, como fez a destinatária d’*Os Papéis do Inglês*, “*O que faz você aqui?*” –, dando por garantido que quisesse apenas escrever um romance – algo que ele, por sua vez, nunca chegou a desmentir. É o próprio texto, por isso, que surge como não-resposta a uma não-pergunta<sup>112</sup>, acabando por converter-se numa interrogação destinada a permanecer em suspenso e propondo uma ideia de literatura como algo que foge aos mecanismos de pergunta e resposta, ou, se quisermos, de necessidade (de responder, de justificar ou de se justificar). A literatura, portanto, como acto *gratuito*, talvez desnecessário, excessivo: algo de que, em todo o caso, nada se pode exigir (explicações, justificações), mas que surge ora como excesso, ora como falta impossível de colmatar.

---

<sup>110</sup> Este pormenor não é de todo secundário, uma vez que dá conta do especial interesse do narrador pela história do antropólogo norte-americano. Com efeito, logo no início do romance, refere que, ao ler o artigo de Mariza Corrêa em que se mencionava rapidamente Quain, ao pronunciar esse nome em voz alta, lembrou-se de o ter ouvido anos antes, pela boca do vizinho de cama do pai internado no hospital, quando este estava à beira da morte. O homem, um americano idoso cujo passado ninguém conhecia, dizia estar à espera de alguém, apesar de muito raramente receber visitas – e, por certo, nunca desse alguém. Um dia, de repente, dirigira-se ao narrador como se o conhecesse, chamando-lhe Bill Cohen, nome que, mais tarde, o narrador associaria ao de Buell Quain e cuja pista o levaria a Schlomo Parsons, em Nova Iorque. É a imbricação dessa história com a sua história pessoal, marcada pela presença/ausência de uma figura paterna bastante problemática, que justifica a obsessão que o narrador vai desenvolvendo.

<sup>111</sup> Cf. “Aberração”, conto pautado pela expressão paradoxal “não me lembro de...”, seguida do relato pormenorizado das coisas que o narrador diz não recordar.

<sup>112</sup> E também o cumprimento de uma não-promessa, pois na verdade, como já assinali, o narrador nunca manifestara a intenção de escrever um romance, foram antes os seus interlocutores que pressupuseram que fosse esse o seu objectivo, de maneira que a ideia de escrever ficção parece surgir quase por casualidade e por motivações externas a ele.

O romance é, assim, apresentado, não sem ironia, como a última opção – talvez não a mais desejável, mas, aparentemente, a única disponível, uma vez aceite a derrota no terreno da pesquisa historiográfica: “agora eu já estava disposto a fazer dela realmente uma ficção. Era o que me restava, à falta de outra coisa” (210). Lendo esta passagem à luz do conceito blanchotiano da impossibilidade da morte na literatura, Cid Ottoni Bylaardt comenta:

A expressão “à falta de outra coisa” é exemplar do que fala Blanchot em relação ao texto ficcional. Uma coisa é o infinito que não comporta compreensão, lógica, explicação; outra coisa é o mundo ordenado, explicado, com causas e consequências determinadas. Exatamente a falta constatada. Após mergulhar em uma pesquisa profusa, intensa, diversificada, as construções linguísticas foram-se acumulando, superpondo-se, inchando, dispersando, até que o finito escapou ao investigador, e quando falta o fim, só se pode fazer literatura. Era o que lhe restava. (2009)

O “mundo ordenado, explicado, com causas e consequências determinadas” não existe na realidade, sendo apenas o fruto de uma construção, que, para ser tal, precisa de limites, ainda que arbitrários e fictícios. É esta a proposta apresentada por Frank Kermode num artigo em que revisita, vinte anos depois, o seu famoso livro *The Sense of an Ending* (1965) à luz das teorias desconstrucionistas, que tornavam inviáveis, ou, pelo menos, discutíveis, alguns dos argumentos que lá se defendiam. Assim, Kermode reconhece a pertinência da teoria da *différance*, mas, ao mesmo tempo, considera que as suas consequências mais radicais (ausência, falta de sentido e infinitude) são insuportáveis para o ser humano comum, e é por isso que “realms and cities have limits, like books; they resist free play, seek to halt difference and deferral” (1987: 79). À luz destas considerações, entende-se a opção do autor de *Nove Noites* por um final que não é um final clássico, pois não oferece soluções para os enigmas que atravessam o livro (porque se suicidou Bell Quain? que segredo escondia?), não proporcionando, em definitiva, um sentido que seja uno<sup>113</sup>. É apenas um limite, tão arbitrário como

---

<sup>113</sup> Alguns críticos encontraram nas alusões à homossexualidade de Quain a chave de entendimento do enredo, muito embora concordem em apontar para os jogos de espelhos, os mecanismos de multiplicação

necessário, porque imposto pela forma do livro, a uma procura potencialmente incessante, pois, como o próprio narrador declara, ele nunca poderia ter a certeza de que não o alcançasse, algum dia, a revelação de uma verdade muito diferente (e muito mais terrível) daquela que tinha imaginado e que poderia contradizer a história que pretendia contar. Neste ponto, só a opção romanesca – até aqui apresentada como casual e não premeditada –, com todos os pressupostos que lhe subjazem, faz sentido, pois uma eventual descoberta posterior (através, por exemplo, do achamento de algum documento de Quain ou de outras testemunhas dos factos) não afectaria o romance, cujo valor não reside, evidentemente, na sua veridicidade, como seria no caso de uma reportagem ou de um documentário<sup>114</sup>.

Em “Aberração”, conto que tenho vindo a referir mais do que uma vez, por apresentar notáveis semelhanças com algumas das problemáticas levantadas pela leitura de *Nove Noites*, o narrador depara-se, no final, com uma situação muito próxima à prospectada pelo narrador do romance, quando justifica a procrastinação da escrita pelo

medo de que a realidade seria sempre muito mais terrível e surpreendente do que eu podia imaginar e só se revelaria quando já fosse tarde, com a pesquisa terminada e o livro publicado. [...] O meu maior pesadelo era imaginar os sobrinhos de Quain aparecendo [...] para me entregar de bandeja a solução de toda a história, o motivo real do suicídio, o óbvio que faria do meu livro um artifício risível. (2003: 210)

---

das histórias e outros procedimentos semelhantes como estratégias para desestabilizar qualquer possibilidade de verdade e de fechamento do sentido (cf. Vieira 2004). Por isso, embora essa pista seja razoavelmente convincente, não me parece produtivo nem relevante segui-la, uma vez que o jogo proposto pelo autor vai justamente contra esse tipo de pacificação do sentido.

<sup>114</sup> A reforçar o papel da imaginação, veja-se a conclusão da carta-testamento de Manoel Perna, que se despede do seu destinatário com uma afirmação que acentua a sensação de ambiguidade que paira sobre toda a história por ele narrada: “O que lhe conto é uma combinação do que ele me contou e do que imaginei. Assim também, deixo-o imaginar o que nunca poderei lhe contar ou escrever” (179). Os limites da narrativa do engenheiro de Carolina não dependem apenas das suas incompreensões, dúvidas e intervenções, mas também daquilo que ele, conscientemente, decidiu não incluir no seu texto, convidando o (seu) leitor a entrar no jogo de interpretação e imaginação em que ele próprio se envolveu nas nove noites que passou na companhia de Quain. E é nesta opção autoral que as duas narrativas, por outro lado desencontradas, coincidem, uma vez que ambas se estruturam à volta de um segredo mais ou menos contado, mais ou menos imaginado e mais ou menos guardado. A oitava carta é, assim, a figura da ausência que se instala no romance, e que o estrutura em todas as suas partes.

O conto, que encerra a colectânea que dele recebe o título, trata da busca, por parte do narrador-personagem, de indícios que lhe permitam recompor os acontecimentos ligados ao desaparecimento da sua então jovem tia. Seguindo a pista de umas fotografias tiradas por um fotógrafo francês que havia passado uma temporada no Brasil, nos anos 60, o narrador, cuja tendência paranóica já foi assinalada, constrói um enredo que gira à volta de um crime e de um triângulo amoroso, composto pela tia e por dois franceses – o autor das fotos e outro. Decidido a encontrar os três, que considera responsáveis do assassinato de uma jovem uruguaia, vai até ao norte de França, onde os três residiriam, numa casa de campo. Se a narrativa reconstrói o percurso que o levou até lá, a narração ocorre no momento em que se encontra “parado, com os braços caídos na frente destes olhares estarecidos”, como lemos logo na abertura (B. Carvalho 2004: 175) e, depois, várias vezes ao longo do texto. Desde o princípio, a história, da forma como é narrada, parece problemática: “Tudo se embaçou agora. Logo agora que estou aqui, parado, com os braços caídos na frente destes olhares estarecidos. E isso depois de ter acreditado estar vendo tão claro” (175). Se, em *Nove Noites*, prima uma opacidade difusa, “Aberração” é atravessado pelo contraste entre visão clara e visão embaçada, reflexo do embate entre o que o narrador supunha saber e o que, já perto do final, se pressente ser outra história: “Sei tudo o que aconteceu. Ou sabia, pelo menos. Logo antes destes olhares estarecidos eu sabia o que tinha acontecido” (206). Tomado provavelmente por um louco ou por um bandido pelos habitantes da casa no norte de França, o narrador acaba por adoptar duas perspectivas contraditórias – a de quem continua apegado ao enredo que tinha construído e a de quem já se deu conta, e admite-o implicitamente, de que tudo foi fruto da sua imaginação (enformada – ou deformada – pela sua mente paranóica):

Agora que estou aqui com os braços caídos na frente destes olhares estarecidos, agora que me viram do outro lado da estrada e pararam tudo, [...] eu não reconheço mais nem ela nem os outros

dois, ela não se parece mais com a mulher mais bonita do mundo nem com aquela das fotografias, nem eles, tudo se embaçou com esses três na minha frente olhando estarecidos para mim, espantados como se eu fosse uma assombração ou um bandido, um assaltante, porque sabem que descobri tudo, que agora está tudo acabado e vão fingir que não, que não sabem de nada [...], mas mesmo assim eu continuo avançando na direção deles e berro já no meio da estrada, com todas as minhas forças, porque apesar de tudo ainda guardo este amor no meu peito: Titia!, e toda a minha história desaparece num instante. (207)

Este final encena, de forma particularmente dramática, os riscos associados a qualquer projecto – seja literário, historiográfico ou, como no caso do conto em questão, apenas pessoal – que se proponha reconstruir acontecimentos passados e queira, depois, testar a legitimidade dessa reconstrução, de forma a evitar, como receia o narrador de *Nove Noites*, que esta se revele “um artifício risível” (210). Esses riscos são, aqui, tornados explícitos e concretizados num final que poderia muito bem surgir em várias obras de Bernardo – a obsessão com a reconstrução do passado e a tendência para a paranóia são marcas da narrativa dele, embora esta última se tenha atenuado nas obras mais recentes –, incluindo, evidentemente, *Nove Noites*, onde permanece como fantasma ou possibilidade irrealizada. De facto, se, em “Aberração”, o narrador-personagem vai até ao limite, em busca de uma prova definitiva que sancione a legitimidade da sua história, mas que, ao faltar, provoca, pelo contrário, a sua necessária e imediata dissolução, cuja tragicidade é acentuada pelo final abrupto (o excerto citado corresponde ao parágrafo conclusivo), em *Nove Noites* nada disso acontece, não só porque o narrador, embora seduzido pelo mecanismo das coincidências, evita ceder à tentação de construir um enredo que, quanto mais perfeito, mais frágil se revelaria, mas também porque, como vimos, a opção pelo romance põe-no, desde logo, a salvo de eventuais revelações posteriores. Assim, se o narrador de “Aberração” procura *sair* da história para poder fechá-la e, ao fazer isso, acaba por destruí-la, o narrador de *Nove Noites* ensaia o movimento contrário, porquanto, uma vez falhada essa tentativa – a de sair da história, trocando a ficção pela realidade –, termina a narrativa com um final que, de certa forma, o empurra de volta para dentro dela.

Efectivamente, a impossibilidade de aceder plenamente ao sentido e o desejo de preencher as suas lacunas através da imaginação levam o narrador-personagem a conceber a ficção enquanto instrumento capaz de impor uma forma ao mesmo tempo que declara a resistência da história a recebê-la, num movimento em que a decisão de empreender a escrita do romance – o livro que lemos será, em princípio, o fruto dessa decisão – se configura apenas como uma tentativa de “calar os mortos” (B. Carvalho 2003: 224): paradoxalmente, será necessário que o narrador decida começar a escrever para que a história possa acabar, pois, para que um final possa ser concebido, é necessário que haja um começo.

A narrativa termina, de facto, com um episódio que acontece na viagem de regresso ao Brasil dos Estados Unidos, onde o narrador fora à procura de uma personagem, Schlomo Parsons, filho do fotógrafo que partilhava o quarto do hospital com o pai do narrador, mas que poderia ser filho de Quain – algo que não chega a ser confirmado, sendo mais uma tentativa falhada. No avião, o narrador mantém uma breve conversa com um passageiro sentado ao lado dele, um jovem antropólogo que lhe revela estar a viajar para o Brasil com o objectivo de fazer trabalho de campo junto de uma comunidade de índios na Amazônia. Ao ouvir isso, o narrador refere:

Nessa hora, me lembrei sem mais nem menos de ter visto uma vez, num desses programas de televisão sobre as antigas civilizações, que os Nazca do deserto do Peru cortavam as línguas dos mortos e as amarravam num saquinho para que nunca mais atormentassem os vivos. Virei para o outro lado e, contrariando a minha natureza, tentei dormir, nem que fosse só para calar os mortos (223)

O encontro com o jovem antropólogo perturba o narrador, pois é justamente no momento em que regressa de mais uma tentativa de encontrar um final para a história de Buell Quain que esse encontro o remete novamente para dentro dela, ao sugerir um movimento de repetição. Assim, a história poderá terminar apenas com um corte – tão violento como deliberado, pois, por si só, a história não teria como acabar –, que

marcará, ao mesmo tempo, um recomeço, a eterna remissão para dentro do livro – tal como a história de Quain termina, num certo sentido, com a inauguração da história do antropólogo que o narrador encontra no avião, ou seja, com um recomeço, uma repetição.

Com respeito a esta passagem, que encerra a narrativa, Cyd Ottoni Bylaardt comenta:

Cortar as línguas dos mortos é fazê-los calarem-se para não incomodarem os vivos, para não trazerem seu testemunho aonde não há mais lugar para ele, é dormir para penetrar na noite da literatura, onde os mortos são menos mortos, e os discursos se cruzam e entrecruzam sem necessidade de afirmação ou sustentação de um centro. (2015: 235)

Bylaardt salienta a ausência de um centro e, portanto, de um significado estável no romance, e contrapõe o discurso ficcional aos discursos da filosofia e da antropologia, cotejando *Nove Noites* com textos de Derrida, Lévi-Strauss e Blanchot. Pegando na noção derridiana de complementaridade, o crítico assinala que, no jogo da linguagem, permanece “algo mais, na ‘superabundância de significantes em relação aos significados’, ou o ‘excesso de significação’, ou seja, há uma falta que se supre sempre e cujo preenchimento é sempre adiado, permanecendo sempre uma lacuna que se quer preencher” (232). É fácil identificar essa falta com a oitava carta que o narrador imagina, mas que acaba por surgir, no romance, apenas como presença fantasmática, que duplica a também fantasmática – e problemática, pois não é possível, como vimos, estabelecer, de forma certa, a relação dela com a narrativa, por assim dizer, principal – carta de Manoel Perna, escrita para não ser lida e depositada para sempre na posta-restante.

Por outro lado, em relação a *Nove Noites*, Bylaardt nota que a acumulação de dados<sup>115</sup> – os documentos referidos há pouco – “termina por conduzir a narrativa a se

---

<sup>115</sup> A este propósito, Bylaardt chama a atenção para a inevitabilidade da noção de limite no discurso, por exemplo, do antropólogo, enquanto cita o Blanchot de *L'entretien infini*, quando diz que o escritor

esvaziar como possibilidade de verificação, perturbando a segurança do desejo do centro e conduzindo ao final, que não pode ser chamado propriamente desfecho, mas que não deixa de ser surpreendente” (233)<sup>116</sup>. Este final reivindica precisamente o que o crítico insiste em sublinhar: a inutilidade da literatura, vale dizer, o desinteresse dela por explanar seja o que for, nisto residindo – e, como defendi no primeiro capítulo, não no assunto, na linguagem ou, ainda, num maior ou menor envolvimento do sujeito – o que mais a distingue de um discurso jornalístico ou, ainda mais, de um discurso científico, que, por muito pós-moderno que seja ou queira ser, depende, para ser tal – isto é, para ter o devido reconhecimento num determinado meio institucional –, de uma construção que compreenda hipóteses, interpretações e conclusões – ainda que abertas e provisórias.

Num breve texto dedicado especificamente a estas questões, Milton Hatoum expõe considerações muito próximas destas:

um romance ou conto constrói livremente situações imaginárias, invenções que são refratárias à reflexão teórica ou à pesquisa científica. Isso porque a literatura, a meu ver, não precisa (e nem deve) explicar nada. E aí uma se distancia da outra, mantendo talvez uma forma peculiar de parentesco ou algum tipo de afinidade, pois não são poucas as obras de ficção que se embasam em estudos antropológicos ou relatos etnográficos. (2004: 136)

Isto é importante, porque, por um lado, vai ao encontro da ideia que se depreende dos livros de Bernardo e, especialmente, de *Nove Noites*: a literatura, em rigor, não serve

---

“possui apenas o infinito, o finito lhe falta, o limite lhe escapa” (Blanchot *apud* Bylaardt 2015: 232). Retomando um texto discutido no capítulo anterior, remeto para a observação de Calavia Sáez (nota 66), quando sugeria, a propósito da troca da antropologia pela biblioteca feita pelo protagonista de “El etnógrafo”, que a grande diferença entre os antropólogos e as personagens borgianas diz respeito, justamente, à relação com o infinito.

<sup>116</sup> Como nota João Cezar de Castro Rocha, na obra de Bernardo há “un tel excès d’indices que la « vérité » se transforme en un pur mirage”. Referindo-se precisamente a *Nove Noites*, o crítico observa que, embora o narrador conceba a possibilidade de fechar o círculo hermenêutico por meio da oitava carta, “la narration se charge de révéler l’impossibilité de cette explication totalisante” (2015: 371). Ora, é justamente essa explicação totalizante que não interessa ao autor, porquanto a ausência de qualquer hipótese de afirmação identitária – cujas razões serão aprofundadas na próxima seção – inviabiliza a construção de um sentido que dê conta de todas as possibilidades que o texto põe em movimento. Por isso, o excesso de indícios referido por Rocha, da mesma forma que a acumulação de dados de que fala Bylaardt, são só em parte assimilados pelo enredo, sobrando, no final, algo inexplicado e inexplicável – pontas soltas que o leitor obstinado procurará, por meio de uma ou mais releituras, atar, naturalmente, em vão.

para nada. A opção por um final aberto, que não oferece qualquer solução para os enigmas propostos – a qual poderia ser facilmente proporcionada por uma revelação feita, por exemplo, por Schlomo Parsons, que tanto poderia ser filho de Quain como poderia não ter nada a ver com o assunto, sendo tudo fruto de incríveis coincidências, postas em relação apenas pela mente paranóica do narrador – vem justamente reforçar essa ideia<sup>117</sup>.

Por outro lado, essa defesa extrema da autonomia da literatura fundamenta-se num acto aparentemente contraditório: o de embasar a ficção em factos históricos e/ou na pesquisa etnográfica. Ou seja, e ecoando Boyer (2011: 14), é esticando ou dilatando as margens que separam o discurso literário de outros discursos, que a literatura (e o campo dos estudos literários) se pode renovar. Se esse pressuposto sustenta tanto *Noves Noites* como *Os Papéis do Inglês*, interessa cotejar as ideias de livro que cada um deles apresenta, pois, como vimos, há vários elementos que essas obras partilham, entre os quais ganham relevo a figura da carta, o narrador implicado, projectos de escrita sujeitos a desvios, vários problemas de legibilidade. Por isso, nas próximas páginas, aprofundarei algumas das questões abordadas nesta secção à luz da leitura d'*Os Papéis do Inglês*.

---

<sup>117</sup> Muito embora a obsessão com a oitava carta, destinada a fornecer um centro e uma solução clara para os enigmas propostos, denuncie o desejo de, apesar de tudo, encontrar um final apaziguador. Voltarei a falar disso daqui a pouco.

## De cartas e papéis: promessa e testemunho

Quando nos acidentes há uma testemunha, alguém que estava passando pelo local por uma coincidência e foi surpreendido pelo acidente, essa pessoa tem uma função e seu testemunho não serve apenas para fins legais ou jornalísticos, mas para alguma outra coisa que eu nunca soube bem o quê.

Bernardo Carvalho, *Os Bêbados e os Sonâmbulos*

Em *Nove Noites*, a figura da carta sem destinatário, associada à morte e à posta-restante, surge repetidas vezes. N' *Os Papéis do Inglês*, essa figura, também presente, é, num certo sentido, recalcada e substituída pela figura do livro destinado, da autoria de um narrador, que, ao contrário do de *Nove Noites*, encontra os papéis, vale dizer, o tesouro. Porém, se, ao recolher e transmitir os testemunhos do Inglês e do Ganguela do Coice, o narrador quebra a circulação de cartas e papéis, abrindo uma possibilidade para o sentido, o encerramento será, como vimos, incompleto, não só devido às dúvidas relativamente ao sucesso no cumprimento do projecto, mas também porque um novo achado projectará o livro para o futuro:

A busca como a luta, camaradas continua. Quando o Paulino se levantou para desligar a gambiarra alguém mais saiu da sombra, também. Postada frente a mim a minha prima [...] tinha na mão direita um par de luvas outrora brancas e na esquerda um maço de papéis. Para me dizer primeiro: que eu ia ter mais para ler, e entregou-me os papéis do branco da Namíbia. [...] Recebi os papéis, e o futuro dirá da importância que isso ainda poderá vir a ter. (R. Carvalho 2000: 180-181)

Os papéis do branco da Namíbia darão, de facto, origem a novas aventuras e a um novo romance, *As Paisagens Propícias*. Estas duas características – a do livro destinado e a

projectão do livro para o futuro<sup>118</sup>, isto é, para um novo livro – são uma marca da narrativa de Ruy Duarte, particularmente a partir dos *Pastores*.

Ora, é importante insistir no primeiro aspecto, o do livro enquanto pensado necessariamente como livro destinado, porque, como vimos, a possibilidade de construir algum sentido depende justamente da relação com o, ou, neste caso, a destinatária – figura, evidentemente, do leitor. Esta preocupação com o leitor deve ser associada à intenção, que assinala no primeiro capítulo, de “alargar [...] o horizonte de cobertura e da divulgação”, utilizando “uma linguagem despidoradamente literária e mesmo coloquial – e até confidencial, por vezes –, tendo em vista atingir, seduzir e cativar o gosto e a consciência de um público mais vasto, comum” (2002b: 10). Como vimos, a ideia de sedução surge também no prefácio a *Aviso à Navegação*, estando, também nesse livro, associada à linguagem literária e à relação com o leitor. *Os Papéis do Inglês*, em que a sedução informa, num sentido já não mais metafórico, a relação com a destinatária e o próprio projecto que guia a narrativa, responde, portanto, a esse desejo de estabelecer uma relação mais íntima com os leitores – que é, também, um desejo de literatura. É uma escrita concebida, ao contrário da de Bernardo, *para* e não *contra* o leitor, feita a ressalva de que este “para” não deve ser considerado – como o considera, de facto, o autor brasileiro ao opor-lhe o “contra” – uma tendência para a transparência da linguagem e a repetição do já conhecido (expressões, segundo ele, da adequação ao gosto do leitor, vale dizer, do mercado), mas tão-só um desejo de reconstituir, ainda que, evidentemente, de forma fictícia, a situação dialógica que a partilha de histórias *in praesentia* permite – e que é, de facto, muitas vezes representada nas obras de Ruy Duarte: não é por acaso que o livro se apresenta, sim, como uma carta, mas como uma carta que surge de uma pergunta – e de um princípio de resposta – formulada em viva

---

<sup>118</sup> Esta questão será aprofundada no final da segunda parte, de maneira que, por enquanto, limito-me a apontá-la.

voz: “E quando uns olhos cintilantes de ironia, inteligência e ternura me perguntaram que estória era essa afinal de papéis e tesouros, não lhe terei dito que para responder a um desafio assim teria era mesmo que contar-lhe muitas outras e variadas estórias? E não é isso que tenho estado a fazer, até agora?...” (159).

A destinatária d’*Os Papéis do Inglês* assemelha-se, assim, ao leitor privilegiado de que fala o narrador de *Lord Jim*, de Joseph Conrad, que trago para esta discussão por ser um intertexto presente em *Nove Noites* – tal como os também conradianos *The Return* e *Heart of Darkness* o são em *Os Papéis do Inglês*. Esse leitor privilegiado é, segundo refere o narrador, uma pessoa que, anos depois de ter ouvido a narração de Marlow a respeito das aventuras de Lord Jim, por ter mostrado, na altura, muito interesse, é, de certa forma, premiado, recebendo uma carta em que Marlow dá seguimento à narração interrompida (Conrad 1966: 254). Como nota Nuno Ferreira, por meio desse gesto forma-se “um novo laço testemunhal e testamentário, agora de Marlow para o privileged man, e o privilégio aqui em causa é justamente o dessa ligação, não a condição de testemunha ou herdeiro de uma história” (2009: 41). Estas observações chamam a atenção para a questão da responsabilidade da testemunha – questão que surgiu ao longo da leitura d’*Os Papéis do Inglês* e que constitui o foco da investigação de Ferreira, dedicada a *Nove Noites* e a *Mongólia*. Em ambos os romances, existem, como vimos, vários textos sem leitores ou lidos por leitores, por assim dizer, inadequados – por não possuírem os conhecimentos necessários para compreender correcta e plenamente o seu conteúdo. Daí as dificuldades de interpretação e a opacidade que habitam as narrativas, e que fazem parte de um projecto estético preciso, o de uma escrita, como sugeri, *contra* o leitor. No entanto, o problema da legibilidade, decorrente do acto de transmissão do testemunho, para o narrador de *Nove Noites*, não se coloca – ou melhor, é tido como irrelevante –, pois o seu romance surge, como vimos, “à falta de outra coisa” (B. Carvalho 2003: 212), e não pretende testemunhar nada, nem transmitir

mensagem alguma. Neste sentido, a noção de responsabilidade, que surge de forma tão premente n' *Os Papéis do Inglês*<sup>119</sup>, não é encarada como um problema pelo narrador de *Nove Noites*. Com efeito, se a ideia de responsabilidade está associada à necessidade de responder, como responder a algo que não chegou sequer a ser perguntado? Nesse sentido, essa questão, em *Nove Noites*, coloca-se, acima de tudo, em função da problematização da autoria e da relação com o livro que, aí, se perfila. Importa, por isso, destacar a relação entre assunção de responsabilidade, texto destinado e construção do sentido: se *Os Papéis do Inglês* é uma tentativa de resposta, concebida em função de uma destinatária que é figura do leitor, *Nove Noites* é apresentado como uma não-resposta a uma não-pergunta, por outras palavras, algo totalmente negligenciável e, por isso, deliberadamente incapaz de – poderíamos dizer mesmo relutante a – fazer sentido. No entanto, como vimos, a tentativa de resposta ensaiada pelo narrador dos *Papéis* acaba por traduzir-se numa resposta falhada – falhanço determinado por uma impossibilidade de responder própria da literatura, que o narrador de *Nove Noites* assume plenamente, ao passo que o dos *Papéis* busca contrariá-la (cf. nota 108).

Ora, repare-se que as contradições que fragilizam a pacificação do sentido que o narrador dos *Papéis* se empenha em perseguir marcam também o final de *Nove Noites*. Efectivamente, se *Os Papéis do Inglês* se projecta para frente, *Nove Noites*, como já sugeri, projecta-se para trás, ou melhor, para dentro: após ter insistido, ao longo de toda a narrativa, que não era sua intenção escrever um romance, o narrador declara que, afinal, talvez o faça e o fruto dessa decisão será, supõe-se, o livro que o leitor tem entre as suas mãos. Porém, ao contrário do que muitas vezes acontece, na ausência de uma revelação final que propicie uma leitura retroactiva, esse movimento para dentro do livro não é dirigido para a iluminação do enredo, mas apenas para uma renovada

---

<sup>119</sup> “De que sabe cada um, ao fim e ao cabo, senão de si mesmo, e de que pode alguém dar testemunho senão do que viveu, e como o viveu, segundo quem é?” (R. Carvalho 2000: 105).

constatação da ausência que o habita e que não será preenchida – a oitava carta, o *hors-texte*<sup>120</sup>. Por ter a função de “calar os mortos”, *Nove Noites* constrói, de facto, como defende Ferreira, uma “fantasmização do passado” (2009: 41), mas essa fantasmização é a única opção possível, posto que o problema da tomada de responsabilidade, no caso do narrador, não se coloca: se Manoel Perna foi, de facto, incumbido por Buell Quain, como ele próprio revela, da missão de transmitir as suas últimas mensagens, isto é, as cartas, para amigos e familiares (B. Carvalho 2003: 173), ninguém, em rigor, pediu ao narrador que ele fizesse absolutamente nada – todas as suas pesquisas foram devidas ao seu interesse pela história, despertado por coincidências que a sua mente paranóica pôs em relação. É por isso que o seu relato põe em funcionamento o mesmo mecanismo activado pela carta-testamento de Perna: se esta está escrita para alguém que, possivelmente, nunca a venha a ler, mas, ainda assim, com a certeza do encontro (“isto é para quando você vier”), aquela, apesar de estar escrita contra o leitor e de colocar um problema de legibilidade, parte do pressuposto de que o encontro – isto é, a leitura – proporcionar-se-á, pois a carta, ao fim e ao cabo, chega sempre ao destino. Trata-se, por outras palavras, de assumir que, pese embora o narrador se recuse a propor um sentido, este, ao longo do processo de leitura, acabe necessariamente por surgir – ainda que permaneça frágil, incerto –, pois, de outra forma, não seria possível ler.

Neste sentido, o livro funciona da mesma forma que a oitava carta, ou, dito de outra maneira, a oitava carta é a figura do livro. Recorde-se, de facto, que, ao longo de todo o texto, o narrador apresenta a sua pesquisa como destinada à elaboração de um romance, embora se tratasse apenas, conforme várias vezes sublinha, de uma justificação a que recorria perante as pessoas que entrevistava. Por isso, quando decide,

---

<sup>120</sup> Se o *hors-texte* está por trás de qualquer texto, e especialmente dos textos literários, como muito bem mostrou Blanchot em *Le livre a venir*, a sua leitura revela-se especialmente interessante para acompanhar o processo de pesquisa, quando se trata, por exemplo, do diário campo de um antropólogo ou de outros investigadores das ciências sociais. René Lourau chama a atenção para a paradoxal presença desse *hors-texte* nas obras de cientistas sociais, ao mostrar como este funciona como uma espécie de subtexto invisível, dentro do texto destinado ao público (1988: 13-14).

por fim, dedicar-se seriamente à escrita, define-o o seu “suposto romance” (210), espécie de dispositivo imaginário, para todos os efeitos vazios, que lhe permite, no entanto, conduzir a sua investigação – e torná-la significativa aos olhos daqueles a quem se dirigia. De forma semelhante, a oitava carta funciona como centro vazio, explicação ausente – mas suposta – que possibilita, no entanto, que o enredo avance, pois permite pensar que, apesar de tudo, uma explicação – um sentido – exista. Quando, perto da conclusão, ao embarcar para Nova Iorque, o narrador anuncia que, “não encontrando mais nada, poderia por fim começar a escrever o romance” (211), surge a interrogação – porque, de facto, nada encontra – de se será esse, *Nove Noites*, o romance que resolvera escrever. Esta pergunta destina-se, no entanto, a ficar sem resposta, da mesma forma que a que o narrador se colocou a respeito da oitava carta, pois não há, no texto, nenhum indício que confirme que o livro que estamos ler seja, efectivamente, o que o narrador projecta no final: a este, refere-se sempre como um livro, primeiro, suposto (ou seja, imaginário) e, depois, planeado (ou seja, imaginado). No entanto, para o tornar legível, o leitor deve assumir – embora se trate apenas de uma suposição – que *Nove Noites* seja precisamente esse livro, trazendo o fora para o dentro, um pouco como faz o narrador ao observar uma fotografia, tirada no Museu Nacional, em que surgem as pessoas – curiosamente, sete, como as cartas – do círculo de Buell Quain, faltando apenas ele:

Há uma foto, de 1939, em que dona Heloísa aparece sentada no centro de um banco nos jardins do Museu Nacional, entre Charles Wagley, Raimundo Lopes e Edson Carneiro, à sua direita, e Claude Lévi-Strauss, Ruth Landes e Luiz de Castro Faria, à sua esquerda. Hoje, estão todos mortos, à exceção de Castro Faria e Lévi-Strauss. Mas havia já naquele tempo uma ausência na foto, que só notei depois de começar a minha investigação sobre Buell Quain. Àquela altura, ele ainda estava vivo e entre os Krahô, e a imagem não deixa de ser, de certa forma, um retrato dele, pela ausência. Há em toda fotografia um elemento fantasmagórico. Mas ali isso é ainda mais assombroso. (41)

Esta estratégia é muito semelhante à que Bernardo atribuía a Ruy Duarte na sua já mencionada recensão a *Os Papéis do Inglês*:

Toda a busca, que lembra a obsessão insaciável pelos supostos e inacessíveis “Papéis de Aspern”, de Henry James, se faz pelo desdobramento auto-reflexivo de histórias dentro de histórias. É dessa procura impossível e interminável que nasce a ficção. E é como se Ruy Duarte de Carvalho se servisse de uma “estória angolana” para fazer também a sua teoria da literatura. (2001).

Curiosamente, embora a comparação não seja despropositada, esta formulação parece mais apropriada para descrever a “teoria” em que se sustenta *Nove Noites* mais que o romance angolano, visto que, em rigor, os papéis de Archibald Perkins, “supostos” ao longo de todo o romance, são, finalmente, encontrados pelo narrador-personagem. É verdade que, como acontece, de resto, nos outros romances de Ruy Duarte, eles funcionam mais como um móbil – um pretexto<sup>121</sup> – para pôr a narrativa em funcionamento, mas o facto é que eles existem, e é o seu achamento, ainda dentro do espaço narrativo, que permite fechar, se não o livro – que se projectará, como vimos, para frente, abrindo o caminho para *As Paisagens Propícias* –, ao menos a história do Inglês, diversamente do que ocorre em *Nove Noites*, muito mais próximo, neste aspecto, do modelo jamesiano que Bernardo refere, uma vez que nem a existência dos papéis de Aspern, nem a da oitava carta chegam a ser comprovadas na conclusão das respectivas narrativas. A ideia de que a ficção se alimenta de uma “procura impossível e interminável”, sem espaço para respostas ou soluções, parece corresponder plenamente ao desenho traçado – à teoria proposta – por *Nove Noites* e, como veremos daqui a pouco, por *Mongólia*, porquanto, nestes romances, cujos enredos “se faz[em] pelo desdobramento auto-reflexivo de histórias dentro de histórias”, esta multiplicidade de trajectórias emaranhadas torna impossível a identificação de um centro – o motor da história: os papéis do Inglês, a oitava carta, os papéis de Aspern – e, como consequência óbvia, o encerramento da história, muito embora os narradores desses romances se obstinem em persegui-lo.

---

<sup>121</sup> Na minha dissertação de mestrado, analisei demoradamente o motivo do pretexto na narrativa de Ruy e a sua função estruturante, definindo-o o “contraponto” do desvio (2011: 77).

## Parte II

### Da viagem à paisagem

o sueco só era capaz de ocupar-se com uma coisa de cada vez, obsessivamente, e acabou por interessar-se logo à partida foi por um trabalho em curso no parque, que era o de recolher os significados, os sentidos, os nomes de todos os lugares inventariados e assinalados, bebedouros, águas, rios, acidentes, curvas e contracurvas..... [...] sempre a transitar de um lugar para o outro, a perseguir localizações, designações, toponímias, traduções e interpretações...

Ruy Duarte de Carvalho, *A Terceira Metade*

En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el Mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el Mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, estos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el Tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Sigüientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y los Inviernos. En los Desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas. Suárez Miranda: Viajes de varones prudentes, libro cuarto, cap. XLV, Lérida, 1658.

Jorge Luis Borges, “Del rigor en la ciencia”

## Viagens

Quando saí do Brasil, há mais de trinta anos, tive a impressão de estar deixando um país agradável. ã acabaria falando de exílio, para me culpar, e dos “últimos seres humanos” que tinham sido esquecidos ali numa espécie de purgatório, como ele, depois de terem acreditado ter nascido no paraíso.

Bernardo Carvalho, “A valorização”

No primeiro capítulo, apresentei os pontos principais da discussão sobre as relações entre antropologia e literatura, a partir do ponto de vista da antropologia. Seria, portanto, pertinente examinar a questão da outra perspectiva, ou seja, a dos estudos literários. No entanto, embora estreitas, as ligações que a antropologia e a etnografia mantêm com a literatura, e especialmente com a literatura de viagens, têm recebido escassa atenção no espaço da criação e dos estudos literários. Efectivamente, comparado com o forte impacto que o diálogo com a literatura teve no pensamento antropológico, estimulando, num gesto, como vimos, decididamente autocrítico, a reflexão sobre os contornos e os pressupostos da disciplina, nos estudos literários nunca houve um questionamento semelhante: o debate sobre as relações entre literatura e antropologia aborda, de uma forma geral, os pontos de contacto entre as duas, do ponto de vista das temáticas, das estratégias retóricas, etc.<sup>122</sup> Trata-se, em muitos casos, de uma abordagem

---

<sup>122</sup> É claro que existem abordagens diferentes ao assunto, que alguns têm adoptado em consideração de um ponto de vista mais teórico, mas trata-se de poucos casos, que de forma alguma têm suscitado um debate comparável ao que ocorreu no campo das ciências sociais. Em França, por exemplo, o interesse de alguns estudiosos de literatura pela antropologia prende-se com a necessidade de ultrapassar o modelo estruturalista que condiciona, ainda hoje, a teoria e a crítica literárias. Por outras palavras, trata-se de reivindicar para a literatura aquele valor de discurso sobre o mundo que perdeu desde que passou a ser concebida como puro texto. Veja-se a descrição do projecto “Littérature et savoirs anthropologiques”, desenvolvido no Centre d’études et de recherches comparées da Universidade de Lyon (<http://cercc.ens-lyon.fr/spip.php?article402>). Por outro lado, Alain-Michel Boyer justifica a importância de se estudarem as relações entre literatura e etnografia, argumentando que “aucun art ne trouve jamais en lui-même seulement le principe de son changement et qu’il n’existe pas d’histoire autonome de l’art. La littérature

de orientação historicista, feita a partir da – hoje bastante consensual – constatação de que as primeiras etnografias não se encontram nos textos produzidos pelos etnógrafos profissionais do final do século XIX, mas nos relatos de viajantes do período inicial da expansão colonial europeia, como os de Duarte Barbosa (*Livro do Oriente*, 1516) ou de Jean de Léry (*Histoire d'un Voyage faict en la Terre du Brésil*, 1578)<sup>123</sup>. Como argumenta Boyer, de facto:

L'ethnologie est précisément née [...] de la littérature elle-même, elle est née plus précisément d'une « branche » de la littérature, au moment où [...] l'étrange commence à être trouvé à l'étranger, et donc dans un récit de voyage anticipant ce que deviendra l'ethnographie, à la fin du XIXe siècle et au début du XXe. [...] la littérature [a] prise en charge le travail ethnologique bien avant l'existence et la reconnaissance d'une science humaine nommée ethnologie. (2011: 13)

Nestes casos, o enfoque está mais na etnografia do que na antropologia, isto é, nas descrições dos povos com que os viajantes tomavam contacto, que, de uma forma geral, apresentam notáveis semelhanças com as dos etnógrafos profissionais<sup>124</sup>.

A este propósito, Gérard Lenclud propõe acompanhar o movimento que vai dos relatos de viagem à antropologia, sugerindo que este possa ter um valor não apenas documentário, mas mesmo epistemológico (1995: 113). Com efeito, o autor sublinha um problema comum à antropologia e à literatura de viagens, a saber, o de ambas pressuporem uma moldura teórica que, de alguma forma, condiciona, e sempre condicionou, o olhar tanto de um explorador do século XVII como de um antropólogo dos séculos XX ou XXI. Ao apresentar as estratégias narrativas de relatos dos séculos

---

se renouvelle le plus souvent par ses marges, par des apports étrangers à ce qui participe de son être même, dans les discours connexes qui sont souvent au plus près d'elle, qui évoluent avec elle, et qui sont parfois ce qui permet à une parole autre de surgir. [...] Pour être, elle doit toujours être exposée au risque de se quitter, de se délaisser, et aller à la rencontre d'autres champs de connaissance, d'autres disciplines, d'autres moyens d'expression" (2011: 14).

<sup>123</sup> É conhecida a apreciação de Lévi-Strauss a propósito de Léry, que reputava o precursor da etnologia e a sua obra o “bréviaire de l'ethnologue” (1955: 64). Dentre a vasta bibliografia sobre o assunto, v. Rubiés 2002 para a escrita de viagem em língua inglesa; Pina-Cabral 2007 para a portuguesa e Boyer 2011 para a francesa.

<sup>124</sup> O famoso texto de Mary Louise Pratt, “Fieldwork in common places”, mostra precisamente a continuidade entre tropos utilizados nos relatos de viajantes e nas monografias etnográficas, por exemplo, nas descrições da chegada.

XVII-XIX, o autor demonstra, de facto, que esses relatos trazem as marcas da teoria, que informa qualquer olhar – não apenas o de filósofos e cientistas<sup>125</sup>. Assim, é necessário abandonar a ideia de acordo com a qual os viajantes se limitavam a relatar o que tinham visto, isto é, a traduzir em palavras ou em desenhos os objectos das suas percepções, como se se movimentassem apenas no domínio do empírico, da mesma forma que é absurdo pensar que o antropólogo consiga separar algo tão nebuloso como os factos, baseados na observação, das suas interpretações, formuladas posteriormente e ancoradas na teoria:

Est-ce à dire que ces voyageurs n'avaient à leur disposition qu'un seul « connu » auquel rapporter l'inconnu ? Si tel était le cas, l'homme – en tous temps et en tous lieux – serait condamné à voir les mêmes choses puisqu'il n'aurait en réserve qu'un seul cadre de référence appris, un seul lot de catégories auxquelles affecter le perçu. Sur ce point encore, la littérature de voyage et les anciens récits de découverte apportent des enseignements précieux. Ils confirment ce fait : le langage conceptuel (comme le langage tout court), dont la fonction est de superposer une évidence logique à l'« évidence » sensible, comporte des fissures et ménage des bifurcations. (120)

Ou seja, momentos há em que a imposição do quadro conceptual do indivíduo sobre a realidade encontra resistência e é, assim, forçado a abrir-se para o imprevisto, o desconhecido – é no espaço aberto por essas fissuras que o conhecimento pode surgir.

Este problema tornou-se um questionamento recorrente na literatura produzida a partir da segunda metade do século XX, na medida em que a chamada crise da representação impulsionou a reflexão sobre os pressupostos culturais (ou teóricos, como propõe Lenclud) que a condicionam. É em virtude deste tipo de problematização que a viagem constitui um dos móveis mais produtivos, quer seja para construir um conhecimento alternativo, ainda que instável – é a proposta de Ruy Duarte –, quer se acabe, como acontece nas obras de Bernardo, por abandonar essa aspiração, uma vez

---

<sup>125</sup> Um exemplo citado por Lenclud são as descrições dos povos visitados pelos viajantes, que podem ser facilmente associadas às abordagens primitivista e antiprimitivista, mostrando como estes funcionem como esquemas antecipatórios que actuam já ao nível da percepção.

constatada a impossibilidade de o sujeito se desfazer dos pressupostos, entre os quais se destaca a linguagem, que o amarram a determinadas visões do mundo.

Por outro lado, a literatura de viagens confronta-se, de forma análoga à etnografia, embora nesta, pelas razões expostas anteriormente, o assunto raramente seja abordado, com uma consciência permanente do *deficit* da escrita relativamente à experiência, isto é, com a inadequação da linguagem àquilo que se viveu e que se pretende transpor para a escrita<sup>126</sup>. Trata-se de um aspecto específico do problema mais geral, ilustrado no primeiro capítulo, da inadequação da teoria ao exemplo, do projecto à escrita. Neste sentido, a experiência da viagem tornou-se paradigmática da experiência moderna da escrita *tout court*, com os seus impasses e o sentimento de estranheza do autor em relação à própria linguagem.

Esta ordem de problemas, já abordada, no primeiro capítulo, relativamente à obra de Ruy Duarte, que encontra, na viagem, o seu fundamento e o seu princípio estruturador, permeia também a obra de Bernardo, embora com implicações e desdobramentos muito diferentes. Efectivamente, se as personagens de Ruy Duarte procuram adentrar-se, cada vez mais, nos territórios visitados, almejando estabelecer uma relação íntima e duradoura com eles, as de Bernardo estão – sempre – de passagem: são personagens deslocadas, em trânsito, sejam brasileiros no exterior, estrangeiros no Brasil ou, ainda, brasileiros, em alguns casos, recém-regressados ao país e sentindo-se, de alguma forma, desajustados<sup>127</sup>.

---

<sup>126</sup> Como observa Christine Montalbetti: “La première série des apories auxquelles se confronte l’écriture référentielle du Voyage, ou qu’elle construit dans ses lieux réflexifs, consiste à prendre la mesure de l’hétérogénéité des moyens de l’écriture et de l’objet qu’elle se propose de saisir. [...] Cette aphasie où je me trouve devant la configuration des paysages coïncide explicitement avec l’épreuve que je fais de l’impropriété des outils du langage. L’écriture ne saurait constituer un moyen de reprographie du monde” (1997: 11-12).

<sup>127</sup> Vale a pena sublinhar que essa presença de personagens em trânsito e, em geral, da viagem, caracteriza a obra de Bernardo desde a sua estreia, não sendo prerrogativa dos romances publicados a partir de *Nove Noites*. Embora alguns críticos tenham chamado a atenção para a mudança que se teria verificado na sua obra a partir da publicação do romance de 2002, e que incidiria justamente num interesse geral pela temática da viagem e pela relação com culturas distantes (cf. Scøllhammer 2009: 121; Magdaleno 2011: 117-118), não me parece que, deste ponto de vista, haja uma viragem substancial em comparação com a

Nesta revisitação contemporânea de um tema fundador da literatura ocidental, e especialmente relevante na construção da literatura brasileira, a viagem deixa de funcionar como momento de formação na experiência do indivíduo e do escritor, contribuindo, pelo contrário, para acentuar a desestruturação dos seus vínculos identitários, tanto pessoais como colectivos. Não há, nessas obras, qualquer possibilidade de redenção através da recuperação de uma suposta identidade perdida: as viagens percorridas pelas personagens de Bernardo não são viagens de conhecimento no sentido comum do termo, pois o conhecimento a que as personagens têm acesso é sempre muito parcial, fragmentário, duvidoso. É um conhecimento que, em última análise, não leva a nada, a não ser à consciência do fracasso, como vimos em *Nove Noites*:

A viagem [...] está na inadequação às expectativas; na linguagem considerada literariamente pobre ou esdrúxula segundo os padrões das escolas literárias; na resistência de uma obra a se deixar ler, reconhecer ou identificar segundo critérios consensuais ou hegemônicos que a precedem. É importante ressaltar que essa inadequação e essa recusa a pertencer dependem, paradoxalmente, de não se poder abolir o pertencimento: posso não me identificar com o Brasil, mas não posso deixar de ser brasileiro – e só essa impossibilidade é capaz de me fazer estrangeiro no meu próprio país, para que, de alguma forma, nem que seja a do estranhamento e a do exílio, eu também possa caber ali dentro. Da mesma maneira, se recuso a prosa reconhecida como literária ou poética, é só para buscar uma outra literatura e uma outra poesia. A viagem só me interessa como um movimento conflituoso e contraditório da consciência em permanente desconforto, nunca como chegada a um porto seguro. (B. Carvalho 2009: 98)

---

produção anterior. Veja-se o caso do seu primeiro livro, *Aberração*: quase todos os onze contos da colectânea são protagonizados por brasileiros no estrangeiro ou recém-regressados ao país, ou ainda envolvidos em relações familiares ou de amizade com pessoas que vivem em outros países. Parece-me que o que os livros dos últimos quinze anos fazem, e isso, sim, constitui novidade, é dar corpo a problemas que, nos romances anteriores, eram enfrentados apenas de um ponto de vista existencial. Por outras palavras, as personagens dos primeiros livros viviam situações de exílio ou deslocamento geográfico e existencial, mas apenas o segundo ponto era desenvolvido, o primeiro ficando apenas como ponto de partida ou condição que, de alguma forma, embasava e justificava a história. A partir de *Nove Noites*, o conjunto de questões que permanecera, até aí, implícito, recebe um tratamento mais aprofundado. Assim, por exemplo, a questão da língua estrangeira vs. língua materna, que já tinha aflorado em *Teatro* (vejam-se as referências do narrador à língua do pai) e em *Os Bêbados e os Sonâmbulos* (onde uma personagem possui uma língua geográfica), torna-se muitíssimo importante em *Nove Noites*, mas também em *Mongólia*, n<sup>o</sup> *O Sol se Põe em São Paulo* e no seu último romance, *Simpatia pelo Demônio*, em que o protagonista recorre à língua da sua infância – o português – para contar o drama da sua vida a uma personagem que, contudo, não percebe esse idioma.

Neste sentido, é significativo que muitas dessas viagens sejam, literal ou simbolicamente, viagens de regresso: em *Nove Noites*, Buell Quain morre no caminho de volta do Xingu a Carolina, ao passo que o narrador retorna aos lugares da sua infância; em *Mongólia*, o Ocidental sai em busca do Desajustado, com o objectivo de o levar de volta para casa; o narrador de *Teatro* empreende uma viagem em direcção ao país e à língua do seu pai; n’*Os Bêbados e os Sonâmbulos*, o motor da história é uma viagem de repatriamento sanitário feita pelo narrador; *O Sol se Põe em São Paulo* é o relato em primeira pessoa da viagem para o Japão de uma personagem que tem ascendência japonesa; por fim, ao protagonista de *Simpatia pelo Demônio* é atribuída a missão de trazer de volta um sujeito feito refém por terroristas num país em guerra. Muitas dessas viagens são, no entanto, falhadas: Buell Quain morre antes de chegar a Carolina e o narrador, contra qualquer idealização da infância, refere-se ao Xingu como a representação do inferno; o narrador de *O Sol se Põe em São Paulo*, ao comentar a decisão de ir para o Japão, diz “voltar para onde [...] nunca tinha ido” (2007b: 106); em *Simpatia pelo Demônio*, o protagonista desaparece – morre, supõe-se –, sem que possa levar a cabo a missão de que tinha sido incumbido. Mesmo quando aparentemente bem-sucedida, a viagem não se resolve num regresso pleno e pacífico: em *Mongólia*, o Ocidental, uma vez terminada a sua missão na Ásia, regressa para o Brasil, mas acaba por morrer assassinado. O regresso é, em suma, sempre incompleto, senão mesmo falhado: não há, aqui, qualquer possibilidade de volta às origens, pois estas estão ausentes da experiência das personagens retratadas, que vivem numa espécie de exílio permanente – independentemente do lugar onde se encontram.

É como se as personagens dos livros de Bernardo partilhassem, todas elas, a condição que o narrador d’*O Sol se Põe em São Paulo* atribui aos moradores da megalópole brasileira, olhada a partir do famoso bairro da Liberdade:

Não é só que esteja tudo fora do lugar. Está tudo fora do tempo também. Na Liberdade, nem mesmo um bêbado, ao sair trôpego de um restaurante, acreditando que é escritor, pode achar que está numa viela tranquila dos subúrbios de Tóquio e não numa megalópole violenta do Terceiro Mundo. E, no entanto, é disso que as ruas de São Paulo tentam convencer quem passa por elas: que está em outro lugar, num esforço inútil de aliviar a tensão e o incômodo de estar aqui, o mal-estar de viver no presente e de ser o que é. (2007b: 16).

E ainda, poucas páginas adiante, falando da cidade do interior de São Paulo, de colonização japonesa, onde ia visitar os tios em criança: “Era uma sensação de horror, de não caber neste mundo e de já não ter os meios, nem materiais nem imaginários, de escapar a ele. [...] a materialização impotente de querer se imaginar num outro lugar mas já não saber como *retornar* a ele. Uma volta ao imaginário infantil, como pesadelo” (29-30, itálico meu).

Esta condição das personagens de Bernardo, fruto do desejo de romper com qualquer possibilidade identitária, seja pessoal ou colectiva, reflecte-se também na linguagem utilizada. Numa mesa redonda que aconteceu a 13 de Novembro de 2015 no Centro Cultural de Belém, onde foi a convite do Lisbon & Estoril Film Festival<sup>128</sup>, Bernardo referiu que, sobretudo no começo da sua carreira literária, foi guiado pela vontade de escrever “mal”<sup>129</sup>, como se fosse um estrangeiro a escrever em português. Esta – nas palavras dele – inadequação linguística inseria-se num projecto, que o autor, na mesma ocasião, qualificou de militante, contra os excessos de uma literatura de cunho tropicalista e exuberante, tão prezada fora do Brasil, que tanto o incomodava. O seu modelo, nesse sentido, seria o escritor suíço Robert Walser, que, segundo Bernardo, viveu a vida toda como se estivesse sempre fora do lugar – e a partir desse lugar também

---

<sup>128</sup> O tema da mesa redonda, intitulada “Bigger than life: a produção do novo”, era a relação entre arte e loucura.

<sup>129</sup> Em entrevista a Natalia Brizuela, Bernardo comenta uma expressão semelhante, a de escrita pobre, associada à ideia, já referida atrás, de escrever “contra”: “When I talk about a deliberately poor writing, I’m talking about a quality, and not a defect. ‘Poorness’ is obviously relative. It’s a way of avoiding the artificiality of style and of poetic prose, it is a way to try to venture a writing that cannot be immediately recognized as having a particular style (or maybe even as having literary qualities, for many people), that cannot be considered tame, ‘beautiful writing’. It’s clear that I end up paying for this because it becomes more difficult to recognize the intention of this project. And it is also clear that peripheral literatures are often undermined by their belletrist production when they desperately struggle to be recognized by the center, by making themselves pompous and pretty. What my ‘poor’ writing wants is to break with facile recognition, in the attempt to pave the way for a different literature. It’s a writing ‘against’” (2008).

escrevia, num estilo que muitos qualificavam de infantil, só mais tarde tendo reconhecido a sua genialidade e o seu carácter antecipador da escrita de Kafka<sup>130</sup>. Esta escrita produzida a partir de um lugar estranho seria responsável por criar imagens descompassadas – como se estivessem ligeiramente fora de foco. E a imagem desfocada é uma figura particularmente sugestiva da escrita praticada por Bernardo, porquanto as personagens das narrativas dele vivem um complexo de inadequação ao mundo que as leva, como no caso de Buell Quain, a procurarem um lugar onde possam fugir de si:

*Numa das vezes em que me falou de suas viagens pelo mundo, perguntei aonde queria chegar e ele me disse que estava em busca de um ponto de vista. Eu lhe perguntei: “Para olhar o quê?”. Ele respondeu: “Um ponto de vista em que eu já não esteja no campo de visão”. [...] Terá que aprender a se lembrar dele como um homem fora do seu campo de visão, se é que pretende vê-lo como eu o vi. Também demorei a entender o que ele queria dizer com aquilo, o que havia de mais terrível nas suas palavras: que, ao contrário dos outros, vivia fora de si. Via-se como um estrangeiro e, ao viajar, procurava apenas voltar para dentro de si, de onde não estaria mais condenado a se ver. Sua fuga foi resultado do seu fracasso. De certo modo, ele se matou para sumir do seu campo de visão, para deixar de se ver. (B. Carvalho 2003: 148-150)*

O movimento que Perna atribui a Quain remete para algumas questões centrais à experiência etnográfica, tais como as do ponto de vista e do descentramento do sujeito, mas às avessas: se o antropólogo, ao viajar, procura justamente sair de si, para propiciar um contacto mais próximo com os indivíduos que se propõe estudar – e isto implica, como vimos, um afinamento da tendência para a auto-reflexão e a autocrítica –, Quain perseguira o objectivo inverso – estranhado crónico, obcecado pela auto-observação, aproximara-se do que concebia como máxima alteridade na esperança que isso o distraísse de si. O fracasso de Quain é o fracasso de mais uma viagem de volta (“procurava apenas voltar para dentro de si”) e, por certo, de uma improvável busca de recomposição identitária.

---

<sup>130</sup> Relativamente ao primeiro livro de Walser, *As Redações de Fritz Kocher* (1904), Bernardo, num texto publicado na *Folha de São Paulo*, refere que “uma cantora, a quem Walser tinha enviado um exemplar em sinal de admiração, lhe devolveu o livro, aconselhando-o a aprender o alemão antes de se arriscar a escrever novas histórias. Muitos tratavam seus livros como se fossem as tarefas de um aluno pouco aplicado, apontando erros e o aconselhando a escrever à maneira de Gottfried Keller ou Hermann Hesse, paradigmas literários do seu tempo. Thomas Mann o julgava no máximo um ‘garoto inteligente’” (2002).

A figura do estrangeiro, associada à relação problemática que este mantém com uma língua mais ou menos desconhecida, torna-se, portanto, paradigmática da relação com a língua e com a escrita que os narradores dos romances de Bernardo perseguem. Daí o interesse pela viagem, que, enquanto tema mobilizador da maioria das narrativas dele está, então, ligada a um desejo de estranhamento de si e da língua<sup>131</sup>, perseguido, dentre outros meios, através da figuração da escrita como tradução de um texto escrito numa língua estrangeira. Este tópico repete-se, de várias maneiras, em muitas das obras aqui tomadas em consideração: em *Nove Noites*, a carta-testamento de Manoel Perna baseia-se não só nas conversas, também atrapalhadas pelas dificuldades linguísticas, com Buell Quain<sup>132</sup>, mas também na suposta oitava carta, escrita numa língua, o inglês, que o engenheiro não domina; em *Mongólia*, toda a viagem de uma das personagens principais, o Ocidental, depende das traduções feitas pelos seus guias, e a obsessão da personagem desaparecida que o Ocidental procura prende-se com um caderno que guardaria um relato, escrito em tibetano, língua que nem ele nem os outros intervenientes na história conhecem; a longa carta-romance (ou carta-testamento) que ocupa toda a última parte d'*O Sol se Põe em São Paulo* está escrita em japonês, e é só ao fim de muitas peripécias que o narrador encontra alguém que lha traduza.

Em suma, não compreender e não pertencer – a um país, a uma tradição literária, a uma língua... – são, aqui, condições que, ao criarem um descompasso entre a experiência e a escrita, eludem a tentação de narrar o óbvio, de confirmar o que já se sabe, num gesto de plácido reconhecimento da realidade na ficção. Neste sentido, embora as obras de Bernardo sejam inscritas, pela crítica, dentro da tendência geral da

---

<sup>131</sup> Cf. entrevista com Natália Brizuela: “The principle behind traveling [...] is this: to put yourself in a vulnerable place, where you don’t speak the language or understand anything. It’s to search for vulnerability in order to escape style, facile recognition and identification by readers as a particular kind of writer” (Carvalho e Brizuela 2008).

<sup>132</sup> “Durante a sua estada em Carolina, vinha à minha casa no final da tarde e conversávamos noite adentro. Muitas vezes não entendi o que dizia, mas ainda assim compreendia o que estava querendo dizer. Eu imaginava. [...] O que eu ouvi, já não sei se foi fato ou fruto de um conjunto de imaginações, minha e dele, a começar pelas visões de que me falava” (B. Carvalho 2007a: 148-149).

literatura brasileira contemporânea, referida no primeiro capítulo, que se propõe, nas palavras de Rita Olivieri-Godet, ampliar o “espaço imaginário nacional além de suas íntimas fronteiras” (2007: 233), não é de todo esta uma das preocupações da obra de Bernardo, muito embora o tópico da viagem constitua a concretização ideal dessas questões, que mais dizem respeito, na verdade, a uma problematização geral e irrestrita da noção de identidade e, também, da escrita enquanto espaço do estranhamento. A figura do mensageiro, da literatura como acto de transmissão, possibilitado pela morte – a literatura, enfim, enquanto produto alheio<sup>133</sup> – ilustram esta ideia.

Esta ordem de preocupações está também na origem, como mostrei no primeiro capítulo, de qualquer projecto etnográfico e, de uma forma mais geral, do projecto da antropologia enquanto ciência que busca um conhecimento que vá além do senso comum, isto é, além do que se costuma dar por garantido e que não é, por isso, sujeito a escrutínio<sup>134</sup>. Se este é o grande desafio que a antropologia e um certo tipo de literatura partilham, compreende-se o interesse de Bernardo pelo discurso dessa disciplina, exemplar na construção de *Nove Noites*, que reúne boa parte dos elementos referidos até agora: uma personagem estrangeira e completamente desajustada em relação tanto ao seu meio de origem como aos que lhe toca integrar nas suas experiências posteriores; viagens de regresso falhadas; dificuldades de intercompreensão devido ao não domínio da língua do outro.

A propósito destas questões, num ensaio em que aborda aquelas que considera as problemáticas centrais da narrativa de Bernardo, João Cezar de Castro Rocha sublinha o movimento, visível sobretudo em romances como *Nove Noites*, *Mongólia* e *O Sol se Põe em São Paulo*, de desconstrução de representações naturalizadas – justamente o que a

---

<sup>133</sup> “Ninguém nunca vai poder contar nada. Quem conta são os outros” (B. Carvalho 2007b: 162).

<sup>134</sup> “Se uma das características da antropologia reside na contestação de verdades do senso comum de uma época e sua substituição por propostas mais refinadas, pois comparativas, então seu projeto é inesgotável” (Peirano 2006: 9).

antropologia, por definição, faz. Relativamente a *O Sol se Põe em São Paulo*, por exemplo, o crítico chama a atenção para o facto de o narrador-personagem ser escolhido por uma velha senhora japonesa para escrever a sua história, em virtude da distância cultural que os separava, pois ela “queria que eu escrevesse sobre o que não podia ver” (B. Carvalho 2007b: 33). Assim, segundo Rocha, a leitura dessas obras “nous incite à *faire ce qui* (toujours) *devait être fait* : récupérer la vigueur anthropologique d’un certain type de littérature, en un acte de lecture propice à un décentrement radical de nos propres certitudes. (S’*autrer*, le verbe inventé par Fernando Pessoa, est bien le mobile de la littérature de Bernardo Carvalho)” (2015: 368-369). Trata-se, por outras palavras, de tentar ultrapassar o impasse condensado numa das frases mais emblemáticas de *Mongólia*, que voltarei a comentar daqui a pouco, “a gente só enxerga o que está preparado para ver” (B. Carvalho 2007a: 38)<sup>135</sup>. Propor modos de ver alternativos, de forma a combater a transparência da representação e questionar um conhecimento que mais não faz do que se auto-reproduzir são preocupações constantes – dir-se-ia mesmo obsessivas – na obra de Bernardo<sup>136</sup>. Neste sentido, a antropologia, diversamente do que propunha González Echevarría a propósito da literatura produzida até à década de 70 (*infra*: 27-28), não funciona, aqui, como repositório de conhecimentos a que o escritor pode, eventualmente, recorrer, mas, antes, como estratégia útil para, justamente, desconstruir esses conhecimentos e as suas representações, mostrando o seu carácter parcial, fragmentário, sempre determinado por pressupostos culturais específicos<sup>137</sup>. Ao

---

<sup>135</sup> Uma formulação praticamente idêntica encontra-se em *O Sol se Põe em São Paulo*: “Irritava a idéia de que o homem só pudesse ver o que ele já estava preparado para enxergar, que o futuro fosse sempre uma projeção do passado” (2007b: 12).

<sup>136</sup> O seu penúltimo romance, significativamente intitulado *Reprodução* (2013), consiste num monólogo de um jovem, apresentado como estudante de chinês, que dá a sua opinião sobre tudo, acabando, no entanto por, justamente, reproduzir uma série de clichés.

<sup>137</sup> Segundo Anita Moraes, esta é a preocupação central aos *Papéis do Inglês* e a *Nove Noites*: “lendo esses dois romances, somos convidados a pensar que elaboramos ficções a partir de esquemas ou ordens de representação disponíveis socialmente, sendo a partir dessas “ficções” (pequenas narrativas que construímos a todo o momento) que agimos (inclusive matamos, ou nos matamos). Ao produzir as ficções que deverão representar o que somos e o que os outros são, mobilizamos representações prévias. O real de que partimos seria uma camada espessa de representações naturalizadas. Ambos os romances constroem,

serviço da construção, no passado, dos ideais de uma “brasilidade” ou de uma “angolanidade”<sup>138</sup> – para os casos que nos interessam – hoje esgotados, a etnografia passa a ter uma força disruptiva, na medida em que, mais que contribuir para a formação de identidades, sejam nacionais, locais ou culturais, ilumina o seu carácter provisório, discursivo e relacional.

---

assim me parece, estratégias para expor essa camada, para iluminar o entrelaçamento inevitável entre imaginação, ficção e realidade” (2012: 159).

<sup>138</sup> Se esta problemática está, efectivamente, ausente da obra de Bernardo, em que o Brasil surge como referência tão indefectível como nebulosa, muitas vezes evocada apenas como termo de comparação com outras realidades – em episódios, de uma forma geral, associados à violência e ao perigo –, Angola, na obra de Ruy Duarte, tem uma presença obsessiva, surgindo até nas únicas duas obras que estão, em rigor, ambientadas em outros sítios, a saber, *Moia*, filme de 1989, ambientado em Cabo Verde, mas protagonizado por uma jovem angolana, e *Desmedida*, livro de crónicas de 2006, que se passa no Brasil, mas procura pensá-lo a partir de Angola – e inclui, de facto, um longo desvio do narrador pelo seu país. As posições de Ruy Duarte relativamente a Angola e à sua literatura foram, no entanto, sempre significativamente distintas das que foram formando o ideário estético e literário angolano, o que levou a crítica a considerá-lo, desde cedo, um “caso inédito na literatura angolana, que [...] não me parece ter seguidores. Ruy de Carvalho vem ocupar assim um espaço vazio entre as elites crioulistas das cidades ou da região kimbundu e as comunidades africanas do sul de Angola, ainda pouco influenciadas pela cultura europeia e, além do mais, incapazes de o entenderem. [...] O valor da obra de Carvalho é essencialmente prospectivo” (Venâncio 1987: 113-114). Como se depreende deste comentário, a Angola imaginada por Ruy Duarte tinha contornos muito diferentes da Angola pensada pelas elites intelectuais instaladas em Luanda, que tinham, de alguma forma, determinado o modelo cultural e social de *angolanidade* a seguir. Esse modelo estava, evidentemente, baseado nas duas influências mencionadas por Venâncio: a da cultura ocidental, que se tinha imposto durante o período colonial, e a dos grupos maioritários, da área de influência quimbundo. As propostas de Ruy Duarte para Angola e para a literatura angolana estão vinculadas, pelo contrário, a uma região e a uma situação marginais, sendo ele, aliás, um sujeito duplamente à margem: angolano branco, nascido em Portugal, escolhera uma das regiões mais isoladas de Angola como pátria adoptiva. Desta forma, não deixando de apresentar uma certa ideia de Angola, Ruy Duarte fá-lo – e neste sentido, a formulação de Venâncio parece-me bastante acertada – a partir de uma posição, por um lado, singular ou, para usar um termo que já surgiu no primeiro capítulo, excêntrica, e, por outro lado, direccionada para o futuro. Tratava-se de pensar uma Angola que se ultrapassa – que vai para lá das fronteiras nacionais e do imaginário comum, incorporando, por exemplo, as regiões do noroeste namibiano.

## Mapas

Jamais il n'avait contemplé d'objet aussi magnifique, aussi riche d'émotion et de sens que cette carte Michelin au 1/150 000 de la Creuse, Haute-Vienne. L'essence de la modernité, de l'appréhension scientifique et technique du monde, s'y trouvait mêlée avec l'essence de la vie animale. Le dessin était complexe et beau, d'une clarté absolue, n'utilisant qu'un code restreint de couleurs. Mais dans chacun des hameaux, des villages, représentés suivant leur importance, on sentait la palpitation, l'appel, de dizaines de vies humaines, de dizaines ou de centaines d'âmes – les unes promises à la damnation, les autres à la vie éternelle.

Michel Houellebecq, *La carte et le territoire*

A análise das relações históricas entre o discurso da literatura e o da antropologia poder-se-ia estender (e estendeu-se) a outros casos: do fascínio dos surrealistas europeus pelos povos considerados primitivos ao empenho dos modernistas brasileiros em investigar as variadas culturas presentes no seu país. Pense-se na adesão de Michel Leiris à antropologia para o primeiro caso e às pesquisas de Mário de Andrade para o segundo. Esta segunda questão – a incorporação da etnografia no discurso literário – adquiriu, como vimos, uma importância considerável em contextos como o latino-americano e o africano, na medida em que, como os já mencionados estudos de Roberto González Echevarría e de Flora Süssekind, para o caso latino-americano, e de Ana Maria Martinho Gale, para os países africanos de língua portuguesa, ilustraram, as descrições das terras e das gentes que as habit(av)am se tornou tarefa imprescindível para as literaturas surgidas em contextos coloniais e pós-coloniais. Tratava-se, de certa forma, de cartografar territórios – e pense-se como esse gesto, o de desenhar um mapa, seja comum à escrita de viagem (ficcional ou não) e à escrita etnográfica.

A cena de abertura de *Os Papéis do Inglês* – uma nota do diário do narrador – apresenta dois dos elementos centrais das narrativas de viagem, a descrição da chegada e a tentativa de mapear um território desconhecido:

*Sai sozinho, logo que cheguei, para fotografar pedras à volta do acampamento, no regresso atravessei uma linha de água em sítio errado e desfiz o rumo, mantive as cabeças dos morros à esquerda mas ultrapassei a zona, internei-me em mata sempre baixa mas cada vez mais densa, deixei de ver à volta, fui ter muito à frente, quer dizer, perdi-me. Subi a uma pedra, vi a antiga pedreira de mármore já assim tão perto, do acampamento só se lhe vê é a cabeça branca. Retrocedi. Agarrei então o curso de uma outra mulola, havia de vir ter até ao rio, rodeei um sombrio cemitério, entalei no cinto um ramo de folhas verdes, e aí apanhei um caminho de bois que acabou por trazer-me a estas nascentes aqui ao lado. Andei às voltas por me julgar bastante, em terreno alheio. (R. Carvalho 2000: 13).*

Como nota Anita Moraes (2012: 164), esta descrição resume e antecipa o programa do livro, em que o leitor se perde entre as histórias que se desdobram, da mesma forma que os papéis se multiplicam. E repare-se que essa desorientação, que o leitor partilha com o narrador, é o ponto de partida de qualquer projecto etnográfico: o erro, o desvio, a sensação de estar perdido, a necessidade de desfazer o rumo e de voltar para trás fazem parte, inevitavelmente, da experiência do etnógrafo, que se encontra sempre, por definição, em terreno alheio – até, pelo menos, o tornar seu. Por outro lado, poder-se-ia dizer o mesmo de qualquer projecto de escrita: não é por acaso que metáforas espaciais como o desvio e a deriva, tropos típicos da literatura de viagem, são tão recorrentes nos textos de Ruy Duarte, sendo mesmo elementos estruturais dos seus livros<sup>139</sup>. Assim, há mais um elemento, também associado à representação da experiência, neste caso, do espaço, que surge repetidas vezes e que foi deliberadamente deixado de lado, por constituir um dos objectos privilegiados desta segunda parte, dedicada à viagem e à paisagem: o mapa.

---

<sup>139</sup> Exemplar é o caso de *Desmedida*, um livro que, num certo sentido, é feito apenas de digressões.

O *incipit* d’*Os Papéis do Inglês* funciona como uma tentativa – falhada, é certo, mas essa desorientação inicial é a condição para que algo, depois, aconteça<sup>140</sup> – de reconhecimento do território, vale dizer, do seu mapeamento. Esse gesto inaugural, comum à maioria dos relatos etnográficos e, evidentemente, de viagem, existe, de certa forma, também em *Nove Noites*, onde nos é dito que Buell Quain, durante as viagens que fizera na adolescência, enviava para casa, no lugar de cartas ou postais, mapas rascunhados por ele mesmo, que eram, segundo Manoel Perna, “uma indissociável combinação da sua experiência e da sua imaginação” (155). Ou seja, por meio desse gesto, a experiência, ao invés de verbalizada, é auferida por meio da relação com o espaço vivido – daí a opção por desenhar um mapa em vez de recorrer a um convencional, já existente, pois, através desse acto, o espaço é representado a partir da vivência concreta de quem nele se encontra, que assim o reconstrói, interpretando-o.

Há vários mapas nos livros que são objecto deste trabalho, alguns apenas referidos no plano narrativo, como os que acabo de mencionar, ao passo que outros surgem como elementos paratextuais, no início ou no fim do livro – é o caso de *Mongólia*, de *Vou Lá Visitar Pastores*, d’*As Paisagens Propícias* e d’*A Terceira Metade*. E, curiosamente, o mapa incluído neste último é, ao contrário dos outros, um mapa desenhado (v. Anexo 4), de forma semelhante aos mapas-postais rascunhados por Buell Quain<sup>141</sup>.

---

<sup>140</sup> Remeto novamente para uma observação de Favret-Saada, mencionada no primeiro capítulo, acerca da necessidade de, ao menos numa fase inicial da investigação, se viver a experiência da desorientação, pois “si le projet de connaissance est omniprésent, il ne se passe rien. Mais s’il se passe quelque chose et que le projet de connaissance n’a pas sombré dans l’aventure, alors une ethnographie est possible” (1977: 158159).

<sup>141</sup> O mapa, que representa a costa meridional de Angola e a costa namibiana vistas a partir do mar, parece ser a projecção da experiência visionária de Trindade na ilha de Santa Helena, que referi no primeiro capítulo (v. nota 62).

O motivo do mapa remete, como é óbvio, para a escrita de viagens, da qual constitui um dos elementos fundamentais<sup>142</sup>. Destinado a complementar as descrições dos lugares visitados, o mapa terá, em princípio, a função de oferecer um suporte supostamente objectivo às primeiras: se a descrição tem um pendor marcadamente subjectivo, por ser uma operação de tipo qualitativo – desde logo, por depender do ponto de vista de quem a faz, realizando, logo à partida, uma selecção dos objectos a descrever e das suas características –, o mapa apoia-se em dados matemáticos, porquanto depende da possibilidade de medir o espaço e de o reproduzir numa escala menor. Além disso, exclui justamente a noção de ponto de vista, pressupondo que o observador ocupe uma posição externa e neutra relativamente ao espaço representado. Esta distinção entre o mapa e outras formas de representar o território, onde, pelo contrário, a noção de ponto de vista e a relação física e afectiva do sujeito com o espaço são cruciais – descrições, pinturas, fotografias, etc. – reflecte a diferença entre as noções de espaço e de paisagem, sendo o primeiro algo que pode ser quantificado e o segundo algo que depende da relação do sujeito com o meio envolvente.

No entanto, essa forma de conceber o mapa é algo ilusória, na medida em que permanecem elementos que escapam à operação quantitativa que o sustenta. Pense-se, por exemplo, na escolha dos elementos que irão constar do mapa: essa é, logo à partida, uma operação que responde aos objectivos – políticos, ideológicos, económicos, culturais... – do autor do mapa. Além disso, por ser fruto de uma operação de abstracção e de projecção do espaço físico e mental, o mapa fornece uma representação duplamente simplificada do território: por um lado, por ser estática; por outro lado, por se tratar de

---

<sup>142</sup> Ao comentar a tendência cartográfica da prosa de ficção brasileira na primeira metade do século XIX, Flora Süssekind nota que o mapa “é uma espécie de figura obrigatória nos relatos de viagem” (1990: 150), acrescentando que “é também um trabalho de cartografia que se parece exigir dos ficcionistas locais nos anos 30 e 40 do século XIX. Dado o trabalho de Hércules – a afirmação literária da nacionalidade – só a vôo bem alto, por meio de abstrações cartográficas e vistas rápidas. Porque, a vôo rasante, despedaçam-se homogeneidades, delimitações geográficas e um Brasil-só-natureza atemporalizado em cartas, paisagens e descrições” (151).

uma visão plana, que, ao excluir a profundidade, elimina também a heterogeneidade e a multiplicidade temporal. A representação do espaço fornecida pelo mapa exclui, portanto, o movimento e o tempo, vale dizer, a história, e, como é sabido, no contexto colonial, a negação da história – isto é, a convicção de que os povos colonizados se encontrassem à margem ou mesmo excluídos de um processo histórico cuja origem se encontrava na Europa – foi um elemento crucial para justificar os projectos civilizatórios dos impérios<sup>143</sup>. Efectivamente, “sous la carte [...] gît une mine de savoirs et de connaissances mais aussi de projets ramenés au seul plan du visible et du mesurable localisé dans la synchronie et dans une étendue, celle de l’espace conçu comme une surface d’enregistrement” (Retailié 2005: 175). Essa concepção do espaço como uma superfície disponível para o registo ou a inscrição – pura forma a ser preenchida pelo conteúdo – ia justamente ao encontro dos projectos coloniais, na medida em que esses espaços eram tidos como lisos e vazios, vale dizer, desprovidos de caracterização própria – e, de um ponto de vista económico, subaproveitados – e, por isso, aptos para serem modelados pelo colonizador. Estas características do mapa tornaram-no, por isso, um importante instrumento de controlo dos territórios colonizados, por meio da operação de fixação que pressupõe<sup>144</sup>.

---

<sup>143</sup> Veja-se, por exemplo, o que o Hegel da *Filosofia da História* diz sobre África: “Africa proper, as far as History goes back, has remained – for all purposes of connection with the rest of the World — shut up; it is the Gold-land compressed within itself – the land of childhood, which lying beyond the day of self-conscious history” (2001: 109). E ainda: “[Africa] is no historical part of the World; it has no movement or development to exhibit. Historical movements in it – that is in its northern part – belong to the Asiatic or European World. Carthage displayed there an important transitional phase of civilization; but, as a Phoenician colony, it belongs to Asia. Egypt will be considered in reference to the passage of the human mind from its Eastern to its Western phase, but it does not belong to the African Spirit. What we properly understand by Africa, is the Unhistorical, Undeveloped Spirit, still involved in the conditions of mere nature, and which had to be presented here only as on the threshold of the World’s History” (117). A exclusão das populações africanas de uma história concebida enquanto história da Europa continuou e, em parte, ainda continua a permear discursos de filósofos, historiadores, antropólogos, ONG’s, etc. O primitivismo da antropologia clássica e o discurso a favor da manutenção da “tradição” (que pressupõe que a modernidade seja apanágio do Ocidente) são versões mais recentes, e não menos insidiosas, desse pensamento de matriz hegeliana.

<sup>144</sup> Por um lado, esse controlo é exercido ao nível do imaginário, porquanto, como vários autores observaram, o olhar sobre o mapa é um olhar de cima, vale dizer, o olhar de Ícaro (Buci-Glucksmann 1996: 11-48) e, portanto, um olhar que traz implícito o desejo ou a ilusão de domínio sobre o espaço observado. Por outro lado, enquanto representação de um espaço físico, a informação fornecida pelo mapa

A crítica da geógrafa britânica Doreen Massey ao mapa prende-se exactamente com esta ordem de problemas: o mapa, enquanto representação plana e fechada, não só transforma o espaço em superfície, como também lhe retira a sua dimensão temporal – daí a visão tradicional que opõe tempo e espaço e que considera o segundo uma fixação do primeiro (Massey 2005: 108). De uma forma geral, a autora questiona a associação entre espaço e representação, pela qual espacializar significa fixar, estabelecer, fechar algo – por exemplo, por meio da escrita científica. Todavia, reconhece que a crise da representação que caracterizou o pós-modernismo levou a elaborar novos conceitos de espaço, precisamente por a representação já ter perdido as características de completude e fixidez que dantes lhe eram atribuídas, algo que aconteceu graças ao pensamento pós-estruturalista e à desconstrução<sup>145</sup>. Assim, a autora propõe pensar não em termos de representação, mas de experimentação: “Together with the notion of the text/representation as itself an open disseminatory network, it at least begins to question the understanding of scientific practice as representation-as-stabilisation in that sense” (28). Referindo o trabalho de autores que, alicerçados na crítica pós-estruturalista à transparência da representação, estabeleceram um paralelo entre as histórias da representação e do espaço, sugere que “as the text has been destabilised in literary theory so space might be destabilised in geography (and indeed in wider social theory)” (28-29).

Os problemas ligados à representação do espaço vivido e à articulação da vivência subjectiva desse espaço com a história – dos homens, mas também da natureza – que o modelou decorre da temática central a todas as obras objecto deste trabalho e,

---

sempre foi muitíssimo relevantes para fins políticos e militares: “el mapa como ‘ojo cartográfico’ tiene entre sus características fundamentales el poder ser utilizado como medio de control militar, sobre todo por la capacidad de vigilancia que da el conocimiento del terreno y del paisaje a través de las lecturas que nos aportan las cartografías” (Bueno 2006: 46).

<sup>145</sup> No entanto, a desconstrução, com o seu foco no texto, continua a considerar o espaço o equivalente de um texto – ainda que temporalizado. Pelo contrário, Massey propõe que, ultrapassada a oposição entre realidade e representação, o texto seja considerado uma prática igual a outras e, enquanto tal, parte do mundo (2005: 50).

mais especificamente, das que serão examinadas nas páginas a seguir, a saber, *Mongólia*, *As Paisagens Propícias* e *A Terceira Metade: a viagem*. Se, em todas elas, existem mapas, importa observar que a sua inclusão, em obras que problematizam o tipo de representação do espaço que ao mapa está associada, propondo visões alternativas desses mesmos territórios, deve ser lida não como mero acompanhamento a um livro de viagem, mas sim como elemento que contribui, de forma decisiva, para um questionamento e uma reavaliação dos conceitos aos quais está ligado: o de espaço, por certo, mas também de viagem e de livro de viagem.

Assim, se a questão da viagem, na primeira parte, foi abordada em virtude, sobretudo, da experiência de estranhamento vivida por personagens deslocadas, será agora necessário explorar as suas implicações históricas, na medida em que esteve tradicionalmente ligada ao processo de expansão colonial:

Travel, modernity, anthropology and colonialism are constitutive of each other, and since postcolonial critique is necessarily deeply engaged with colonialism, it is not surprising that the deconstruction of the imperial museum of anthropological knowledge is supervised by a reinvented anthropology [...]. Nor that for the critique of travel writing, travel paradoxically is privileged as a metaphor for intellectual liberty. Postcolonialism is distinguished, not by a clean leap into another discourse, but by its critical reaccentuation of colonial and anti-colonial languages. (Thomas 1994: 7)

Nas obras em questão, especialmente nas de Ruy Duarte, ocorre justamente o movimento apontado por Thomas, através de uma releitura de territórios fixados pela escrita de viagem produzida durante a época colonial, releitura possibilitada, por sua vez, pelas viagens realizadas por sujeitos em trânsito – aqui, a viagem é a do narrador-personagem no espaço, por certo, mas também das populações nômadas com que entra em contacto e, ainda, figura de uma de- e reconstrução identitária permanente. Em *Mongólia*, por outro lado, essa operação crítica é substituída por algo que poderíamos definir como a desconstrução dessa mesma operação, por meio da sua paródia, pois, num contexto propício a um discurso etnocêntrico de sabor orientalista, os narradores,

aparentemente empenhados em destruir esse discurso, mais não fazem que o reproduzir<sup>146</sup>.

Em todos estes contextos, a viagem pressupõe uma certa relação com a paisagem, ponto de encontro privilegiado entre natureza, cultura e história. A articulação entre a viagem a paisagem constituirá, portanto, o nó desta segunda parte, como o próprio título, extraído de um excerto d'*As Paisagens Propícias*, anuncia. Como o narrador deste romance, encaminho-me, então, para essa viagem, desejando “que nos sejam propícias, as paisagens...” (R. Carvalho 2005: 114).

---

<sup>146</sup> O etnocentrismo marcado e incómodo que caracteriza *Mongólia* (e não só, pois encontramos-lo também em *Nove Noites*) funciona como uma crítica irónica ao politicamente correcto do discurso anti-etnocêntrico pregado por escritores e intelectuais contemporâneos, que seria fruto de uma espécie de “purificação do olhar” operada pelas teorias pós-coloniais, pelos estudos sobre o orientalismo, etc. Ao construir uma personagem que se chama, significativamente, o Ocidental, que, quanto mais procura entender as culturas asiáticas – mais especificamente, a chinesa e a mongol – mais se enreda nos habituais preconceitos e estereótipos ocidentais sobre elas, o romance expõe e denuncia as contradições, fragilidades e hipocrisias desses posicionamentos.

## A paisagem para além da representação<sup>147</sup>

A serra do Grão Mogol, raiando as lindes da Baía, é o primeiro espécime dessas esplêndidas chapadas imitando cordilheiras, que tanto perturbam aos geógrafos descuidados [...]. Os sulcos de erosão que as retalham são cortes geológicos expressivos. Ostentam em plano vertical, sucedendo-se a partir da base, as mesmas rochas que vimos se substituírem em alongado roteiro pela superfície: em baixo os rebentos graníticos decaídos pelo fundo dos vales, em cômodos esparsos; à meia encosta, inclinadas, as placas xistosas mais recentes; no alto, sobrepujando-as, ou circuitando-lhes os flancos em vales monoclinicos, os lençóis de grés, predominantes e oferecendo aos agentes meteóricos plasticidade admirável aos mais caprichosos modelos.

Euclides da Cunha, *Os sertões*

C'était un pays hors du temps, loin de l'histoire des hommes, peut-être, un pays où plus rien ne pouvait apparaître ou mourir, comme s'il était déjà séparé des autres pays, au sommet de l'existence terrestre.

Le Clézio, *Désert*

*As Paisagens Propícias* é um livro de viagem, mas também *em* viagem, pois apresenta-se como se tivesse sido escrito em trânsito. Publicado cinco anos depois de *Os Papéis do Inglês*, prossegue o relato das aventuras do narrador-personagem, acompanhado pelo seu assistente Paulino, em busca dos tais papéis: de facto, se, no final do primeiro romance, encontrara uma parte deles, outros havia que tinham ido parar, segundo lhe fora dito, às mãos de uma personagem misteriosa, chamada “branco da

---

<sup>147</sup> Esta secção recupera partes do artigo “As Poéticas da Paisagem em Ruy Duarte de Carvalho”, que publiquei na *Dedalus. Revista Portuguesa de Literatura Comparada* 17/18 (Vol. 1), de 2013/2014.

Namíbia”. O romance de 2005 gira, então, em torno da viagem ao encontro dessa personagem e, em boa parte, das narrativas dela, que, a partir de certa altura, assume o papel de narrador, relatando partes da sua biografia.

O romance inicia-se com a apresentação de um programa ambicioso: a de ser um livro que se ultrapasse, isto é, um livro em que caiba tudo e que se constitua como o registo completo de seja o que for que o seu autor for vivenciando, tanto no plano sensível, como nos planos intelectual, que diz respeito às leituras, e inconsciente, relativo aos sonhos. Se este programa nos remete para as considerações, já expostas no primeiro capítulo, acerca do livro de Ruy Duarte, que se apresenta sistematicamente como um livro projectado para o futuro e pensado enquanto impossibilidade<sup>148</sup>, aqui interessa-me explorar a relação entre essa proposta de livro e duas experiências que lhe estão associadas, porque nelas se apoia: as de viagem e de paisagem. Trata-se, com efeito, de um livro que surge na e com a viagem, justificando-a, ao mesmo tempo que é por ela sustentado. O trecho que se segue, comentando-o, ao programa do livro, introduz imediatamente esses dois elementos:

Diligência equívoca, sem dúvida, e plena de armadilhas. Nada a ver, de qualquer maneira, com a literatura de viagem marcada por essa banalidade intimista ou por essa desenvoltura jornalística que se substitui ao modo, aos usos e aos constrangimentos da tal tradição exausta do romance, mas que a confirma mais do que a ultrapassa. Ainda assim, tal narrador [...] decide agir accionado pela sua própria viagem, e a mais de um título. Num tempo pessoal que ele mesmo quer ver marcado por paisagens (em trânsito, portanto, da viagem à paisagem), sem poder deixar de reconhecer-se assediado pela experiência e pelo vício, talvez, do recurso à especulação da análise: paisagens semióticas, ideológicas, arquetípicas, sociológicas, históricas... a que então, com desfastio e tédio, arrisca acrescentar uma hipótese de paisagens propícias... (13-14)

A passagem da viagem à paisagem acarreta uma – subtil, mas decisiva – mudança de foco, pois distintas são as implicações de cada uma. Se, na (escrita de)

---

<sup>148</sup> Veja-se este excerto d’*A Terceira Metade*, que ilustra muito bem o teor desse desfasamento entre projecto e resultado: “... será que todos os livros são afinal ‘ratés’, desconseguídos, em relação a uma qualquer planificação que lhes tenha obrigatoriamente assistido à partida? ... tem livros de que a estrutura espanta, e encanta [...] e que, ao fim e ao cabo, se são dessa maneira, assim, não é porque tenham sabido realizar-se em estrita e sábia, e segura, obediência a um qualquer programa prévia e engenhosamente projetado e calculado, mas antes conforme uma deriva que ela afinal é que acaba por estruturá-los...” (R. Carvalho 2009: 177).

viagem, o centro da atenção pode, porventura, estar no indivíduo mais do que naquilo que o rodeia – é a isto que se refere o narrador ao denunciar a “banalidade intimista” de certa literatura de viagem, ou seja, daquela literatura em que a experiência interior do viajante acaba por pôr de lado o mundo em volta –, deter-se na paisagem obriga a olhar para a forma como ela foi e é experienciada e modificada por outros sujeitos, bem como por entidades não humanas (por exemplo, pelos agentes atmosféricos). Logo, desejar que o próprio tempo pessoal seja marcado pela paisagem, antes que pela viagem, implica fazer um esforço de descentramento, com o intuito de mergulhar em outros tempos e em outras histórias, numa mudança de perspectivas que faz com que a história pessoal de cada um, ao transitar por determinadas paisagens, se cruze com as histórias – múltiplas e nem sempre visíveis – daqueles que as atravessam e as atravessaram no passado, e cuja acção influencia, de alguma forma, o olhar sobre elas no presente. É por isso que o narrador se abandona a longas reflexões que abrangem a história, a geologia, a botânica e a antropologia, e que não devem ser encaradas como meras digressões, antes como momentos necessários desse encontro do seu tempo pessoal com os tempos da paisagem<sup>149</sup>.

A relação íntima entre viagem e paisagem repousa na articulação do movimento – da e na paisagem – com a temporalidade que lhe é própria, e que faz com que a paisagem se configure como forma do tempo. A temporalidade é, de acordo com o filósofo italiano Rosario Assunto, o “tempo metafísico, quello di cui ogni forma *nello spazio* (in quanto è anche forma *dello spazio*, e come tale dà forma allo spazio in cui si trova per il solo fatto di essere in esso presente) è la cristallizzazione” (2005: 45). As suas distintas declinações na natureza e na história dão origem à paisagem e à cidade<sup>150</sup>,

---

<sup>149</sup> A digressão é, por outro lado, um elemento típico da escrita de viagem, espécie de transposição para a escrita do movimento, responsável pela ausência de um foco de atenção fixo, que caracteriza a experiência do viajante.

<sup>150</sup> A cidade enquanto expressão da temporalidade infinita é apenas a cidade histórica. A temporalidade exclui a quantidade e a sucessão na extensão, sendo, pelo contrário, qualitativa e simultânea na

que se podem, por isso, definir as suas imagens espaciais. Na paisagem existe, portanto, uma co-presença no espaço – co-extensão, nas palavras de Assunto – de passado, presente e futuro, que se relacionam não no âmbito da sucessão, mas sim da simultaneidade<sup>151</sup>.

Pensar a paisagem enquanto forma do tempo implica considerá-la algo em movimento e em mudança perenes. Daí a forma, quando se fala em forma da paisagem, não ser de todo algo fechado, completo, antes pelo contrário, um permanente formar-se. Sublinho o pronome reflexivo porque, como defende Tim Ingold num importante artigo sobre, justamente, a temporalidade da paisagem, é necessário considerar o processo de formação desta como um processo de incorporação, antes que de inscrição de formas pré-existentes, “not a transcribing of form onto material but a movement wherein forms themselves are generated” (1993: 157). Ao enfatizar este movimento de autoengendramento da paisagem, Ingold defende, sobretudo, o carácter de incompletude que a define, e que se explica, por um lado, pelas mudanças que nela naturalmente acontecem, e, pelo outro, pela sua relação com as actividades humanas (“taskscape”<sup>152</sup>), das quais constitui a concretização:

*The landscape as a whole must likewise be understood as the taskscape in its embodied form: a pattern of activities ‘collapsed’ into an array of features. But to reiterate a point made earlier, the landscape takes on its forms through a process of incorporation, not of inscription. That is to say, the process is not one whereby cultural design is imposed upon a naturally given substrate, as though the movement issued from the form and was completed in its concrete realization in the material. For the forms of the landscape arise alongside those of the taskscape, within the same current of activity. [...] Since, moreover, the activities that comprise the taskscape are unending,*

---

intensidade. A cidade metropolitana, pelo contrário, é imagem da temporaneidade, que anula a história e vive num presente que recusa tanto o passado como o futuro.

<sup>151</sup> Repare-se como, no livro de viagem, está igualmente implícita essa temporalidade múltipla, nomeadamente, no que diz respeito à profundidade histórica, porquanto o viajante viaja no espaço e no tempo presentes, mas também nos livros com que dialoga e que constantemente evoca ao longo do percurso. Neste sentido, experiência da viagem e da paisagem assemelham-se, em virtude do desdobramento temporal que pressupõem.

<sup>152</sup> O conceito de “taskscape”, que se encontra no cerne da tese de Ingold, tem sido traduzido de variadas maneiras, entre elas, “paisagem-tarefa”, “vivência”, “entrelaçamento de tarefas”. Designando o conjunto de actividades humanas que se desenvolvem num espaço habitado, tinha como objectivo mostrar que, ao se temporalizar a paisagem, a distinção entre as duas noções torna-se desprovida de sentido (Ingold 2012: 10).

the landscape is never complete: neither ‘built’ nor ‘unbuilt’, it is perpetually under construction. (162).

A paisagem configura-se, nesta perspectiva, como uma região do ser, na qual se expressam complexas relações, no tempo e no espaço, do homem com a natureza (Serrão 2013b: 105-106). Neste sentido, o uso do termo “taskscape” não indica o carácter exclusivamente humanizado da paisagem, como quiseram aqueles que a abordaram de um ponto de vista culturalista – como se de um artefacto humano se tratasse, a exemplo do jardim, em que a natureza, circunscrita e manipulada, é puro adorno. Significa tão-só que, para a paisagem existir, é preciso que alguém a habite, percebendo-a e transformando-a, em concomitância com os processos naturais, totalmente independentes da acção humana. A paisagem de forma alguma fica fora do tempo da história, e é só a partir desta tomada de consciência que é possível ler, em todo o seu alcance, passagens como esta, que narram a experiência de quem transita por certas paisagens, imbuídas de silêncio e de solidão:

Viajar por aqui, assim, é como num filme. Tudo se desenrola dentro de um enquadramento constante e estável, interminável panorâmica que visa sempre o horizonte e se vira firme, para um lado e para o outro, segundo a serpente do eixo da via. [...] E nalguma curva, igual a milhares de outras, vais deparar talvez com algum placard de propaganda que te devolve ao tempo. E tudo se enovela e é assim que é fértil: eis a carcaça de um luxo de há décadas, de um buick antigo. De um tempo de agora que é também perdido. (R. Carvalho 2005: 118-119)

Porque escapa aos propósitos da discussão que me interessa desenvolver neste momento, deixo de lado uma análise mais demorada das implicações do uso da linguagem cinematográfica, limitando-me a observar o gesto paradoxal que a perspectiva aqui proposta subentende: por um lado, o recurso ao cinema na escrita introduz nesta o movimento; por outro lado, esse movimento é descrito como aparente, como sugerem os adjectivos utilizados: “constante”, “interminável”, “firme”, “igual”. O tempo e o movimento que o cinema – e, desde logo, a viagem que a um filme se compara –, em princípio, pressupõe são, assim, apresentados como aparentemente

estáticos, porque situados fora do tempo, num espaço, o do deserto, tradicionalmente considerado plano, devido à ausência de elementos que quebrem a monotonia das suas formas (ou melhor: que lhe atribuam uma forma, pois a imagem do deserto é justamente a de um espaço informe), além de ser tido como a-histórico.

Porém, logo a seguir, o surgimento improvisto de objectos culturais – o placard publicitário e a carcaça do carro – interrompe a *rêverie* do narrador, provocando a irrupção do tempo da história no plácido e aparentemente imóvel tempo da natureza. Refiro-me ao tempo da história, e não (apenas) ao tempo presente, porquanto a carcaça do buick, tornada parte integrante da paisagem, remete para um passado que, ao deixar os seus vestígios no presente, acaba por ser parte dele, enquanto ruína. Ao mesmo tempo, esta percepção aguda do passado no presente produz o efeito contrário, deixando pressentir a perda do tempo presente: assim, a frase com que termina o excerto, “de um tempo de agora que é também perdido”, oferece-se, creio eu, a esta dupla interpretação, catalisada pela ruína do carro, sugestiva concretização da simultaneidade de diversos planos temporais, bem como da integração, ou mesmo da diluição do tempo da história no tempo da natureza<sup>153</sup>. Veremos mais adiante o que está implicado, em termos estéticos, mas também éticos e políticos, nesta abertura da paisagem para o futuro.

---

<sup>153</sup> Segundo Marc Augé, contemplar as ruínas não proporciona uma viagem na história, mas a experiência do tempo puro, pois, se a contemplação da paisagem natural pode ter como efeito a anulação temporária do tempo, porquanto nos leva a comparar o nosso destino individual, marcado pela efemeridade, com a dimensão infinita e transcendente que pertence à natureza – e que a paisagem nos permite, por raros momentos, intuir –, “les ruines ajoutent à la nature quelque chose qui n’est déjà plus de l’histoire mais qui reste temporel. [...] Le paysage des ruines [...] affecte la nature d’un signe temporel et la nature, en retour, achève de le déshistoriciser en le tirant vers l’intemporel. Le « temps pur », c’est ce temps sans histoire dont seul l’individu peut prendre conscience et dont le spectacle des ruines peut lui donner fugitivement l’intuition” (2003: 39-40). O movimento descrito por Augé é, no fundo, muito semelhante ao do episódio d’*As Paisagens Propícias* que acabo de comentar: à momentânea supressão do tempo da história, efeito da espécie de estado de transe em que o narrador mergulha, segue-se uma reactivação do sentimento do tempo, provocada justamente pelo placard, primeiro – brusca irrupção do presente – e por uma ruína, depois, que produz um “enovelamento” dos tempos, pois, como anota ainda o antropólogo francês, “le paysage de ruines [...] ne reproduit intégralement aucun passé et fait intellectuellement allusion à des multiples passés” (39).

Ora, este movimento de historicização das paisagens do sudoeste angolano e do noroeste da Namíbia<sup>154</sup> é fundamental, na medida em que responde a uma preocupação que se encontrava já no projecto de Ruy Duarte antropólogo: o de estudar as populações Kuvale numa perspectiva histórica, ou seja, situando-os no seu percurso, de forma a melhor entender a sua situação actual, o que significa ter em conta as inevitáveis mudanças que vários processos, internos ou externos a essa sociedade – a expansão colonial, evidentemente, mas também outros acontecimentos alheios ou apenas indirectamente ligados a esta – haviam produzido na sua organização social, económica, tecnológica, etc.<sup>155</sup> Efectivamente, existe uma ligação evidente entre a representação de um espaço tido como estático e atemporal e a de populações excluídas da história. Esse gesto de exclusão tem origens antigas: Mary Louise Pratt, ao analisar narrativas de viagem de naturalistas produzidas na segunda metade do século XVIII, chama a atenção para a tendência, presente nesses textos, para naturalizar – no seu sentido literal de tornar natural, ou seja, apenas natureza – paisagens apresentadas como vazias e

---

<sup>154</sup> O território do noroeste namibiano constitui a prossecução natural das regiões do sudoeste angolano, frequentadas por Ruy Duarte ao longo das suas pesquisas nos anos 90. O interesse por essa zona é explicado num projecto de investigação, datado de 1999, colocado em apêndice ao livro *Os Kuvale na história, nas guerras e nas crises*. O primeiro ponto do projecto, apresentado como uma pesquisa nas áreas da história e da antropologia, enuncia o seguinte: “A ordenação, interpretação e análise dos dados recolhidos através do trabalho de terreno, bem como da consulta sistemática da bibliografia disponível e de uma atenção permanente a outros trabalhos em curso sobre situações do mesmo tipo, permitiram-me, até esta data, a realização de vários trabalhos, artigos, comunicações e livros. A muita dessa informação continuo a aplicar um tratamento que dará origem a outros títulos e intervenções sem ter que recorrer a mais recolha de campo. Outras porém, que se referem sobretudo à história e à origem remota de várias populações da Província do Namibe, só se revelarão passíveis de exploração se as complementar com testemunhos da tradição oral a recolher em zonas que, apesar de entretanto se ter localizado, não pude até agora frequentar com a assiduidade e a permanência exigidas. A querer aproveitar e explorar o material e as pistas de inquérito de que disponho nesse sentido, impõe-se-me inquirir no vale do Kuroka e na região do Kambeno, entre o Yona e o curso do Kunene” (2002b: 156). Esse programa concretizou-se, efectivamente, nos dois últimos romances publicados por Ruy Duarte: *As Paisagens Propícias* e *A Terceira Metade*.

<sup>155</sup> Esta reconstrução do passado kuvale serve, entre outras coisas, para desconstruir mitos ligados a conceitos como os de etnia e tradição, frequentemente tidos como imutáveis, numa perspectiva que atribui à identidade, especialmente nos contextos considerados não modernos, as características de uma essência. Assim, por exemplo, num texto em que desenvolve um conjunto de oposições, mostrando como a sociedade kuvale se tenha reinventado, de acordo com as necessidades que foram surgindo, Ruy Duarte opõe a noção de etnicidade à de etnia, e diz: “O tempo que vivemos [...] é sem dúvida mais o das etnicidades do que o das etnias, quer dizer, o da diferença identitária jogada mais como afirmação política do que como entidade formal” (2002b: 43). E ainda: “no caso dos Kuvale a afirmação identitária é a resposta de um presente a outro presente, a expressão de uma diferença que para se manifestar não precisa de invocar o passado, apenas exhibe uma prática” (45).

disponíveis, por isso, para serem modeladas de acordo com os objectivos do colonizador:

The European improving eye produces subsistence habitats as ‘empty’ landscapes, meaningful only in terms of a capitalist future and of their potential for producing a marketable surplus. [...] It is not only habitats that must be produced as empty and unimproved, but inhabitants as well. To the improving eye, the potentials of the Eurocolonial future are predicated on absences and lacks of African life in the present. (1992: 61)

Essa abolição da presença humana, ou seja, da cultura, e a correlativa transformação da paisagem em “paisagem quase que só-natureza” (Süssekind 1990: 113)<sup>156</sup>, permaneceu viva até a uma época muito recente – ou, porventura, até aos dias de hoje –, como mostra ainda Pratt no capítulo final do seu estudo, em que comenta trechos de livros de viagens ambientados, tal como os anteriores, em África e na América do Sul. Nesses livros, da autoria de Paul Theroux e Alberto Moravia, publicados nos anos 70 do século XX, surgem estratégias retóricas semelhantes às que a autora identificou nos escritos acima referidos. Em particular, o “panoramic scope” (Pratt 1992: 59) dos naturalistas do século XVIII e dos exploradores da época vitoriana reaparece no olhar projectado a partir de lugares elevados, tais como uma varanda ou a janela de um quarto de hotel, sobre o espaço, disponível, mais uma vez, para uma interpretação total e unívoca (216-217). Por outro lado, Pratt regista uma tendência notável para a atribuição, aos espaços atravessados, de uma ausência de significado e de diferenciação, partilhada pela paisagem natural e pela paisagem humana: nas descrições destes autores, de facto, “the landscape lacks shape, finitness, pattern, history” (219)<sup>157</sup>.

---

<sup>156</sup> Flora Süssekind utiliza esta expressão para indicar o processo, ocorrido no Brasil ao longo do século XIX, que, por meio das descrições e dos desenhos de naturalistas e outros viajantes, que convertiam a natureza “em peça de museu natural e figura de álbum de botânica” (1990: 113), subtraiu à paisagem a sua dimensão temporal.

<sup>157</sup> Note-se como o discurso que nega a modernidade aos países não-ocidentais se fundamenta justamente nessa ideia de falta. Ao comentar o projecto dos *Subaltern Studies*, em que palavras como “failure” e “inadequacy” são recorrentes, escreve Chakrabarty: “The tendency to read Indian history in terms of a lack, an absence, or an incompleteness that translates into ‘inadequacy’ is obvious in these excerpts. [...] Within this narrative shared by imperialist and nationalist imaginations, the ‘Indian’ was always a figure of lack. There was always, in other words, room in this story for characters who embodied, on behalf of

Se esta visão é muito distante da do narrador d'*As Paisagens Propícias*, que manifesta uma consciência plena das marcas da história – do passado, bem como do presente – e da cultura locais nas paisagens que atravessa, é com representações deste género que se encontra, a certa altura da sua viagem, a lidar. Mais concretamente, com fotografia tiradas nos anos 20 e 30 por um administrador do então Sudoeste africano, hoje Namíbia, chamado Carl Hugo Lisingen Hahn. Fotógrafo aficionado e amante dos aviões, Hahn conseguira conjugar essas duas paixões na fotografia aérea. De algumas dessas fotografias, diz o narrador que retratam “uma espectacular vastidão de cenário natural onde a população, o homem, ou está ausente ou nem se pressente. Os analistas dizem que não podia deixar de ser assim. Do tempo e do agente não poderia resultar senão uma paisagem marcada por uma romântica ausência de gente e de progresso” (R. Carvalho 2005: 124)<sup>158</sup>.

A ideologia que está por trás dessas fotografias assemelha-se, evidentemente, à descrita por Pratt e encontra a sua expressão mais conseguida na fotografia aérea, que, tendo nascido em contexto militar, carrega em si o desejo não só de controlo, como de posse e de conquista<sup>159</sup>. No entanto, a apreciação do narrador vai além dessas constatações, por detectar, nas fotos de Hahn, uma sensibilidade e uma capacidade de colher a beleza da paisagem que determinam de forma decisiva o valor estético dessas fotos, sem prejuízo das considerações atrás expostas. Pois:

Até os próprios analistas se interrogam se o poder das fotografias de Hahn, sem dúvidas reveladoras dos implícitos de um determinismo colonial explícito, não se deve afinal muito também, por mais que lhes custe reconhecer, talvez a uma qualidade pessoal sua, à sua

---

the native, the theme of inadequacy or failure” (2000: 32). Veremos, por outro lado, como essa ideia de ausência de forma e de completude voltará a surgir em *Mongólia*.

<sup>158</sup> Poucas páginas atrás, o narrador fizera referência a umas aguarelas, produzidas no tempo presente (a história passa-se no começo do nosso século), mas próximas do gosto do romântico, associando-as “a uma ideologização da paisagem à volta dos ‘wide, open spaces’, solidão e isolamento, silêncio e vazio sem figuras. A um tempo arcaico e a um espaço sem tempo. Quer dizer, a uma lógica imperial – centrada à volta da cultura e da história europeias de há dois séculos a esta parte, que é a da apropriação de terrenos e de espaços [...] – que dê resposta e expressão a um desejo incontido de expansão” (120).

<sup>159</sup> “La fotografía aérea había creado una nueva forma de comprender y descubrir el territorio, el paisaje; una nueva forma de apropiarse del mundo” (Bueno 2006: 48).

sensibilidade de indivíduo. Pode ser uma estética aferida a objectivos administrativos e marcada por ideologias evidentes, mas há ali uma inequívoca capacidade para ver dentro da paisagem, para antecipar o disparo, para intuir os significados. (124-125)

Como nota Christopher Pinney, num estudo dedicado ao uso da fotografia na antropologia – e, por conseguinte, às suas relações com a ideologia colonial –, existe, na imagem fotográfica, um certo grau de aleatoriedade<sup>160</sup>, que obriga a ir para lá de duas interpretações opostas, mas igualmente fechadas: uma, de matriz foucaultiana e saidiana, que vê na fotografia “an absolute fit between the image and the ideological forces that appear to motivate the image”; outra, orientada por uma abordagem exclusivamente estética, que “treats photographs merely as art-historical texts betraying only a grander sweeping aesthetic intentionality” (2003: 8). O que a avaliação das fotografias de Hahn sugere é que nenhuma dessas duas interpretações é, por si só, suficiente, embora nenhuma das duas deva ser descartada: a imagem fotográfica ressent-se, evidentemente, das circunstâncias em que surgiu, ao mesmo tempo que depende das qualidades e da sensibilidade do indivíduo que a tirou, e estas só em parte podem ser explicadas por aquelas<sup>161</sup>.

Estas considerações em torno da fotografia ocasionam uma reflexão mais geral sobre a percepção e a representação da paisagem, especialmente pertinente porquanto esta se caracteriza, como referi no início desta discussão, pela articulação da natureza e da história, que nela se produz. Porém, a esta combinação deve ser acrescentado outro elemento, aliás, decisivo: o do ponto de vista do sujeito, que vive e interage com a

---

<sup>160</sup> Essa aleatoriedade depende, segundo o autor, de um excesso devido à luz e à incapacidade de a lente discriminar o que irá ficar registado: “however hard the photographer tries to exclude, the camera lens always includes. The photographer can never fully control the resulting photograph, and it is that lack of control and the resulting excess that permits recording, ‘resurfacing’ and ‘looking past’” (6-7). Importa reter, por enquanto, estas considerações, porque voltarei, daqui a pouco, a falar do excesso e dos problemas que coloca para a representação.

<sup>161</sup> Se isto é verdade para qualquer representação – não só fotográfica, portanto, mas também pictórica, literária, cinematográfica –, é-lo especialmente no que diz respeito à fotografia, que sempre oscilou entre o artístico e o documental, a ficção e a não ficção.

paisagem<sup>162</sup>. Vive e interage: com efeito, se a noção do ponto de vista foi interpretada, muitas vezes, em termos pictóricos, considerando-se a paisagem como uma espécie de cenário a contemplar, de forma semelhante ao panorama<sup>163</sup>, outras teorias, como as de inspiração fenomenológica, enfatizam os aspectos concretos da vivência do sujeito na paisagem<sup>164</sup>, que é percebida, portanto, com os cinco sentidos – e não apenas com a visão –, ao mesmo tempo que é aferida pelo intelecto e pelos afectos. Neste sentido, a paisagem é o resultado de uma construção em que o sujeito e a natureza por ele apreendida trabalham em conjunto: “Mais do que na observação distanciada é na vivência do nosso corpo em movimento deslocando-se dentro dela que as impressões de limitação e imensidão se mesclam. Porque não é coisa (em si) nem projecção nossa (para nós), a paisagem é sempre relação (Serrão 2015: 157).

É esta a proposta de Georg Simmel, que, no seu texto seminal “Philosophie der Landschaft”, de 1913, em que, pela primeira vez na história da filosofia ocidental, a paisagem é colocada como um problema filosófico, o autor considera que esta se forma a partir de um “acto espiritual”, mediante o qual o sujeito recorta, por assim dizer, uma porção da natureza (que, enquanto tal, é caracterizada por totalidade, unidade e

---

<sup>162</sup> O recurso à lente fotográfica (ou cinematográfica) como instrumento de mediação entre o sujeito e o mundo é frequente na obra de Ruy Duarte, o que se explica facilmente pela sua longa experiência como realizador, ao longo dos anos 70 e 80. Veja-se, a título de exemplo, o convite que o narrador de *Vou Lá Visitar Pastores* dirige ao amigo que o acompanharia ao longo da viagem pelos seus territórios de eleição, no sudoeste angolano, habitados pelos pastores kuvale: “o que me ocorre investir [...] é ajudar-te a aferir a tua própria mira ou [...] a seleccionares ou a aferires as tuas objectivas, as distâncias focais, as velocidades de obturação e os diafragmas aos objectivos que forem os teus” (R. Carvalho 1999: 100).

<sup>163</sup> Efectivamente, na Europa, a origem do termo e do conceito de paisagem encontra-se, como é sabido, na pintura do século XV, indicando as vistas que surgiam como pano de fundo das pinturas. O seu surgimento, justamente nessa época, que coincide com o início do Renascimento, deve-se à nova visão do mundo que se ia afirmando, e que instituiu, pela primeira vez, uma cisão entre homem e natureza. Esta separação, devida, em grande medida, ao advento da ciência moderna, que transformava a natureza em matéria quantificável e em espaço estático, tornava possível, pela primeira vez, pensar a paisagem, pois definia-se como algo a um tempo próximo e distante do homem, agora empenhado na busca de uma unidade irremediavelmente perdida.

<sup>164</sup> Entre as abordagens mais originais, encontra-se a da geofilosofia, termo cunhado por Deleuze e Guattari em *Qu'est-ce que la philosophie?*, de que intitula uma secção. Como a palavra indica, a geofilosofia é uma filosofia da Terra, ou seja, um pensamento que surge a partir da tomada de consciência da condição do homem enquanto habitante da Terra. Trata-se de uma perspectiva com evidentes implicações políticas, que promove um repensamento radical dos estilos de vida e da forma de os seres humanos se relacionarem, como sujeitos e como comunidades, com as paisagens que habitam.

continuidade), ao passo que lhe atribui aquela unidade que, em rigor, só à natureza pertence. Através desse acto, que Simmel descreve como “uma intuição fechada em si, sentida como unidade-auto-suficiente, e não obstante entrelaçada em algo que se estende numa amplitude infinitamente maior, infinitamente mais fluente, captada em limites que não existem para o sentimento que debaixo dele habita, em outro estrato, do Uno divino, do Todo natural” (Simmel 2011: 43), o sujeito reúne um conjunto de objectos isolados numa nova unidade, a que chamamos, justamente, paisagem.

Nesta visão, a experiência da paisagem consiste num encontro, pelo qual é responsável um sentimento tão peculiar como difícil de definir e, por conseguinte, de traduzir: a *Stimmung*. Esta seria simultaneamente a disposição da alma que permite perceber a paisagem e o sentimento que esta suscita no sujeito, causa e efeito da mesma experiência. Algo que não equivale a uma subjectivização da paisagem à moda romântica, mas antes a uma combinação de elementos subjectivos – sentimentos e pensamentos provocados pela paisagem, como, por exemplo, a intuição do infinito, inacessível, por definição, à mente humana – e objectivos – o que a paisagem é *per se*, e que, enquanto tal, só em parte pode ser apreendido<sup>165</sup>. O gozo provocado pelo envolvimento na paisagem permitiria uma, ainda que momentânea, recuperação da ligação com o infinito da natureza, que experienciamos quando nos encontramos na paisagem. Isto é possível porque, na feliz definição de Rosario Assunto, a paisagem é uma “finitude aberta”: ou seja, é um espaço finito – porque histórica e geograficamente situado –, mas, ao mesmo tempo, aberto para o infinito da natureza (Assunto 2005: 19).

Por se tratar de uma questão ampla e complexa, não me deterei nos seus vários aspectos, cuja análise alongaria por demais a discussão aqui encetada. Limito-me, por

---

<sup>165</sup> Convém realçar que esta decomposição só pode ser operada em abstracto, no momento em que a experiência vivida é (re)pensada e, eventualmente comunicada, *a posteriori*. Quando ela está a acontecer, é de facto impossível distinguir a causa do efeito, as sensações subjectivas do objecto em si, pois isto tudo constitui o mesmo processo espiritual, cujas partes só em sede analítica podem ser separadas.

isso, a reter um aspecto decisivo da proposta simmeliana, porquanto diz muito a respeito da problematização da paisagem que encontramos no romance de Ruy Duarte: a intuição. De facto, ao comentar representações, como as de Hahn, marcadas pelo exótico e pelo desejo de dominação, diz o narrador:

Se o tempo das visões únicas, totalitárias, parece agora ultrapassado, então isso também terá que [...] garantir lugar a ordens de percepção que nada devem aos saberes discursivos e demonstrativos do conhecimento científico, [...] que por um lado pressupõe e dá curso a uma vontade e a uma determinação de dominar o mundo e a natureza nele, e pelo outro tende a converter tudo em representações, quer dizer, a não ver, e a não querer ver, senão o que se quer apreender. É desta forma que a representação se impõe ao visível. [...]. Se se quer penetrar a opacidade das matérias e garantir o advento de outras leituras e de outras narrações, tem de haver um espaço entre o saber acumulado e a percepção espontânea. [...] Pela minha parte debato-me, desde que me conheço [...], com o paradoxo existencial de que um objecto possa existir, e exista, sem que ninguém dê conta dele. O objecto estará lá de qualquer maneira, existirá sem mim. (R. Carvalho 2005: 128-129)

É esta uma passagem decisiva, na medida em que condensa as preocupações principais do livro e, por reflexo, deste capítulo: como fugir a uma lógica da representação, em que, nas palavras de uma personagem de *Mongólia*, “a gente só enxerga o que já está preparado para ver”? (B. Carvalho 2007a: 238) Se, neste e noutros romances de Bernardo, parece não haver saída para este impasse – veremos isso na secção dedicada a *Mongólia* –, a proposta de Ruy Duarte aponta para outro caminho, ao incidir na construção de uma relação afectiva, além de intelectual, com a paisagem, que prescindia de uma atitude hermenêutica, condenada, em última análise, ao falhanço. Veja-se o seguimento do excerto citado:

Só que em casos destes há que admitir um lugar para o sentido, que é o que, afinal, confere um estatuto de lugar a qualquer espaço. E esse é um sentido que ocorre só àqueles a quem não é dado, ou não apraz, senão tornar apenas visíveis certas evidências sem lhes buscar explicações porque a elas não colam sequer as especulações dos filósofos, quanto mais as dos cientistas. Haverá relações que a reflexão não penetra, que não cedem às grelhas dos sistemas, dos procedimentos lógicos, nem mesmo às mais esforçadas diligências testemunhais. A paisagem está lá, para dizer que o mundo exterior existe e nos escapará sempre um pouco, à revelia dos nossos desejos e dos nossos talentos. Talvez então a paisagem não seja senão a metáfora de uma exterioridade distante e maior, muito maior, que as leis e os livros. À apreensão do espaço que a paisagem é, talvez não possa afinal aplicar-se nem a mediação do peso da história nem a das narrações, mas tão-só esse outro mistério que a intuição é. O espaço percebido deixará então de oferecer-se como representação para revelar-se como imagem, imagem do próprio espaço. (R. Carvalho 2005: 129)

A paisagem contém um excesso, por remeter para algo inapreensível pela mente humana: a natureza, que carrega em si o infinito. Por isso, representar a paisagem, no sentido de encerrá-la numa construção, seja filosófica ou científica, que pretenda explicá-la em todas as suas partes – nas suas componentes físicas, históricas, culturais, etc. –, é tarefa impossível, cujo resultado seria justamente o denunciado acima, a saber, a elaboração de representações que mais não fazem que reproduzir o que já se conhece, e que só se quer ver confirmado. Efectivamente, como nota Adriana Serrão, a paisagem, em rigor, não tem limites,

porque enquanto manifestação da Natureza abre-se sempre para fora dela, ultrapassa qualquer barreira que lhe seja imposta. Poderíamos socorrer-nos aqui da noção de “limiar”, que esclarece bem a transição contínua de um ponto a outro ou a reversibilidade do dentro e do fora.

O desenho que traça linhas orientadoras da visão ou o enquadramento fotográfico são auxiliares da nossa percepção, que carece de estabilidade e permanência. Os limites que atribuímos à paisagem são em grande medida os próprios limites da nossa linguagem e representação: são formas delimitadoras de perceber, de nomear, de definir; apoios, mas artificiais ou mesmo arbitrários. (2015: 156-157)<sup>166</sup>

Assim, o excesso que a paisagem, em raros momentos, permite intuir, faz com que esta possa ser apenas vislumbrada, jamais colhida na sua completude: por isso, as paisagens do livro são imperfeitas, no sentido de inacabadas, ou, como o próprio título sugere, propícias, remetendo para um futuro indefinido que, em si, já contém<sup>167</sup>.

Esta problematização da paisagem e da sua representação surge também n’*A Terceira Metade*, num episódio bastante curioso, vivenciado por SRO (o protagonista d’*As Paisagens Propícias*) e presenciado pelo Trindade, personagem que, ao longo de

---

<sup>166</sup> Que a capacidade de percepção e de representação humana precise de pontos de referência, de limites e de medidas é ilustrado muito bem por esta passagem d’*As Paisagens Propícias*, em que o infinito se actualiza, para que possa ser entendido, ou, pelo menos concebido, em algo tão simples e concreto como uma pedra, tornando-se, por meio dessa mediação, tangível: “aqui na área de Outjo, onde estou escrevendo, podemos andar às vezes, depende dos caminhos, sobre pedras que na linguagem dos mestres pertencem a complexos metafóricos de há 1750 milhões de anos. Isso é coisa que não dá para imaginar, é à escala do infinito. E é no entanto matéria palpável, pisável” (R. Carvalho 2005: 46).

Marie-Claire Ropars-Wuilleumier descreve assim essa coexistência de abertura e construção de limites na pintura de paisagem: “en s’exposant comme scène de vision, la peinture de paysage joue la duplicité dans l’ouverture paysagère ; il s’agit tout à la fois de voir l’illimité et de passer un compromis avec la perte de vue. Éclatement et canalisation vont du même pas : non le monde de Ptolémée contre celui de Copernic, mais bien plutôt leur commune démesure dans une construction calculée pour les contenir” (2009: 386).

<sup>167</sup> É justamente nesta ideia que se sustenta *Desmedida*, livro apresentado como *repérage* para um filme futuro. Voltarei a falar disso na conclusão deste capítulo.

vários dias, conta a história da sua vida ao autor<sup>168</sup>. Ao longo de uma viagem em direcção ao Kunene, onde o Trindade morava, SRO encetara uma discussão com um escritor e uma jovem que preparava a sua tese de doutoramento sobre a literatura sul-africana contemporânea, nomeadamente, sobre os problemas que se colocam ao querer representar a realidade africana por meio de uma língua que lhe é alheia. Irritado pela atitude superficial com que essas duas personagens enfrentavam a viagem pelos *seus* territórios, SRO, dirigindo-se à rapariga, dissera-lhe que

talvez lhe conviesse ver se não encahava num problema diferente que é saber se o homem branco, saído de uma migração recente sobre África que leu tanta gente [...], consegue sentir-se verdadeiramente em casa, em África..... porque se era de literatura que queria tratar, então a um poeta sul-africano [...] a questão que forçosamente se lhe há de colocar será primeiro a da metafísica da simpatia entre ele e a paisagem, depois a do silêncio que enfrenta, e só então a das problemáticas da representação..... e aquilo que ele vier eventualmente a escrever destas montanhas na língua que for a dele, sendo adequado, mudar estas montanhas não muda, mas muda a língua em que estiver a escrever..... a literatura recoloca em situação, conforme ao que é ou virá a ser a expressão do seu tempo, as questões que são sempre as mesmas em qualquer tempo ou em qualquer lugar e a que a literatura não pretende dar respostas mas sim recolocar conforme dá para acrescentar segundo cada tempo em cada lugar..... é isso que distingue a escrita literária da escrita científica e mesmo da escrita filosófica..... a literatura recoloca situações, questões em situação, a filosofia coloca de cada vez as mesmas questões e busca-lhes respostas que se acrescentam às respostas anteriores sem as anular, e a análise da ciência procura respostas para questões que respostas anteriores suscitam, impõem, pedem [...]. (R. Carvalho 2009: 320-321)

Encontramos, aqui, uma proposta de literatura que se configura como algo que, nas palavras que o narrador d'*A Terceira Metade* dirige a Paulino, seu assistente, amigo e destinatário, consiste em estar “sempre a falar do mesmo mas nunca, jamais, da mesma maneira” (14). Se a relação com a paisagem apontada neste trecho diz respeito, como é óbvio, a questões de natureza ética e política, que sempre preocuparam o autor, é possível identificar outro desdobramento da relação entre literatura e paisagem, ainda que mantendo firme a ideia, defendida neste trabalho, de que a paisagem de forma

---

<sup>168</sup> Ao autor, e não ao narrador, porque, a certa altura do romance, este, por não ter mais destinatário (Paulino, seu amigo e companheiro de viagem, presente nos romances anteriores, que vem a falecer no intervalo entre o Livro I e o II), desaparece e passa a apresentar-se como autor: “é desta sucessão de ideias, acionadas pela luz da Califórnia, que agora resulta em grande parte o seguimento do que daqui para a frente irá constituir esta segunda metade da terceira metade de *Os Filhos de Próspero*, dita, escrita, contada, e desta vez também explicitamente comentada e anotada, falando agora o autor diretamente para SRO.....” (R. Carvalho 2009: 182-183).

alguma é um artefacto humano (logo, intencional), ao contrário, evidentemente, da literatura. Não se trata de pensar a paisagem enquanto texto, antes o texto enquanto paisagem. Texto literário e paisagem constituem, de facto, a concretização, aqui e agora, de algo universal e permanente – as grandes e pequenas questões do ser humano, num caso, a natureza, no outro. Se a característica da paisagem é atribuir uma forma a algo que não a tem, tornando a natureza perceptível, embora não apreensível na sua totalidade, é justamente essa a função da literatura, que constitui, como sugeri no primeiro capítulo, uma indagação sobre a humanidade – algo incognoscível em si – a partir de casos específicos. Assim, o texto, de forma semelhante à paisagem, é, ao mesmo tempo, dotado de limites – necessários, pois as capacidades perceptivas do ser humano não admitem a noção de infinito – e aberto para algo que o ultrapassa. A noção de paisagem e de literatura de fronteira, embora Ruy Duarte não as formule nestes termos, poderão, talvez, admitir esta leitura. Voltarei a comentar este aspecto na **Coda**, dedicada precisamente à abertura para o futuro que caracteriza os romances de Ruy Duarte.

Por outro lado, a conclusão desta passagem remete para as questões, levantadas na primeira parte deste trabalho, em torno das relações entre literatura e antropologia, pela luz que lança sobre a visão que o autor tem da primeira e, em rigor, também da segunda, que poderá ser associada tanto ao modelo filosófico como ao científico. No entanto, o que me interessa destacar, neste momento, é o papel crucial desempenhado pelo espaço vivido e pelo espaço concebido – o espaço das representações, na terminologia de Lefebvre<sup>169</sup> – no projecto literário de Ruy Duarte, uma vez que a questão que aqui se coloca é que a possibilidade de se fazer literatura em países que

---

<sup>169</sup> Em *La production de l'espace*, Lefebvre propõe três noções de espaço: o espaço vivido, ou seja, o das práticas espaciais, que são, também, sociais; as representações do espaço, vale dizer, o espaço concebido por cientistas, urbanistas, arquitectos, ligado a relações de poder; o espaço das representações, espaço de resistência, pensado, imaginado e vivido por intelectuais, artistas, etc. (1974: 42-49).

sofreram processos de colonização depende, de forma decisiva, da relação que se estabelece entre o indivíduo – o escritor – e a paisagem, pois é com base nesta relação que uma nova língua e uma igualmente nova literatura, que o autor, em outra ocasião, chama de fronteira, tal como a paisagem que as modela<sup>170</sup>, poderão, eventualmente, surgir. O projecto que guia *As Paisagens Propícias* e *A Terceira Metade* deve, portanto, ser inscrito neste esforço por criar uma linguagem literária adequada às paisagens em que surge. Trata-se de um movimento que podemos muito bem definir pelo recurso ao termo “autocolocação”, que Ruy Duarte utiliza, como vimos, no âmbito das suas experiências com os Kuvale, para indicar o processo que o levou a procurar um lugar para si dentro daquele sistema social e cultural – base para a escrita dos *Pastores*. Ao mesmo tempo, a paisagem sugere outro movimento, aparentemente oposto: o da abertura, que implica admitir o excesso como condição para pensar um livro que se “exced[a], no que lhe cabe, em extensão, em diversidade, em tudo, a intenção, o alvo, a função do que for em si mesmo e do que lhe vai cabendo” (2005: 11). Trata-se de um desdobramento da questão, já assinalada, do livro falhado ou impossível, a que a reflexão sobre a paisagem atribui, como se vê, novos contornos. Neste sentido, a grande

---

<sup>170</sup> A noção de paisagem de fronteira surge, pela primeira vez, num texto de 2005, “Falas & vozes, fronteiras & paisagens... escritas, literaturas e entendimentos...”, sendo posteriormente retomada em *Desmedida* e n<sup>o</sup> *A Terceira Metade*. No primeiro destes textos, é estabelecida de forma clara a articulação entre esse tipo de paisagem, ainda em processo de ser moldada pelas culturas que nela se movimentam, e a literatura que dela surge, que “resulta do avanço de uma língua sobre uma paisagem que não é a que a modelou e aí se constitui, por seu turno, como um instrumento do domínio, do poder sobre essa paisagem..... a língua que avança, e se impõe.....” (2005: 20). Se esta é a noção mais comum de literatura de fronteira, Ruy Duarte propõe outra, mais subversiva, em que a fronteira não se define “apenas pelo facto de uma determinada língua em expansão se confrontar com uma paisagem perante a qual se interroga acerca da sua capacidade para dizer dela ou, melhor, entrar nela e pô-la a dizer-se no que se escreve, mas também, ou antes, porque há quem procure expressar uma cultura diferente, anterior e local, dentro da língua instalada... quer dizer: quando uma expressão literária se vira contra o cânone da língua e da escrita invasoras [...], quando uma modalidade de expressão localizada no espaço e situada no tempo põe em causa o domínio estabelecido, canonizado e imposto de outras expressões, dominantes essas, também localizadas e situadas nessa mesma língua..... [...] todas as expressões literárias locais se constituiriam assim como literaturas de fronteira em que a paisagem seria a língua maior” (21-22). O projecto dos dois últimos volumes da trilogia, e especialmente o d<sup>o</sup> *A Terceira Metade*, pode certamente ser inscrito neste ideal.

questão que nestes livros se coloca não é tanto a representação da paisagem<sup>171</sup> – problema central, pelo contrário, em *Mongólia* –, quanto a construção de uma relação íntima com ela (“a metafísica da simpatia”), pressuposto de uma escrita que se queira literária.

---

<sup>171</sup> A proposta de Ruy Duarte pode ser inscrita na linha daqueles que reivindicam a superação da “redução da paisagem à representação e à imagem”, para então “aceitá-la como realidade e região do Ser” (Serrão 2014: 329).

## As imagens da paisagem<sup>172</sup>

A força mais guardada que há na luz  
só se consente em superfícies raras.

Ruy Duarte de Carvalho, “Fecho”

Em *Mongólia*, em certo momento da sua viagem, uma das personagens expressa a sua dificuldade em atribuir um sentido às paisagens atravessadas – também nesse caso, desérticas – com uma frase bastante significativa: “A paisagem não se entrega. O que você vê não se fotografa” (B. Carvalho 2007a: 53). Fotografar, neste caso, equivale a construir representações circunscritas, encerradas, devido à operação de recorte que a fotografia pressupõe. Neste sentido, como vimos, o narrador d’*As Paisagens Propícias* propõe uma forma diferente de o sujeito se relacionar com a paisagem, que repousa na intuição e no desejo de “tornar apenas visíveis certas evidências sem lhes buscar explicações”, o que leva a paisagem a “revelar-se como imagem, imagem do próprio espaço” (R. Carvalho 2005: 129). E repare-se que a palavra ‘imagem’ não deve ser entendida, neste contexto, como sinónimo de representação, pois é justamente o contrário que o narrador está a sugerir. O espaço, aqui, deve ser entendido como dimensão absoluta, que, da mesma forma que a natureza, foge às capacidades perceptivas humanas: o lugar e a paisagem funcionam, por isso, como categorias mediadoras que permitem ao sujeito intuir esse *Outro* que seria, de outra maneira, inacessível. Daí o narrador recorrer a figuras que poderiam, erroneamente, ser interpretadas como remetendo para a lógica da representação: a da paisagem enquanto imagem do espaço e – expressão que surge no mesmo parágrafo, citado acima –

---

<sup>172</sup> Esta secção apoia-se, em parte, no artigo “As Superfícies Raras da Escrita de Ruy Duarte de Carvalho”, que publiquei na Revista *Matlit* 1 (2), de 2013.

enquanto “metáfora de uma exterioridade distante e maior”, que facilmente identificamos com a natureza.

A ideia de revelação, apontada pelo narrador de *As Paisagens Propícias* no excerto citado, está também presente em *Mongólia*, onde está associada justamente à fotografia e à paisagem. Por enquanto, deixo apenas registada esta observação, que não desenvolvo, por se encontrar no cerne das questões levantadas ao longo da próxima secção. Vale a pena, no entanto, observar que, enquanto, neste romance, as expectativas ligadas às revelações buscadas pelas personagens ficam frustradas, n’*As Paisagens Propícias* isto não acontece, porque, aí, a ideia de revelação associada à paisagem pressupõe o desenrolar-se de um processo, é um gesto que continuamente se renova, criando uma ligação cada vez mais profunda – e, neste sentido, significativa – entre o indivíduo e o espaço vivido:

As paisagens que se oferecem ao longo de uma viagem que se atravesse só, por mais surpreendentes e excitantes que possam ser, por maiores arrebatamentos que suscitem, vistas só assim, de passagem, não podem dar lugar senão a descrições ou a invocações pitorescas. Não existe narração de viagem que possa nascer de um puro relance. Tem que haver alguma espécie de intimidade com as substâncias delas. As paisagens que dariam acesso a tudo o que cada um poderá ter de descobrir dentro de si mesmo, assim, seriam aquelas que o sujeito conhece por ter de alguma maneira experimentado nelas – ou por intermédio do acesso que lhes teve – sentimentos, seus ou alheios, de uma grande intensidade. (R. Carvalho 2005: 130-131)

Esta forma de experienciar a paisagem implica, então, uma consciência dos limites das capacidades de apreensão dela pela mente humana. A paisagem converte-se, como se lê no poema de abertura de *sinais misteriosos... já se vê...*, num corpo “impalpável [...] / presente mas distante: / inacessível”.

*sinais misteriosos... já se vê...* é o quarto livro de poesia de Ruy Duarte, publicado em 1980. A relevância deste livro, composto de poemas e desenhos, para a discussão sobre a paisagem, deve-se, por um lado, ao facto de ela ser tematizada em alguns textos, e, por outro, a uma proposta de estética visual que aí se desenvolve. A

articulação destas duas questões pode, assim, iluminar alguns dos aspectos que tenho apontado da reflexão, de cariz mais teórico, desenvolvida em *As Paisagens Propícias*.

O livro inicia-se com um poema sem título, que expõe as posições do autor em relação a distintas possibilidades do olhar. A sua proposta incide, essencialmente, numa defesa da profundidade de campo, em detrimento do grande plano, isto é, numa estética (e numa poética, já que de poesia se trata) que privilegia as relações entre as coisas e não a atenção ao pormenor isolado do seu conjunto. Esta ideia perpassa todos os textos do livro, que, embora muito diferentes entre si – há poemas, uma narrativa breve e um texto que se apresenta como a transcrição de um depoimento filmado, com tanto de indicações técnicas –, se alimentam daquela substância mítica que seria, para Ruy Duarte, própria da poesia no mundo moderno<sup>173</sup>. Neles surge, de uma forma geral, o tema da palavra fundadora, que, nesse sentido, é associada tanto ao mito como à poesia, ou à poesia enquanto mito – “entidade fundadora” (R. Carvalho 2008: 348), justamente.

A defesa da profundidade de campo, no texto da abertura, aparentemente muito técnico, encontra correspondência numa visão do mundo crítica em relação à tradição da metafísica ocidental, que pressupõe a existência de camadas mais profundas do ser, onde se esconderia a sua essência – inacessível, portanto, a um olhar que permaneça na superfície. Destoando dessa posição, o poeta, na terceira das quatro proposições de que o texto se compõe, afirma que “o que está por detrás é o que está à vista. A clareza advém da relação, da rapidez e da extensão da imagem. jamais do esforço para ver mais fundo. a lente aumenta, isola, destrói a conjunção entre o que visa e a cerca” (R.

---

<sup>173</sup> “A poesia no mundo moderno de hoje responde a uma função assumida pelo mito em sociedades de outro tipo, não tão distantes como isso, algumas bem presentes e fazendo parte, nomeadamente, do presente angolano. [...]

Estou assim a insinuar que tendo o mito sofrido mutações que remetem a matéria da sua substância aos domínios da ideologia, dos estereótipos, dos fantasmas pessoais e colectivos, e ao da própria filosofia, seria a poesia a fornecer hoje à percepção colectiva os materiais que se referem àquela experiência fundamental, totalizante e totalizadora, sem a qual os homens não seriam homens mas apenas bípedes tecnicamente mais apetrechados que os outros primatas, e que lhes confere uma estatura de inventores e de ordenadores de símbolos, aptos a manobrar sistemas tão complexos como o da própria poesia” (R. Carvalho 2008: 347).

Carvalho 1980: 9). A estética que esta proposta subentende poderia muito bem ser qualificada de estética da paisagem, já que esta se caracteriza justamente por ser um conjunto de objectos que se relacionam uns com os outros – é na capacidade de colher essas relações que se funda a experiência da paisagem, através do olhar que constrói um todo que se apresenta como unitário, apesar da sua complexidade.

Esta ideia encontra-se também no poema incluído numa secção intitulada, justamente, “cinemas”. O poema começa com uma indicação explicitamente cinematográfica, que parece contradizer quanto afirmado acima: “grande plano, boca a dizer, síncrono” (45). O grande plano, sujeito a crítica no poema introdutório, serve, aqui, para focar o sujeito, que narra acontecimentos do passado, relativos ao inexplicável aparecimento de mulheres que surgiam ao lado de termiteiras e com elas se confundiam. A ausência das imagens, relegadas a um tempo passado, é compensada pela presença do sujeito que narra a história delas, da qual fora testemunha, sugerindo que a sua precariedade era resultado da precariedade do olhar: “durou enquanto dura uma visão. depois de cada vez que o olhar se interrompia, normal pestanejar de olhos atentos, no lugar de uma mulher ficava um morro, de salalé igual aos outros todos, e assim no sucessivo”.

A segunda parte do poema abre-se com um plano diferente: “plano geral, morros de salalé, voz off”. O discurso é feito agora no tempo presente, e é por isso que a câmara foca já não a boca de quem está a falar, mas sim os objectos do discurso, ou seja, os morros de salalé. Do sujeito da narração ouvimos, ou melhor, lemos apenas a voz, que nos revela que “no campo agora há muitas termiteiras que antigamente não se viam lá. mas delas ninguém sabe as que a visão deixou”. A visão contribui, aqui, para a criação do mito, da lenda, das histórias que estruturam as vidas das pessoas, condicionando o seu olhar e modelando as paisagens. Por outras palavras, a visão surge como co-produtora de paisagens, pois, como já foi dito, a paisagem, não existe *per se*,

dependendo sempre da acção e do ponto de vista, individuais e colectivos, de quem a habita. Assim, a paisagem desértica, com os seus morros de pedra e de salalé, adquire novas leituras em virtude da visão e das narrativas que brotam dela, como lemos no primeiro plano do texto: “mas surgiram depois estas mulheres e as termiteiras foram abaladas na sua paz de coisa sem leitura. e quando se dizia – uma mulher, ali – era impossível não olhar também para a termiteira que lhe estava ao lado”.

Como interpretar o surgimento dessas termiteiras? A ambivalência da palavra “visão”, que tanto pode indicar a simples faculdade de ver como pode ser sinónimo de alucinação, ilustra muito bem o problema que aqui se coloca, pois das duas uma: ou as mulheres-morro surgiram espontaneamente, oferecendo-se à visão e às subsequentes tentativas de interpretação, ou, pelo contrário, nunca existiram, sendo precisamente fruto da visão (das visões?) de quem, depois, contou a história. Como saber? Lembre-se, a este propósito, o “paradoxo existencial”, assinalado pelo narrador d’*As Paisagens Propícias*, “de que um objecto possa existir, e exista, sem que ninguém dê conta dele”. A este paradoxo o narrador associa, como vimos, a experiência da intuição, que intervém justamente nesses “momentos [...] em que me parece apreender não o mistério no seu lance mas desse lance de mistério alguma espécie de ‘arrêt sur image’, cristalização virtual” (R. Carvalho 2005: 129). É em casos como estes que a estética da paisagem, que vimos no poema de abertura de sinais misteriosos, deve ser chamada em causa. Uma estética que defende um olhar em superfície, não por ignorar ou desprezar a complexidade e a profundidade – em primeiro lugar, como vimos na secção anterior, histórica – de que a paisagem se faz, mas porque, consciente da combinação de luzes e sombras de que o conhecimento se faz, propõe-se, ainda de acordo com o narrador de *As Paisagens Propícias*, “tornar apenas visíveis certas evidências, sem lhes buscar explicações” (129, itálico meu), ou seja, aproximar-se da superfície das coisas e, assim, mostrá-las, porque é nesse plano, o da superfície, que as relações entre elas, que são o

que as definem, se revelam, e não numa suposta camada mais profunda. De acordo com essa mesma lógica, ninguém tentou desvendar o segredo das mulheres-morro: “delas [das termiteiras] ninguém sabe as que a visão deixou. ninguém sabe. e nem ninguém se atreve a destruir alguma para ver de que são feitas lá por dentro”. O visível inclui zonas obscuras, que não adianta tentar iluminar, pois é justamente nesse jogo entre luz e sombra que o sujeito pode ganhar algum conhecimento do mundo e de si<sup>174</sup>.

O poema encerra-se com um “plano geral, morros de pedra, silêncio”. Os eternos morros de pedra substituem os fugazes morros de salalé, sujeitos a serem destruídos pela chuva e pela acção do tempo, que, como lemos na conclusão do plano anterior, “passa, afinal, e passará quem guarda esta memória”. Os planos gerais não indicam ao leitor/espectador o caminho para a interpretação, tal como acontece aos homens que observam as mulheres-morro sem poderem deixar de olhar para as termiteiras ao lado delas e acabando por confundirem umas com as outras. Não há, aqui, espaço para o exercício hermenêutico, e o que sobra são as imagens e as histórias, ou as histórias de imagens que já não existem ou que deixarão de existir assim que não houver ninguém capaz de rememorar-las. Recorde-se a expressão usada pelo narrador de *As Paisagens Propícias*, que ele contrapunha à representação: imagem do espaço. Imagem opaca, por certo, que revela ao mesmo tempo que esconde, e que foge à fixação do sentido que uma certa ideia de representação inutilmente persegue. Essa ideia encontra-se no centro de *Mongólia*, como veremos em seguida.

---

<sup>174</sup> Num ensaio em torno do problema do incompreensível em *The Figure in the Carpet* e noutras obras de Henry James, Arnaud Rykner faz umas considerações, aplicadas à leitura da novela jamesiana, que me parecem bastante pertinentes para os problemas levantados pelos textos aqui examinados, em particular, pel’*Os Papéis do Inglês*, *Nove Noites* e *Mongólia* (lembre-se a referência de Bernardo, na sua recensão a *Os Papéis do Inglês*, a James): “plus le texte résiste (plus il y a d’incompréhensible), plus nous pouvons continuer de parler – c’est-à-dire de tourner autour de l’œuvre et d’apprécier, sans la réduire, la part d’ombre qu’elle produit. Mais l’erreur est, en voulant supprimer la coupure entre ce qui est devant et ce qui est derrière le voile, de valider paradoxalement cette coupure : il est vain de prétendre mettre l’ombre dans une lumière qui jamais ne pourra la faire voir. L’ombre elle-même est pétrie de lumière, pour peu qu’on y fasse attention ; et la lumière comprend son ombre, sans solution de continuité, pour peu qu’on quitte le seul mode du visible et qu’on accède à l’ordre du visuel” (2004: 71).

## Fotografar o deserto

Tu veux tout penser, mais ta pensée ne peut penser tout.

Edmond Jabès, *Le livre des questions*

Também em *Mongólia*, o espaço e a paisagem desempenham, como o próprio título sugere, um papel central, não funcionando apenas como *décor* da acção, mas sim como objectos de uma busca, que dinamiza e justifica o desenvolvimento do enredo. Mas, ao contrário do que vimos em *As Paisagens Propícias*, não se estabelece, aqui, uma relação intersubjectiva entre as personagens e a paisagem mongol: esta é, efectivamente, encarada como objecto de uma indagação de natureza hermenêutica, orientada para a atribuição e a fixação do sentido, como a abundância das metáforas da leitura e o uso do dispositivo fotográfico revelam.

O livro compõe-se de três narrativas, encaixadas umas nas outras, da responsabilidade de três autores distintos. A narrativa principal é conduzida por um diplomata aposentado que, na linha dos narradores machadianos, decide finalmente realizar as suas antigas veleidades literárias, escrevendo um romance a partir de um conjunto de papéis pertencentes a duas outras personagens. A primeira é um antigo colega, que, poucos anos antes, embarcara numa viagem pelo interior da Mongólia à procura de um fotógrafo brasileiro desaparecido, que por fim consegue encontrar. Desta personagem, o narrador principal encontra uma carta-diário. A segunda personagem é o desaparecido, a cujos diários também o narrador tem acesso. A partir destes materiais, vai, portanto, elaborar uma narrativa, que intercala com trechos dos textos dos dois outros narradores, dando, assim, origem a um romance narrado a três vozes, numa

polifonia que ganha destaque pelo recurso a manchas tipográficas diferentes para cada uma delas. Nenhuma das personagens brasileiras é identificada pelo nome próprio: o narrador principal não se apresenta e refere-se às duas outras personagens pela forma como foram apelidadas pelos Mongóis: o Ocidental, no caso do outro diplomata, e o Desajustado, ou, em mongol, *Buruu Nomton*, no caso do desaparecido.

A narrativa é precedida por dois paratextos, que podem servir de portas de entrada para a mesma – tanto mais que o segundo é um mapa da Mongólia, que exhibe os trajectos das viagens cumpridas pelo desaparecido, primeiro, e pelo Ocidental, depois. O mapa, de que voltarei a falar seguidamente, antecipa a trajectória da narrativa, constituindo a um tempo o seu duplo e o seu oposto, pois reproduz os percursos das personagens, ao passo que, ao oferecê-los à vista de forma simultânea, anula a dimensão temporal de cada uma dessas narrativas (v. Anexo 3). Por outro lado, essa clivagem entre a condensação dos factos numa dimensão plana e simultânea operada pelo mapa e a sucessão temporal que, em princípio, caracterizaria o texto é apenas aparente, pois a narrativa que se abre na página seguinte não só não evolui de forma linear, como foge a uma reconstrução cronológica dos factos, uma vez que o narrador principal vai montando a sua exposição em parte acompanhando a leitura que o Ocidental fizera dos diários do desaparecido, e em parte lendo esses mesmos diários por sua conta. O resultado dessa actividade de leitura cruzada é um texto que privilegia os encontros e as sobreposições entre as duas narrativas, reproduzindo, por isso, um espaço que muito se assemelha ao delineado pelo mapa.

Se o espaço, geralmente concebido enquanto conceito, algo, portanto, que pode ser pensado em abstracto, pode ser representado pelo mapa ou por um texto literário (pela sua forma ou estrutura)<sup>175</sup>, compreende-se a pertinência do outro paratexto, um

---

<sup>175</sup> Não discuto, por enquanto, esta ideia (amplamente generalizada), que será, no entanto, retomada e debatida mais adiante.

excerto de um conto breve de Kafka, intitulado “Uma mensagem imperial”, que funciona como epígrafe do romance:

*... como são vãos os seus esforços; continua a forçar a passagem pelos aposentos do palácio mais interior; nunca conseguirá vencê-los; e mesmo se o conseguisse, ainda assim nada teria alcançado; teria que lutar para descer as escadas; e se o conseguisse, nada teria alcançado; ainda teria os pátios para atravessar; e depois dos pátios o segundo palácio que os circunda; e outra vez escadas e pátios; e mais um palácio; e assim por diante, por milénios...*

Esta ideia de uma mensagem que não pode ser entregue, continuando, por isso, a circular potencialmente *ad infinitum*, é um motivo recorrente na narrativa de Bernardo. Penso, por exemplo, no navio fantasma de *Nove Noites*, referido no primeiro capítulo, destinado a transportar cartas de e para mortos, logo, cartas mortas; e, no mesmo romance, na própria carta-testamento de Manoel Perna. Por outro lado, volta a surgir aqui, ainda que obliquamente, o motivo da carta imaginada, de forma semelhante à oitava carta de *Nove Noites*. Veja-se, de facto, a conclusão do conto de Kafka, não incluída na epígrafe do romance: “Ninguém consegue passar por aí, muito menos com a mensagem de um morto. Mas, sentado à janela, tu imagina-la, enquanto a noite cai” (2004: 247). A referência a uma carta imaginada pelo seu destinatário, figura do leitor – do leitor real, por certo, mas também das várias personagens leitoras do romance –, pode funcionar como chave de leitura para o romance, que seria, num certo sentido, uma carta imaginada. Com efeito, o diplomata aposentado considera-se o destinatário da carta-diário escrita pelo Ocidental, que tinha ficado no meio das suas coisas e que ele só lera depois da morte prematura do seu autor. Trata-se de uma carta, no dizer dele, “endereçada em princípio à mulher no Brasil mas que nunca enviou e que agora suspeito ter sido dirigida a mim” (B. Carvalho 2007a: 20). A propósito desta passagem, Oswaldo Silvestre comenta:

É difícil resistir ao comentário derridiano sobre a carta como signo da escrita, na medida em que toda ela pressupõe a morte do autor: não só a carta pode ser lida por outro que não o seu destinatário – e como decidir da intenção destinadora agora que o autor se não encontra presente?

–, como ela activa uma narração, ou escrita, de que é afinal condição de possibilidade” (2004: 84)

A carta e, mais especificamente, a carta de um morto torna-se, portanto, figura de um texto que surge em virtude do desaparecimento do seu autor, vale dizer, da perda da sua origem – daí a produtividade do motivo da carta-testamento, que surge, além dos casos já citados, também em *O Sol se Põe em São Paulo*. Isto justifica o gesto de auto-atribuição, por meio do qual o diplomata decide assumir a responsabilidade pela composição do romance, que, no entanto, revela ser um antigo sonho seu, que poderá, por fim, realizar. Tudo isto torna o seu projecto duvidoso, porquanto a sua leitura e a subsequente reescrita dos textos deixados pelas outras personagens parecem sobremaneira tendenciosas, na medida em que estão subordinadas à concretização do seu projecto literário. É neste sentido que o romance da sua autoria funciona como uma carta imaginada, na medida em que a condição para que o escreva é assumir esse papel de destinatário, lendo (e reescrevendo) o texto do *Ocidental* a partir desse ponto de vista e atribuindo um determinado sentido a toda a história precisamente em virtude desse gesto.

O labirinto pelo qual se aventura o mensageiro do conto kafkiano, incumbido da missão de entregar a mensagem do título a um cidadão a quem o narrador se dirige na segunda pessoa, pode ser facilmente associado ao deserto de *Mongólia*, mas também aos próprios textos mobilizados pela narrativa, nomeadamente, o diário do desaparecido, lido pelo *Ocidental* à procura de pistas que o ajudem a encontrá-lo, e, por sua vez, a carta-diário do próprio *Ocidental*, que o narrador principal lê com o intuito de montar as peças do *puzzle* que lhe permitirão, após quarenta anos de adiamentos, tornar-se um escritor. A relação entre deserto e texto, ou, de uma forma mais geral, entre espaço e representação, fica, assim, bastante explícita: ambos são sujeitos a uma intensa actividade de decifração aparentemente bem-sucedida, pois o desaparecido é, por fim,

encontrado e a narrativa pode, desta forma, encerrar-se. Contudo, esse final é frágil, pois alguns nós ficam por desamarrar, levando a uma problematização do próprio conceito de espaço e do de representação que lhe está associado. E é a paisagem que surge justamente como elemento desestabilizador.

A associação entre espaço e representação, e o recurso às metáforas da leitura ou da escrita para descrever a relação do sujeito com o espaço são tópicos abordados por estudiosos de áreas tão diversas como a geografia, a filosofia, a antropologia, a teoria literária. Por exemplo, o geógrafo Yi-Fu Tuan, num livro clássico intitulado *Space and Place*, delinea a oposição entre espaço e lugar nestes termos: “To be open and free is to be exposed and vulnerable. Open space has no trodden paths and signposts. It has no fixed pattern of established human meaning; it is like a blank sheet on which meaning may be imposed. Enclosed and humanized space is place” (2008: 54). Voltarei em seguida às implicações de uma concepção do espaço enquanto superfície vazia, aliás, já referidas, ainda que de passagem, na introdução a este capítulo. Por enquanto, importa reter a ideia de espaço enquanto algo aberto, que carece de caminhos e de limites. O lugar configura-se, de acordo com esta visão, como algo que tem forma e sentido, os quais, em princípio, são de natureza cultural e social – o que faz com que o lugar esteja impregnado de um considerável valor simbólico –, além de individual.

Estas definições de espaço e de lugar parecem tanto mais relevantes quando pensadas em relação ao espaço desértico de *Mongólia*, pois o deserto constitui um desafio para o pensamento, sendo um espaço aparentemente indiferenciado e privo de caminhos, onde o homem se confronta com uma natureza estranha e ilegível. O espaço é sujeito a uma actividade de leitura e de interpretação de tipo hermenêutico, como sugere esta passagem:

*As estradas da Mongólia na realidade são pistas que o motorista tem que decifrar entre dezenas de outras, são marcas de pneus em campos de pedras, desertos e estepes. Marcas deixadas por*

*pneus que, de tanto incidirem sobre o mesmo caminho, acabam criando uma pista. Muitas vezes, no deserto, por exemplo, não há nenhum ponto de referência além das trilhas deixadas pelos pneus de outros carros. [...] O bom motorista é aquele que sabe achar a sua pista no deserto. A boa pista. (178)*

A actividade de decifração do espaço encontra-se limitada ao que nele há de humano, de intencional: só é possível ler aquilo que alguém escreveu<sup>176</sup>. Numa natureza sem deuses, tal como ela se torna na modernidade, o paradigma da legibilidade do mundo enquanto obra intencional de um autor divino desmorona (Blumenberg 1984: 167)<sup>177</sup>. Ficam as obras dos homens, essas, sim, em princípio, inteligíveis, e, embora a paisagem não se possa incluir entre elas, por ser fruto, como já sugeri, do encontro entre natureza, história e cultura, é tida como tal pelas personagens do romance, que nela procuram respostas para as perguntas que os obcecaram.

Como vimos na segunda secção deste capítulo, apesar de muitas e variadas, as definições de paisagem, pelo menos aquelas propostas no campo filosófico, de uma forma geral coincidem em considerá-la um objecto ou, melhor dito – e porque a noção de objecto exclui, evidentemente, a ideia de relação, que está na base da concepção de paisagem aqui defendida –, “uma região óptica que faz de mediadora entre Natureza e Cultura” (Serrão 2013a: 13). Esta forma de olhar para a paisagem afasta-se tanto da posição tradicional da geografia física, que toma em consideração apenas o aspecto estritamente naturalístico da paisagem, transformando-a num objecto ideal, como da posição artialista, defendida, no campo da estética, por aqueles autores que consideram a paisagem um artefacto humano, acessível e apreciável de acordo com os mesmos

---

<sup>176</sup> É a termos semelhantes que o narrador principal recorre para descrever a operação de leitura do diário do desaparecido por parte do Ocidental: “O Ocidental passou o resto da tarde no quarto, lendo o diário – ou melhor, tentando decifrar a caligrafia medonha. Pareciam hieróglifos. [...] O Ocidental seguiu noite adentro pelas páginas do diário escrito um ano antes, em busca de pistas. Ia lendo ao acaso, saltando trechos ilegíveis, voltando atrás quando alguma coisa lhe chamava a atenção” (48-49).

<sup>177</sup> Todavia, permanece, na concepção de paisagem como estrutura significante, a busca de um sentido, herdeira de uma atitude religiosa. Por isso, François Jullien, crítico em relação a esse tipo de busca, pergunta: “Quand donc cesserons-nous d’attendre une Annonce venant au monde, et ce jusqu’au travers du paysage, quand cesserons-nous d’espérer un «message» ?” (2014: 223). Como já referi, esta questão da espera da mensagem, de uma mensagem, porventura, imaginada, surge, ainda que de forma oblíqua, em *Mongólia*, por meio do conto de Kafka, embora se trate da parte que não está incluída na epígrafe.

critérios com que se julga uma obra de arte<sup>178</sup>. Pelo contrário, a paisagem deve ser entendida como uma composição da alma, que confere unidade e sentido a um conjunto de objectos reunidos por meio de um acto a um tempo sensorial e intelectual – era esta, recorde-se, a definição de Simmel. Acresce que a apreciação da paisagem depende também, como já foi assinalado, da avaliação dos elementos culturais que nela estão presentes. Quando este segundo aspecto tem um peso maior, como no caso das paisagens sagradas ou religiosas, fala-se em paisagem cultural.

Giuliana Andreotti, ao distinguir a paisagem geográfica da paisagem cultural, propõe, apoiando-se na definição de paisagem do geógrafo alemão Herbert Lehmann<sup>179</sup>:

tudo aquilo que na paisagem é visível e, em certo sentido objetivo, como a descrição dos objetos nesse conteúdo e da fenomenologia evidente [...] é a paisagem geográfica. Ao contrário, “aquela particular característica de totalidade que não coincide com o conteúdo, nem se exaure nele”, é o campo de pesquisa da paisagem cultural, vale dizer, o momento de aprofundamento da relação entre a experiência humana e pessoal e a existente sobre a superfície terrestre. Entra-se, portanto, no labirinto da percepção, da psique, da fenomenologia e sobretudo do subjetivo, que é o percurso espiritual. (2013: 21)

Esta perspectiva, cujo fundamento filosófico é, também, a filosofia da paisagem de Simmel, à qual a autora dedica uma parte consistente do seu estudo, enfatiza não só a

---

<sup>178</sup> A noção de artialização foi elaborada por Alain Roger e faz depender a apreciação da paisagem dos modelos culturais e estéticos – sobretudo pictóricos – de que o sujeito dispõe. A ideia que a sustenta fica patente nesta interrogação: “Pourrions-nous percevoir les nodosités rugueuses des oliviers, comme si Van Gogh ne les avait pas peintes, la cathédrale de Rouen comme si Monet ne l’avait pas figurée aux divers moments du jour dans des épiphanies fugitives ?” (Roger 1978: 109). De forma semelhante, Marie-Claire Ropars-Wuilleumier defende a existência de uma “constitution esthétique préalable à toute possibilité de perception”, argumentando que “le paysage est, de par sa constitution picturale, toujours « déjà vu » - par le voyeur qui s’y figure ou par le peintre qui figura. [...] dans la vue qui s’offre à voir s’inscrit comme la mémoire d’une autre vue – d’un autre regard déjà passé par là, dont seule subsiste la trace, et la vacance” (2009: 391-392). Para os defensores desta posição, um sujeito que viva imerso na natureza, em estreita dependência dela – um pastor, um pescador, um camponês –, não pode apreciar a paisagem, pois essa apreciação depende da cisão entre o homem e a natureza que marcou a modernidade. Discordando dessa posição, o narrador d’*As Paisagens Propícias* ensaia um exercício de descentramento do olhar e propõe justamente tentar experienciar a paisagem como alguém que nunca nela tivesse pensado – por exemplo, um pastor – faria: “Posso atravessar tudo isto a pensar [...] em alguém que jamais talvez tivesse dito, nem sequer pensado, o que quer que fosse sobre paisagens e a quem todavia as planuras pusessem a chorar” (2005: 128).

<sup>179</sup> Eis a definição completa de Lehmann, que Andreotti comenta e enriquece: “Ora, a ‘descrição’ de uma paisagem, quando deve ser algo mais que a enumeração de objetos compreensíveis, é muito mais difícil que a própria descrição desses objetos, porque a paisagem é certamente objetiva, ligada a fenômenos naturais e a fenômenos culturalmente evidentes, mas, em primeiro lugar e, sobretudo, é um quadro de aparência visual integrada. Como tal, e somente como tal, a paisagem possui aquela particular característica de totalidade que não coincide com o conteúdo, nem se exaure nele” (Lehmann *apud* Andreotti 2013: 21).

historicidade da paisagem, com todos os elementos simbólicos e culturais que a caracterizam, mas também a importância, para a sua construção, de uma dimensão que ela, na esteira de Lehmann e da tradição da Escola alemã, define a “psicologia da paisagem”, ou seja, a paisagem enquanto resultado de um acto espiritual, que envolve, entre outras coisas, a imaginação (v. nota 182). Estes aspectos, como vimos ao longo da discussão sobre *As Paisagens Propícias*, estão entrelaçados, na medida em que, como o narrador desse romance sugere, para que a relação com a paisagem se torne significativa, é desejável, por um lado, conhecer as suas características – a sua história e a das populações que a habitam, mas também a sua conformação geológica, a sua biodiversidade, etc. –, e, pelo outro, experimentar “sentimentos [...] de uma grande intensidade” (R. Carvalho 2005: 131), que permitam transformar a paisagem em metáfora. A paisagem cultural é, portanto, fruto deste exercício de ressonâncias múltiplas – das histórias da paisagem no sujeito que a percebe e, vice-versa, da bagagem cultural e afectiva deste na paisagem.

A noção de paisagem cultural interessa-nos, porquanto toda a paisagem mongol é encarada pelas personagens brasileiras como tal, na medida em que a dimensão religiosa, nomeadamente do budismo, é vista nelas como marcante. Observar a paisagem mongol à luz das práticas religiosas permite às personagens conferir um sentido a espaços de outra maneira informes e, assim, transformá-los justamente em paisagens. No diário da personagem desaparecida, lemos:

Estamos em terra de xamãs. Quem viaja por toda a Mongólia vai encontrando pelo caminho amontoados de pedras, como pequenas pirâmides com faixas e estandartes azuis fincados no topo. São os ovos, que marcam os locais onde há maior proximidade entre o céu e a terra. [...] Na Mongólia, a terra reflete o céu. A sombra das nuvens corre pelo deserto e pelas estepes. O céu está sempre tão perto. A paisagem não se entrega. O que você vê não se fotografa. (52-53)

A dificuldade que a personagem encontra em lidar com a cultura e, mais especificamente, com a religião dos mongóis encontra correspondência na

impossibilidade de apreender a paisagem, porquanto o desaparecido intui que há nela muito mais do que aquilo que é possível captar pela visão, sendo preciso mobilizar outras competências que não as dos sentidos. Por outro lado, se a visão se revela insuficiente, a fotografia – recorde-se que o jovem é fotógrafo profissional – encontra-se num impasse, por confrontar-se com a difícil tarefa de mostrar o que, por definição, não pode ser mostrado: o invisível, ou, melhor, o excesso de visível, na medida em que as paisagens sagradas do deserto mongol remetem para uma dimensão simbólica e espiritual que resiste a ser apreendida por um mero gesto intelectual, exigindo um certo grau de envolvimento afectivo e, mais ainda, espiritual. Ao excesso – de espaço, de sentido – que é comumente associado ao deserto acrescenta-se, portanto, o excesso de carga simbólica atribuída a essas paisagens<sup>180</sup>.

Talvez como forma de reagir à falta de compreensão, o desaparecido concentra os seus interesses numa história que uma monja misteriosa lhe conta já quase no fim da viagem, acerca de um lugar não especificado onde, em 1937, ano em que a maioria dos mosteiros fora destruída pelos comunistas e os monges exterminados, um monge teria tido a visão do Antibuda, cujo relato, escrito em tibetano, se encontraria num caderno perdido algures no deserto. Obcecado pela ideia de encontrar esse lugar para fotografá-lo, o desaparecido adia o regresso para o Brasil e embarca numa nova viagem desesperada, à procura do caderno, onde espera encontrar os indícios que o levariam a esse lugar. De toda esta história, que aqui resumi ao seu núcleo essencial, interessa-me a preocupação com o lugar e com a fotografia, enquanto dispositivo capaz de estabelecer

---

<sup>180</sup> Em *Désert*, de Le Clézio, há um momento em que excesso, fotografia e deserto são articulados de forma exemplar, mostrando como esta, em virtude da aleatoriedade que lhe é própria, seja, efectivamente, capaz de produzir um excesso de significação (cf. nota 160). Trata-se do episódio em que um fotógrafo, que encontra Lalla Hawa, protagonista do romance, em Marselha, fica fascinado com ela e procura, em vão, captar o seu segredo – ligado à sua relação íntima e, mesmo, mística com o deserto – através, justamente, da fotografia. Ao longo do processo de revelação, à medida que o rosto de Lalla vai ganhando forma, o fotógrafo nota que “il y a quelque chose de secret en elle, qui se dévoile au hasard sur le papier, quelque chose qu’on peut voir, mais jamais posséder, même si on prenait des photographes à chaque seconde de son existence, jusqu’à la mort” (1982: 350).

uma determinada relação entre o sujeito, o lugar e a sua representação. O que esperaria encontrar o jovem fotógrafo nesse hipotético lugar no meio do deserto? E porquê fotografá-lo?

A propósito da fotografia de viagem, Matthieu Raffard, num livrinho sugestivamente intitulado *La soif d'images*, sugere que a actividade cartográfica e a fotografia obedecem à mesma vontade “d’aplanir la réalité pour pouvoir la lire et la comprendre” (2009: 24). Ambas recortam, seleccionam e nomeiam porções da realidade, da qual constituem interpretações. É a esse desejo de compreensão e de achatamento, por meio da bidimensionalidade da fotografia, de uma realidade cujas múltiplas camadas<sup>181</sup> não consegue penetrar, que responde a personagem desaparecida, quando decide partir à procura do lugar da revelação – e pensemos na pregnância deste vocábulo, que podemos entender de três maneiras: a primeira refere-se à revelação do Antibuda que o monge teria tido em 1937; a segunda seria a própria revelação destinada ao jovem fotógrafo, que daria sentido a toda a viagem; a terceira, mais metafórica, remete para a própria ideia de revelação dos negativos de uma fotografia.

O desaparecido começa, assim, a inventar uma paisagem, cujo achamento lhe permitiria contar uma história: “Estava obcecado pela ideia de descobrir e fotografar o lugar exato em que o velho lama teria visto o Antibuda [...] Achava que podia fazer um livro com uma série de fotos de paisagens. Já tinha até o título – O Antibuda, justamente –, mas nenhuma outra pista” (2007a: 123). Não é uma simples fotografia que poderia

---

<sup>181</sup> A este propósito, não é possível deixar de pensar no famoso conceito de espaço como palimpsesto, que Doreen Massey refere como parte de um esforço para criticar o discurso colonial, por meio da recuperação das múltiplas camadas, dantes sufocadas por esse discurso – por exemplo, pelos cartógrafos. No entanto, a noção de palimpsesto levanta, na visão dela, alguns problemas, na medida em que acaba por excluir a temporalidade, que a autora reivindica para a sua noção de espaço, que considera complexo, dinâmico e, sobretudo, marcado pela contemporaneidade de tempos heterogêneos: “ while being critical of the layer of apparent coherence laid over alternative voices by the dominant power [...], [the palimpsest] continues to imagine the heterogeneous multiplicity in terms of layers. Yet, ‘layers’ [...] would seem rather to refer to the history of space rather than to its radical contemporaneity. Coevalness may be pointed to, but it is not established, through the metaphor of palimpsest. Palimpsest is too archaeological. The gaps in representation (the erasures, the blind spots) are not the same as the discontinuities of the multiplicity in contemporaneous space; the latter are the mark of the coexistence of the coeval” (2005: 110).

conferir visibilidade a uma paisagem de outra maneira invisível<sup>182</sup> (por tudo aquilo que nela supostamente se passara não ter deixado vestígios imediatamente reconhecíveis). É o livro, ou melhor, o projecto do livro, organizado a partir de fotografias que contam uma história, que torna isso possível, ou pelo menos pensável. Neste sentido, o projecto que orienta a busca dessa personagem testemunha aquela afinidade entre turista e teórico, apontada por George Van Den Abbeele, quando, evocando a origem grega do verbo *theorein*, que significa observar, sendo a teoria, portanto, uma visão ou um espectáculo<sup>183</sup>, propõe que

the theorist is as much of a “sightseer” as the tourist [...] in his desire to make present to himself a conceptual schema which would give him immediate access to a certain authenticity (the “real nature” of his object of study). The theorist’s pretention is even greater though than that of seeing a sight, for he wants to be a seer in another sense of the word as well, someone who knows. He not only wants to see the sights, he wants to possess them and his fellow sightseers through his superior knowledge. (1980: 13)

Van Den Abbeele nota também que, tal como o turista interpreta a realidade observada de acordo com um ponto fixo – a sua “casa”, isto é, o seu quadro de referências de origem –, o teórico faz algo parecido, ao adoptar determinados princípios que lhe permitirão desenvolver o seu pensamento. Em *Mongólia*, essa afinidade manifesta-se de forma exemplar pelas teorizações do Ocidental acerca da cultura mongol, que ele interpreta de acordo com os critérios da modernidade ocidental, de que a cultura mongol, devido ao peso da religião, estaria, segundo ele, excluída<sup>184</sup>. Assim, Van Den Abbeele, inspirando-se no nomadismo intelectual deleuziano, sugere que

---

<sup>182</sup> Ao tratar da importância da imaginação na apreciação da paisagem, Giuliana Andreotti fala precisamente de como uma paisagem invisível, a da antiga cidade de Tróia, se transformou numa das paisagens mais sugestivas da história da humanidade: “uma paisagem é lendária, remete a mitos, somente na medida em que o homem que a observa a renova com a sua participação. Assim, pode haver uma paisagem muda para aqueles que ignoram o que está nela escondido, e, ao contrário, sonoramente eloquente para aqueles que conseguem decifrar seus enigmas” (2013: 86).

<sup>183</sup> O verbo “*theorein* (de *oran*, que significa ver) [...] deriva de um nome, *theoros*, ser espectador. Sem dúvida, a teoria é apenas isso: um ver concentrado e repetido, um ver que sabe ver, que inventa meios para ver cada vez melhor. E é nessa educação do olhar, a partir dela, que se institui toda a filosofia e as ciências do Ocidente” (Bornheim 1988: 89).

<sup>184</sup> Veja-se este trecho do diário do Ocidental: “*a arte moderna é uma invenção ocidental que mal se adapta a estas paragens. Não tem nada a ver com estas culturas. Eles entendem a arte como tradição.*”

the distinction to be made then is not between different notions of theory, but between theory and its Other, not exactly practice [...] but theorizing as practice. A nomadic theory then, or a theorizing without theory, if such is even possible, would affirm the supplemental play of marking and travel from inauthentic marker to inauthentic marker without feeling the need to possess the authentic sight by totalizing the markers into a universal and unmediated vision. (1980: 13-14).

O lugar autêntico que o turista procura assemelha-se, portanto, ao almejado lugar ou objecto da verdade do teórico: entre as duas empreitadas há muito em comum e, se a busca do Desajustado é destinada ao fracasso, não é só porque o lugar da revelação, talvez, não exista, por toda a história contada ao jovem ser, possivelmente, uma invenção. A dificuldade está na raiz, nos conceitos de espaço e de lugar envolvidos, bem como no tipo de relação que ele estabelece com a paisagem. Por outras palavras, o problema assenta nos pressupostos – teóricos – da sua busca. O espaço atravessado pelas personagens ao longo das suas viagens é habitado essencialmente por nómadas e isto faz com que a noção de lugar não seja fixa, como o guia mongol do Ocidental lhe explica: “Num país de nómades, por definição, as pessoas nunca estão no mesmo lugar. Mudam conforme as estações. Os lugares são as pessoas. Você não está procurando um lugar. Está procurando uma pessoa” (149)<sup>185</sup>.

Eis o que me parece ser o cerne da questão: na concepção nómada do espaço, a noção de lugar distingue-se da de sítio, material e fisicamente marcado, fixo, estável. Para entender o que está em jogo, vale a pena atentar nas noções de espaço nómada e de espaço móvel, que o geógrafo Denis Retaillé elaborou a partir do seu trabalho de campo

---

[...] *A própria noção de estética, de uma arte reflexiva, é uma invenção genial do Ocidente, a despeito dos que hoje tentam denegri-la. [...] É impossível haver arte, no sentido ocidental, num mundo budista, que prega o desprendimento do ego e das paixões que mantêm o homem preso aos sofrimentos de uma realidade ilusória e superficial. A arte aqui só pode ser folclore ou instrumento religioso para se atingir outro estágio de percepção. Ela é meio, não fim. Não há a idéia de uma tradição por acúmulo de rupturas. Não há a noção de liberdade artística. A inutilidade não tem nenhum valor*” (131).

<sup>185</sup> No espaço móvel, “a place is neither a site nor a localized point (a locality with a name) but it is where events take place, amounting to the actual content of sites and localities or revitalising them. Encounters contribute to this actuality by which a site or a locality is made a lively place. *Taking place* is a charming metaphor in French as it translates as *faire lieu* and not *prendre lieu*. [...] Place depends on connectivity” (64-66). E ainda: “Places are mobile, short-lived, ephemeral and fugitive, they reappear according to circumstances, unchanged or altered. Movement is their first quality. Movement is required before any anchoring can happen, should it happen at all” (68).

na região do Sahel, na África sub-sahariana. Retailé, após ter delineado uma concepção antropológica de espaço nómada – isto é, a forma como as populações nómadas vivem e percebem o espaço em que se movimentam –, procurou pensar esse mesmo espaço em termos metodológicos, ou seja, abstraindo-se da especificidade das condições geográficas, económicas e sociais e tentando formular uma hipótese teórica de espaço nómada – que mais tarde passará a chamar móvel –, que funcione também em contextos normalmente associados à modernidade sedentária. Resumindo os pontos centrais da sua argumentação, se o espaço sedentário se define pelos lugares que o ocupam, e que são tidos como imutáveis (imóveis), o espaço nómada é um espaço caracterizado pela circulação, pelo movimento. Não é algo dado e fixo, mas sim uma produção permanente e, enquanto tal, efémera (v. nota 185). Assim, os lugares são nós, ou seja, pontos de encontro entre trajectórias, sejam estas individuais ou colectivas. O lugar tem, sem dúvida, valências materiais e simbólicas, mas é, acima de tudo, o espaço onde algo acontece – e não é por acaso que em muitas línguas a expressão “ter lugar” é sinónimo de acontecer<sup>186</sup>.

O lugar procurado pelo desaparecido é, portanto, um lugar inexistente, não necessariamente por os acontecimentos que o produziram nunca se terem verificado (por nunca terem tido lugar), mas por a concepção que está por trás dele não se adequar ao espaço nómada. Retomando a analogia entre mapa e fotografia, dir-se-ia que assinalar no mapa o lugar da revelação do Antibuda seria missão tão impossível como fotografá-lo: ambos eludem a representação, ficando apenas ao nível de traça, de rastro<sup>187</sup>, como as pistas do deserto. Neste sentido, a inclusão do mapa no livro, apesar das já referidas

---

<sup>186</sup> A já referida visão de Doreen Massey, de um espaço aberto e dinâmico, produto de “intertwined openended trajectories” (2005: 113), em contínuo processo de construção, fica muito próxima da proposta de Retailé – não por acaso, ambas são fortemente influenciadas pelo pensamento de Henri Lefebvre

<sup>187</sup> Seria essa, segundo Régis Durand, a tendência de boa parte da arte contemporânea: “Art de la trace, de l’empreinte, (de l’“índice”), l’art contemporain tend à un statut photographique. Et lorsqu’il devient effectivement photographie, il ne fait en quelque sorte que rejoindre cet état comme pour en vérifier la possibilité et la compatibilité avec ses prémisses” (2006: 71).

características de abstracção e aplanamento que lhe estão associadas, funciona, na verdade, como mais um elemento desestabilizador dentro da narrativa. Isto é, o mapa, lido à luz das diferentes concepções de espaço que o romance propõe, torna-se o elemento em que se joga a tensão entre as duas ideias de representação que a narrativa põe em cena: uma, baseada no pressuposto da substancial adequação da linguagem ao objecto a representar; a segunda, que, com base no pressuposto contrário, trabalha justamente em torno dessa inadequação, produzindo uma sensação de desorientação<sup>188</sup>.

Por outro lado, a relação que tanto essa personagem como o Ocidental estabelecem com a paisagem, ao tomar esta, primeiro, como objecto de leitura e de interpretação, e, depois, como uma página branca, pronta para ser preenchida de significados, impede-os de ultrapassarem os limites da visão, pois eles insistem em imporem o seu próprio sentido a uma paisagem que, por sua vez, não se deixa domesticar. Nessa óptica, o sentido não nasce do encontro entre o sujeito e a paisagem, mas preexiste-lhe, cabendo ao sujeito apenas fixá-lo – neste caso, por meio da fotografia. No pólo oposto, as relações entre o sujeito e a paisagem são descritas em termos de um encontro a partir do qual a representação poderá, eventualmente, surgir:

As imagens constituem uma necessidade vital do Ser humano: [...] aquela de que do mundo exterior, como de um espelho mágico, a luz consubstancia a sua existência [...]. A Fotografia foca, objectiva, e fixa essa necessidade dentro de uma câmara escura que é, afinal, o lugar da Paisagem, do encontro, do cruzamento dos olhares que mutuamente se constituem e simultaneamente se habitam, da Natureza e do Ser humano (Cambráia 2013: 164)<sup>189</sup>

---

<sup>188</sup> Neste sentido, o mapa, enquanto documento que, ao ser integrado numa obra de ficção, adquire um estatuto completamente diferente, funciona da mesma forma que as fotografias em *Nove Noites*. Penso, em particular, na fotografia do autor em criança ao lado de um índio, que se encontra na contracapa. Essa fotografia, que não é, aliás, a única (há mais três, retiradas do Arquivo do Museu Nacional, inseridas no corpo do texto), embora seja, na origem, um elemento documental, serve para desestabilizar a noção de verdade que lhe está associada.

<sup>189</sup> É a diferença, de que também Jullien fala, entre ver para determinar a natureza dos objectos e, assim, descrevê-los, e contemplar a paisagem, no sentido etimológico do verbo contemplar, pois “si l’on se souvient [...] que contempler renvoie d’abord à l’espace carré délimité par l’augure dans le ciel et sur la terre (le *templum*), à l’intérieur duquel celui-ci recueille et interprète les présages, on comprend que, à laisser rassembler ainsi et entrer en rapport, dans le champ du visible, tout ce qui peut y passer, le regard se prête au méditatif, donnant à songer. Les yeux sont alors moins agents que truchements : vecteurs ou passeurs à travers quoi du paysage, en nous, peut s’enfoncer.

[...] Il y a « paysage » quand s’opère subrepticement cette conversion du regard. [...] quand le type commun de perception, de repérage et d’observation (quand les yeux sont agents), se laisse déborder par

O problema não é, evidentemente, a representação em si, seja visual ou literária, mas a forma como é entendida, por sua vez associada a um determinado conceito de espaço e de paisagem, considerados, pelo desaparecido, meros objectos, passíveis de serem apreendidos e fixados. Compreende-se facilmente o que está em jogo: fotografar um lugar ou uma paisagem permitiria ao desaparecido atribuir um centro à história, por meio da fixação de um sentido ancorado na história e na geografia. O projecto do livro *O Antibuda* apoia-se justamente nesse pressuposto: é necessário encontrar o lugar exacto da revelação para que uma paisagem até então invisível ganhe visibilidade (v. nota 182), isto é, para que abandone a condição de negativo e se actualize. O não acontecimento disto tudo leva necessariamente ao abandono do projecto, pois o lugar nunca é encontrado<sup>190</sup>.

Lugar enquanto centro – do deserto, concebido como informe, e, certamente, de uma história cada vez mais opaca e difícil de desenovelar. A busca desesperada do desaparecido baseia-se precisamente na ideia de que esse centro possa, de alguma forma, ser encontrado, a verdade atingida – que, apesar dos inúmeros obstáculos, a mensagem, ao contrário da do imperador do conto kafkiano, possa ser entregue, ou melhor, porque ela nunca é enviada, que possa ser encontrada, de forma semelhante à oitava carta que constitui o centro ausente de *Nove Noites*. Centro ausente ou, como diria o Roland Barthes de *L'empire des signes*, livro que coloca questões muito

---

l'autre : que le regard n'est plus à la poursuite d'identifications ou d'informations, mais se laisse « absorber » [...]; que, au lieu de se jeter sur le monde, rapportant de l'objet, comme une prise, autant qu'il en faut au sujet pour se repérer, il donne à s'immiscer dans la relation des choses, immerge dans leur réseau d'oppositions-correlations qui mettent en tension" (2014: 37-38).

<sup>190</sup> As ilusões de que o Desajustado se alimenta são as que a própria imagem fotográfica, enquanto tal, produz : “L'idée d'un moment ou d'un lieu où se produirait enfin la rencontre avec la vérité, avec l'essentiel, est évidemment une illusion. Comme est illusion aussi la raison du territoire, sa primauté. Au cœur de l'image, il y a l'absence et rien d'autre, qui nous renvoie inlassablement à nous-mêmes, nos désirs, à nos croyances – comme le voyage d'ailleurs, mais sans les distractions qu'il offre à l'esprit” (Durand 2006: 57).

próximas, de um ponto de vista filosófico, tanto das de *Mongólia* como das de “Uma mensagem do imperador”, vazio, como o centro da cidade de Tokyo:

Les villes quadrangulaires, réticulaires (Los Angeles, par exemple) produisent, dit-on, un malaise profond ; elles blessent en nous un sentiment cénesthésique de la ville, qui exige que tout espace urbain ait un centre où aller, d'où revenir, un lieu complet dont rêver et par rapport à quoi se diriger ou se retirer, en un mot s'inventer. [...] l'Occident n'a que trop bien compris cette loi : toutes les villes sont concentriques ; mais aussi, conformément au mouvement même de la métaphysique occidentale, pour laquelle tout centre est le lieu de la vérité, le centre de nos villes est toujours plein : lieu marqué [...]

La ville dont je parle (Tokyo) présente ce paradoxe précieux : elle possède bien un centre, mais ce centre est vide. Toute la ville tourne autour d'un lieu à la fois interdit et indifférent [...], habité par un empereur qu'on ne voit jamais, c'est-à-dire, à la lettre, par on ne sait qui. [...] le « rien » sacré. [...] le centre lui-même n'est plus qu'une idée évaporée, subsistant là non pour irradier quelque pouvoir, mais pour donner à tout le mouvement urbain l'appui de son vide central, obligeant la circulation à un perpétuel dévoiement. (1970: 43, 46)

Essa ausência de centro, ideia estruturante do pensamento ocidental e da sua noção de verdade, é detectada por Barthes em todos os aspectos do seu Japão imaginário<sup>191</sup>: na alimentação, na organização doméstica, na cidade, no *haiku*, máximo exemplo de um pensamento e de uma escrita, que, ao fugirem à construção do sentido por meio dos dois princípios básicos da escrita ocidental, a descrição e a definição, remetem para o vazio, para o nada:

le corps collectif du haïku est un réseau de joyaux, dans lequel chaque joyau reflète tous les autres et ainsi de suite, à l'infini, sans qu'il y ait jamais à saisir un centre, un noyau premier d'irradiation [...] le miroir ne capte que d'autres miroirs, et cette réflexion infinie est le vide même (qui, on le sait, est la forme). [...] une répétition sans origine, un événement sans cause [...]. (104)

Repetição e ausência de origem são, a bem ver, traços marcantes da experiência vivida pelas personagens de *Mongólia*, que percorrem mais do que uma vez o mesmo caminho, tal como os nómadas, que, apesar de levarem uma vida aparentemente livre, cumprem,

---

<sup>191</sup> Como o autor adverte logo no começo, certamente para se precaver das prováveis acusações de orientalismo – embora na altura o termo, tornado popular pelo livro de Said, não fosse de uso tão comum como hoje – o livro deve ser lido como uma espécie de etnografia imaginária à Michaux (referido indirectamente pela alusão à Garabagne, região fantástica descrita em *Voyage en Grande Garabagne*, de 1936) e não como uma tentativa de representar a realidade existente – pois “l'auteur n'a jamais, en aucun sens, photographié le Japon” (Barthes 1970: 10). E note-se, vista a importância da fotografia para a discussão encetada neste capítulo, como Barthes associa igualmente, embora para se distanciar, o gesto do fotógrafo à construção da representação.

na verdade, sempre os mesmos percursos, pois, como nota o Ocidental, a repetição é a condição para a sua sobrevivência (B. Carvalho 2007a: 178). Por outro lado, são estas – a repetição e a ausência de origem – características da escrita, e não apenas da japonesa: como observa Osvaldo Silvestre, precisamente ao comentar esta insistência do Ocidental em enfatizar a repetição que caracteriza a sua experiência mongol, “se ‘tudo é repetição’, então tudo é escrita, inscrição, traço e diferença: por outras palavras, tudo é ausência e declinação da morte” (2004: 76). Veremos mais à frente as implicações desta problematização da escrita e da autoria, para a qual a ideia de morte, sublinhada por Silvestre, é fundamental. Por enquanto, importa registar que o romance encena, de forma semelhante ao que sugeri relativamente a *Nove Noites*, uma tensão, que, no final, fica por resolver, entre a busca desse centro e a consciência, de alguma forma latente, mas nunca tornada explícita por nenhuma das personagens, de que esse centro, afinal, não exista, ou, para dizê-lo com Barthes, de que esteja vazio<sup>192</sup>.

O problema do desaparecido é, portanto, um problema de origem: faltando o lugar onde toda a história teve início, o desaparecido, e com ele as outras personagens, encontra-se mergulhado num labirinto de histórias que se multiplicam e cujo fundamento não pode ser identificado<sup>193</sup>. O Ocidental apercebe-se disso e comenta, na sua carta-diário: “*É difícil saber o que veio primeiro. [...] Não dá para saber quando e onde a história começa. Uma coisa leva a outra e a coerência só parece ter efeito retroativo*” (170-171). A referência à coerência como algo que não é próprio da história, mas somente da narração que dela é feita, ganha especial relevo, se confrontada com

---

<sup>192</sup> Este questionamento, de cunho metafísico, acerca da possibilidade de alcançar um centro que seria a essência da coisa, o fundamento da verdade, surge também no poema de Ruy Duarte sobre as mulheres-morro, com a diferença – decisiva – de que se, ali, o segredo (das termiteiras) permanece intacto, isto não se deve a um fracasso na busca, como em *Mongólia*, mas porque, como vimos, “ninguém se atreve[u] a destruir alguma para ver de que são feitas lá por dentro” (R. Carvalho 1980: 45).

<sup>193</sup> Na carta-diário do Ocidental, lemos: “*Fico com a impressão de estar avançando numa rede de mentiras que se auto-reproduz. Tenho a sensação de estar me perdendo a cada passo*” (191).

uma outra e anterior observação do narrador principal, ou talvez do próprio Ocidental<sup>194</sup>: “No alto da primeira página, estampado em letras de imprensa, havia um nome: *Narkhajid*. Era como um título que tivesse sido acrescentado no espaço exíguo que sobrava acima da primeira linha e que retrospectivamente desse sentido a todo o resto” (84)<sup>195</sup>.

Da mesma forma, é só no fim do romance que o narrador principal chega finalmente a compreender os verdadeiros motivos da atitude do Ocidental, que, na altura dos acontecimentos, não tinha entendido e que a leitura da carta-diário também não lhe revelara. Por ocasião da missa do oitavo dia (o livro abre-se com a notícia da morte do Ocidental e é isso que leva o narrador a pegar nos papéis e a começar a sua narração), descobre a ligação familiar do Ocidental com o jovem e aí compreende os motivos que haviam levado o seu antigo colega a recusar, num primeiro momento, a missão. Esta derradeira revelação é considerada pelo narrador a coisa mais importante a tirar dessa história toda (“o principal eu só entendi hoje”, 235) e não é certamente por acaso que ela não acontece por meio da leitura dos papéis encontrados na pasta conservada no meio de

---

<sup>194</sup> Tal como em outras passagens, não fica claro se se trata de um comentário do narrador ou de uma paráfrase do texto do Ocidental.

<sup>195</sup> Efectivamente, como nota Osvaldo Silvestre, “o enxerto como princípio constitutivo de *Mongólia* inibe a determinação rigorosa de coisas como começo e fim: se todo o começo é necessariamente contingente, isso significa que a lógica do suplemento nos arrasta para um espaço sem princípio nem fim, esse espaço inabitável a que damos o nome de escrita, ou *Mongólia*” (2004: 91). É difícil não pensar o problema da origem em relação à história familiar das personagens, que, como o leitor descobre no desfecho, são irmãos, filhos do mesmo pai, que nunca quisera reconhecer o mais velho, o Ocidental. Esta questão não é irrelevante, tendo em conta que diversos romances de Bernardo articulam a busca de uma história com relações pai-filho mais ou menos complexas. É o caso de *Nove Noites*, mas também de *Teatro*, onde o narrador se refere à “língua do pai” e não, como seria mais comum, à língua materna: “Voltei à língua do meu pai. Ele quis viver no ‘país das maravilhas’, como dizia, [...] meu pai falava desse jeito a sua língua que eu cresci ouvindo e renegando, porque não era minha; me revoltei contra ela, quis destruí-la, e agora preciso dela para contar o que ouvi” (B. Carvalho 1998: 10). A recorrência deste tópico pode ser associada à questão do (não) regresso, que referi no segundo capítulo. Por outro lado, a associação entre figura paterna e autoria, discutida a propósito dos *Papéis do Inglês*, permite equacionar o regresso à “língua do pai” enquanto busca, desde logo condenada ao fracasso, de uma linguagem das origens – ou das origens da linguagem. Encenação, portanto, de uma escrita que procura, em vão, uma adequação perfeita à realidade, mas que acaba por se encontrar sempre ligeiramente desfasada – fora do lugar, como vimos na abertura deste capítulo.

“arquivos mortos e tralhas inúteis” (16)<sup>196</sup>. Tal como o desaparecido não conseguira encontrar o lugar de origem da sua história por procurar num espaço que resiste à leitura, o diplomata aposentado não é capaz de ler nas entrelinhas do texto do Ocidental, talvez porque, como ele próprio comenta perto da conclusão, “a gente só enxerga o que já está preparado para ver” (238).

Pensando na forma como o espaço é experienciado pelas personagens do romance, podemos considerar *Mongólia* um livro construído a partir da ideia de negativo, pois a revelação não acontece (a fotografia não chega sequer a ser tirada), e o que fica são dúvidas e hipóteses impossíveis de confirmar. A preocupação de Bernardo com esta questão é testemunhada por um breve texto publicado na *Folha de São Paulo*, em que o autor comenta umas obras da artista inglesa Rachel Whiteread, que cria esculturas a partir do vazio, enchendo o espaço entre os objectos com materiais como o cimento e criando, assim, o material a partir do imaterial, o visível a partir do invisível:

Nas “escadas” expostas em diversas galerias, esse efeito sofre um processo de exponenciação pela disposição da peça, pelo fato de os degraus estarem deitados, ziguezagueando pelo chão, ou subindo para o alto, invertidos, para lugar nenhum, como um imenso totem caído ou altar. Dois lances de escada levam a um segundo andar, mas você já não sabe onde é em cima e onde é em baixo. Um crítico definiu essa sensação como andar em torno de “uma esfinge geométrica” – e não apenas pela forma das esculturas, mas pelo enigma e a desorientação que a forma negativa produz.

O que Rachel Whiteread põe em questão é a própria possibilidade da representação. O que nós vemos é resultado de uma série de convenções que, uma vez invertidas, já não nos permitem entender, mas provocam um estado de perturbação e mal-estar. Somos incapazes de ver o avesso das coisas. E o mundo pode ser o exato oposto do que acreditamos que ele é. (B. Carvalho 2005: 87)

Espaço negativo, portanto, mas também móvel, isto é, um espaço definido não pela fixação do sentido em determinados lugares do texto, mas antes pelo movimento das leituras que se sucedem e se sobrepõem, como as pistas do deserto, sem chegar, em última instância, a lugar nenhum<sup>197</sup>. As escadas esculpidas por Whiteread não levam, de

---

<sup>196</sup> Vale a pena pensar nas imagens do arquivo morto e da posta-restante como figuras para a literatura de Bernardo.

<sup>197</sup> Curiosamente, uma imagem semelhante está presente no romance, no episódio em que o desaparecido visita as ruínas de um mosteiro, das quais ficam justamente apenas umas escadas: “Subo o morro sozinho.

facto, a lugar nenhum, mas também não começam em lugar nenhum. Se a noção de escada é, assim, drasticamente questionada, pois a escada, neste caso, não leva de A para B, mas funciona como um circuito fechado, o que esse desafio à representação sugere é que tanto o lugar de partida como o de chegada é, banalmente, o lugar ocupado por quem lê ou vê, e é nesses termos que o problema da origem para o qual aponte há pouco deve ser lido. *Mongólia* é, de facto, um livro composto por três narrativas, mas é, acima de tudo, um encontro de leituras ainda antes que de escritas (leituras de textos e de paisagens, por certo), cada uma delas determinada, por sua vez, por leituras e ideias anteriores, num jogo de ressonâncias, cuja conclusão não pode ser senão a de que, afinal de contas, “a gente só enxerga o que já está preparado para ver”.

### **Algum lugar**

A busca de um lugar e a percepção do espaço enquanto produção permanente, em movimento – ou seja, de um espaço que não é pura e simplesmente atravessado pelo movimento, mas que é, ele próprio, tempo e movimento –, reflecte-se, como vimos, em textos igualmente movediços, em que a possibilidade de narrar uma história está directamente ligada ao posicionamento ou à *colocação*, como diria Ruy Duarte, num

---

[...] Só quando chego no alto é que vejo a escadaria de blocos de pedra que desce do outro lado até os fundamentos do que no passado deve ter sido um mosteiro” (116). Ao lado dessas escadas, ergue-se um templo recém-construído e logo abandonado, como muitos outros espalhados por todo o país, reconstruções do passado que se acumulam, sem nunca sequer terem entrado em funcionamento. Estas ruínas são aquilo a que Ruy Duarte chamaria paisagens efémeras, ou seja, paisagens modeladas pela acção humana, que trazem as marcas dessa acção, por exemplo, devido à presença de ruínas, mesmo depois de terem sido abandonadas. Existem exemplos disso n’*A Terceira Metade* e sabemos que o livro que estava a preparar teria como título justamente *As Paisagens Efémeras, Actas de Santa Helena*. Veja-se este excerto d’*A Terceira Metade*, onde a efemeridade da paisagem é resultado tanto da acção humana como da acção da natureza: “..... as ruínas das construções em que os dois [Trindade e outra personagem] às vezes se detinham naqueles vales cavados durante milhões de anos na superfície das sedimentações do deserto por enxurradas que escorriam violentas dos planaltos chuvosos do interior, correspondiam a restos de engenhos [...], a residências de plantadores e a imensos compões [...] onde eram recolhidos à noite [...] as centenas ou os milhares de escravos e de servos trazidos de populações muito distantes que o governo da colónia tinha feito convergir para ali [...]” (R. Carvalho 2009: 85). Note-se, por outro lado, que, uma vez aceite a visão do espaço enquanto móvel, a efemeridade deixa de ser uma característica do espaço pós-moderno e torna-se um dos seus atributos óbvios (cf. Retaillé 2005: 196).

determinado lugar. Veja-se, a este propósito, o entendimento que Trindade, protagonista d’*A Terceira Metade*, tem da noção de lugar:

a vida dá tempo a alguns para encontrar, ainda assim em vida, lugar que lhes garanta uma certa forma de experiência capaz de lhes revelar também a percepção de que não haverá experiência nenhuma sem localização *propícia* e que a singularidade de certos lugares é a condição de existência para aqueles que lhes habitam..... o Trindade [...] dizia ter ao menos entendido que essa coisa de lugar é uma questão de sentido dado pelo próprio a uma porção de mundo, logo portanto para cada um, também, um ato de pura criação autobiográfica.....” (R. Carvalho 2009: 362-363, itálico meu)

Dito por outras palavras, a vivência num determinado espaço – isto a que chamamos lugar, o espaço vivido – modela a percepção que o indivíduo tem da sua própria vida e a narrativa que dela vai construindo, da qual é, ao mesmo tempo, parte (“criação autobiográfica”). Daí – e porque as obras de Ruy Duarte pressupõem, todas elas, a inscrição do sujeito na narrativa – a importância da reflexão sobre o espaço e a paisagem com que o sujeito interage e que se constituem, portanto, como componentes da sua autobiografia. Querendo propor uma formulação talvez um pouco esquemática, mas que me parece bastante adequada, diria que o projecto literário de Ruy Duarte passa por esse encontro, íntimo e duradouro, com certas paisagens e lugares, e isso reflecte-se na própria construção das suas narrativas, ao passo que, na obra de Bernardo, observa-se uma tendência para se ficar permanentemente *fora do lugar*, como o próprio autor sugeria a propósito da escrita de Robert Walser, conforme mostrei na abertura deste capítulo<sup>198</sup>. Colocação – ou melhor, autocolocação – ou deslocação: em ambos os casos, o movimento é constante, seja para ir atrás das paisagens propícias, sempre iguais e sempre diferentes, seja para perseguir paisagens insólitas, capazes de produzir, cada vez,

---

<sup>198</sup> Em entrevista a Beatriz Resende, comentando a ideia subjacente a *O Sol se Põe em São Paulo*, Bernardo utiliza justamente essa expressão: “No caso desse romance, o que me interessava era o deslocamento do qual eu vinha falando, o Japão no Brasil e o Brasil no Japão, as coisas fora do lugar. E o curto-circuito que a inadequação e o estranhamento podem provocar na criação de outros pontos de vista, de outras maneiras de ver. Há uma frase no final do livro que resume esse sentimento e essa vontade: ‘o oposto é o que mais se parece conosco’” (2007).

o estranhamento que os aspirantes escritores dos romances de Bernardo incessantemente buscam.

Procurando atar as pontas soltas das questões levantadas ao longo deste capítulo, diria que um dos grandes problemas que estes livros colocam é a tensão, visível na figura do mapa, entre um espaço ou um lugar ideal (um livro ideal?) e os que a prática – enquanto experiência do espaço, mas também da escrita – cria. Neste sentido, o livro funciona como o mapa, porquanto ambos se inscrevem num plano ideal – o projecto de escrita, o espaço abstracto –, ao mesmo tempo que remetem para o oposto disso – o resultado da escrita, o espaço vivido. Para que o mapa se torne legível, é necessário confrontá-lo com o território a que ele se refere, mas, paradoxalmente, é nesse gesto que a sua inadequação – o desfasamento entre um e o outro – se revela.

Com efeito, pensando na noção de espaço móvel em que me apoiei, que me parece especialmente adequada à forma como o espaço é percebido, e eventualmente representado, nos romances em análise, torna-se evidente a tensão entre a tentativa de propor uma teorização do espaço e os impedimentos com que esse projecto esbarra, na medida em que o gesto teórico que pressupõe acaba justamente por produzir um embate com as características desse espaço, espaço da prática (social), cuja mobilidade e perpétuo devir tornam impossível a sua fixação formal. Essa tensão é notória num texto de Retaille sobre o tema, em que a tentativa de formular uma definição de espaço móvel vai sendo testada em função da possibilidade de o traduzir num modelo, com todas as dificuldades que isto acarreta. Ou seja, o autor vai elaborando a sua concepção de espaço à medida e de acordo com as problemáticas que surgem para o representar num suporte gráfico, denunciando as dificuldades que isso implica e justificando, logo na introdução, o título do seu artigo, “From Nomadic to Mobile Space: A Theoretical Experiment (1976-2012)”, que põe em destaque o experimento (teórico), fundado na experiência (de campo):

This narrative, a journey from experience to experiment, might be better understood orally, for orality is a more appropriate and useful knowledge pattern in the description of mobile space, fluid as words and not fixed on maps<sup>199</sup>. [...] In nomadic space, each place is not only a stop, but also a crisscrossing, a junction because movement comes first and represents the only possibility to meet someone or something, which is itself in motion. Thus, this meeting is like a narrative: the narrative of an encounter. (2013: 55)

Este parágrafo poderia muito bem servir de introdução aos romances que foram aqui abordados e ao tipo de problemáticas com que os seus narradores têm de lidar. Veja-se o contraste, para o qual o autor aponta, entre a fluidez das palavras e a fixidez do mapa, mas também a referência à oralidade, que, de acordo com Retaillé, funcionaria melhor do que a palavra escrita para descrever o espaço móvel. A este propósito, note-se como, nos romances de Ruy Duarte, a oralidade tem um peso muito grande, na medida em que tanto *As Paisagens Propícias* como *A Terceira Metade* são apresentados como fruto de conversas com as personagens que o narrador encontra – são, por outras palavras, narrativas de encontros, como na expressão de Retaillé – e, mesmo quando a dimensão oral está, em rigor, ausente – é o caso da segunda parte de *As Paisagens Propícias*, apresentada como a transcrição de um longo email de SRO –, o texto é apresentado como a tentativa de criar um espaço intermédio entre a fala e a escrita, escrita que é concebida como se de fala se tratasse, procurando incorporar, entre outras coisas, os silêncios, as hesitações, a entoação, enfim, tudo o que é parte do discurso oral<sup>200</sup>.

Pelo contrário, a dimensão da oralidade, com toda a problematização que lhe está associada, está ausente de *Mongólia*, estando o romance, como vimos, baseado na

---

<sup>199</sup> Mais adiante, já perto da conclusão, ao descrever as características do paradigma do espaço móvel, volta a insistir nesse ponto: “geographical frames can be identified without using a map. Only words are needed” (Retaillé 2013: 72).

<sup>200</sup> O interesse de Ruy Duarte pela dimensão da oralidade e pelos problemas que derivam da transposição do discurso oral para a escrita devem-se à sua experiência etnográfica. N’*A Terceira Metade*, o narrador explica: “ao que eu aspirava quando no princípio me constituí, inventei, como narrador, era um discurso direto que tentasse, arriscasse, me jogasse, hipotecasse uma espécie de fala capaz de apoderar-se da escrita para lavar uma maneira de dizer que sendo sucinta e parca desse para falar de tudo a pessoas que não precisassem mais do que querer saber, gostar de ouvir e discernir..... [...] consumir uma zona de indiferenciação entre o falado e o escrito..... um falado que no entanto só pudesse ser escrito, um escrito que no entanto só pudesse ser falado..... dar a entender, pela escrita, o timbre de certas vozes.....” (2009: 298-299).

circulação dos textos que o compõem, de maneira que a possibilidade de ler/escrever/fotografar determina a produção de um eventual sentido. Efectivamente, como nota Osvaldo Silvestre, que a considera “um romance da escrita” (2004: 79) ou, numa formulação mais precisa, “sobre o contrato da escrita e da ficção” (80), a obra de Bernardo coloca, desde o começo – ou seja, desde o seu título – um problema de nomeação, denunciando o abismo que separa a linguagem do seu referente, e que faz da ficção o lugar da ausência:

A escrita de *Mongólia* – e tudo nesta Mongólia é produzido por uma escrita que se encena interminavelmente enquanto mediação e diferiçãõ de uma experiência em fuga – é, em si, instrumento de uma antropologia da alteridade, tão-mais radical quanto a escrita acentua e explora a impropriedade do nome ‘Mongólia’, fazendo dele um nome para a experiência da denominação aberrante a que chamamos ficção, e, antes disso, escrita simplesmente: modos de convocação espectral do mundo. (79)

A impropriedade do nome “Mongólia” decorre, de acordo com o crítico, do facto de o título do romance equivaler a “um nome generalizador, ou neutralizador de nomes pessoais ou ‘próprios’”, apagando a singularidade que deveria ser condição essencial de uma obra literária e instaurando a promessa de uma narrativa de viagem<sup>201</sup>

que a designação de género – ‘Romance’ – logo em seguida subtrai e decepçiona, suscitando o efeito de estranheza de um título *deslocado* porque desadequado, ou melhor (e estamos já dentro de *Mongólia*), *desajustado* à ‘coisa’ que pretende sinalizar, e que assim sofre a primeira de uma série de bifurcações ou contra-dicções que não farão senão expandir-se ao longo de todo o romance. (74).

Repare-se nos termos escolhidos para indicar os movimentos que caracterizam o texto: ‘estranheza’, ‘deslocado’, ‘desadequado’, ‘desajustado’ e, mais à frente, como vimos no excerto citado, ‘aberrante’, adjectivo que o autor emprega para referir-se à experiência da denominação, pela qual a linguagem se afasta inexoravelmente da coisa<sup>202</sup>. É nessa

---

<sup>201</sup> Esta promessa é reforçada, acrescento, pela foto de capa, da autoria do próprio Bernardo, mostrando uma criança mongol a cavalo. Este gesto, em todo semelhante ao que já comentei relativamente a *Nove Noites*, reitera, por meio da introdução de um elemento documental no plano ficcional, a sobreposição e a confusão, evidentemente deliberada, entre os planos do real, no sentido de biográfico, e do ficcional.

<sup>202</sup> Silvestre recorre aos termos “aberrante” e “aberraçãõ”, primeiro, no excerto a seguir, e, mais à frente, na passagem citada acima: “Falo [...] da *Mongólia* do romance de Bernardo Carvalho, *res* extensa e pública como a da linguagem e como a da escrita que a ‘transcreve’ por meio de uma série de estratégias

problematização da escrita que se revela, segundo ele, o alcance antropológico do livro e não no seu – apesar de tudo, presente – empreendimento mimético, porquanto “a verdadeira e mais radical etnografia é neste romance a da escrita, que no seu problemático decurso denuncia a sua radicação cultural: esta é a nossa Mongólia privada, de ocidentais formados pela experiência moderna dos abismos da nomeação” (80). Vale a pena reter esta definição de ficção e, de uma forma mais geral, de escrita, que o autor formula inspirando-se no percurso traçado por *Mongólia*: escrita enquanto “experiência da denominação aberrante” ou, ainda, enquanto “modo de convocação espectral do mundo” (79).

Esta designação reconduz-nos às questões levantadas no primeiro capítulo, dado que o movimento aqui indicado pelo termo “aberração”, sinónimo, neste contexto, daquilo a que Ruy Duarte chamaria desvio, constitui, em última análise, a figura da tensão, que todos os romances aqui convocados encenam, entre um conjunto de oposições, tais como: projecto e escrita, teoria e exemplo, palavra e coisa, paisagem (ou espaço, consoante a perspectiva) e lugar, etc. Esta deslocação permanente marca, como já assinalai, a perda ou, melhor, a supressão de qualquer possibilidade de origem, como refere ainda Silvestre, ao comentar as estratégias tipográficas empregadas pelo narrador principal para distinguir os três textos de que a narrativa se compõe:

os itálicos [marca dos textos do Ocidental e do desaparecido] funcionam aqui como próteses de uma origem que, em rigor, não existe em si mas nessas próteses de que a origem (a narração ‘primeira’) é o verdadeiro suplemento e parasita. Este duplo (em) itálico é pois figuração e fantasma autoral que mais uma vez afasta *Mongólia* sem remédio da ilusão de uma referência estabilizada e meramente modulada pela escrita. (87-88)

É este um movimento recorrente nos textos em questão, e que tem implicações bastante complexas. Nas obras de Bernardo, de facto, o problema da perda da origem, que ganha

---

de transcrição ligeiramente ab/errantes, o suficiente para que qualquer estratégia de re-conhecimento da Mongólia – e como reconhecer o que não conhecemos, por longínquo e exótico? – seja posta em causa. Por exemplo, a ligeira aberração mimética conquistada nas páginas em que se descreve a religião mongol, com o auxílio de sites budistas (pp. 124-130)” (2004: 76).

corpo nas múltiplas figurações da escrita enquanto morte presentes na sua obra (pense-se na figura recorrente da carta-testamento), produz um movimento duplo e contraditório: por um lado, tentativa de regresso; por outro lado, consciência da inevitabilidade do fracasso, devido à igualmente consciente noção de que não pode haver regresso, uma vez que não há origem (cf. a secção **Viagens**). Daí a estrutura fechada – eterno convite à releitura – e, por vezes, labiríntica desses romances.

No entanto, também no final de *Mongólia*, como no de *Nove Noites*, surge o tropo da anagnórise, embora se trate de uma anagnórise falhada – um regresso incompleto, como sugeri anteriormente. Efectivamente, o romance termina com o encontro do Ocidental com o desaparecido, que é, na verdade, um reencontro, uma vez que este é o irmão mais novo daquele, mas os dois, filhos de mães diferentes, não se conheciam. Ao descobrir isto no funeral, o narrador compreende as razões da resistência do Ocidental ao aceitar a responsabilidade pela missão, ao mesmo tempo que se orgulha de os ter reunido, ainda que inconscientemente<sup>203</sup>. No entanto, esta reunião familiar, que atribui ao final um sabor melodramático, é perturbada pela morte intempestiva do Ocidental, assassinado, poucos anos depois, durante a tentativa de resgate da filha, que havia sido sequestrada. Por meio desta conclusão, estabelece-se, assim, uma tensão entre a tendência para o fechamento do sentido, ainda que por meio de um final absurdo e quase folhetinesco, e, por outro lado, a recusa desse sentido e a eterna remissão para dentro do livro. Em suma, tanto aqui como em *Nove Noites*, em que este mecanismo está igualmente presente – como vimos na primeira parte, o narrador, no avião de regresso ao Brasil dos Estados Unidos, senta-se ao lado de um jovem estudante americano de antropologia que lhe diz estar a ir para o Brasil estudar os índios... –, o leitor depara-se com este duplo movimento, que parece contradizer a proposta geral do projecto literário

---

<sup>203</sup> “No táxi, de volta para casa, tentei me convencer que, de alguma maneira, apesar da minha incompreensão e da minha estupidez, sem querer, eu os tinha reunido, sem querer, ao enviar o Ocidental à Mongólia, eu o obrigara a fazer o que devia ser feito” (B. Carvalho 2007a: 239).

de Bernardo – tanto a que se pode extrair dos seus livros, como a que ele próprio vai formulando em depoimentos, crónicas, entrevistas, etc. Reflectindo sobre os problemas colocados ao longo deste trabalho, é possível pensar esta contradição em termos de tensão entre teoria e caso, tal como foi proposto no primeiro capítulo. No fundo, estes finais improváveis, que mostram o desejo de, apesar de tudo, fechar o círculo do sentido por meio de uma conclusão pacificadora – em que as famílias se reúnem, as identidades se recompõem, etc. –, ao serem estruturas falhadas, acabam por confirmar a ideia inicial, de que não há regresso, sem, contudo, deixar de abrir uma fresta para a excepção (a aberração?), uma possibilidade tão impensável como, perdoe-se a redundância, possível.

Esta estrutura, que aproxima significativamente os dois romances, volta em *O Sol se Põe em São Paulo*, mas, embora este romance mobilize tópicos e motivos semelhantes – a carta-testamento, o aspirante escritor, o problema da tradução, a narrativa enquanto transmissão, a anagnórise, etc. –, fá-lo dentro de um projecto totalmente diferente, com resultados, em princípio, opostos aos de *Nove Noites* e de *Mongólia*. De facto, se, nestes dois romances, os narradores assumem o papel de narradores-testemunhas sem que este lhes tivesse sido atribuído, o narrador d’*O Sol se Põe em São Paulo* é incumbido da missão de narrar a história de uma velha japonesa, que o aborda pedindo-lhe, expressamente, para converter essa história num romance. Assim, o livro apresenta-se como fruto desse projecto bem preciso, declarado no início e confirmado no fim, quando o narrador oferece o seu texto a outra personagem, dando continuidade ao movimento de transmissão da narrativa, inaugurado pela velha:

“O homem com lábio leporino terminou de ler a carta, em silêncio, em Tóquio, olhou para a mulher ao meu lado e, ao lhe estender as folhas manuscritas, repetiu o mesmo que eu tinha lhe proposto no início da noite e que agora peço a você também”, eu disse à filha mais velha de Teruo – em nome de quem ele havia deixado de contar – quando ela me procurou em São Paulo, e lhe entreguei este romance: “Leia isto”. (2007b: 166).

Neste romance, delineia-se um movimento bastante semelhante ao que foi descrito a propósito d’*Os Papéis do Inglês*, na medida em que, como se depreende por este

excerto, o romance, ao funcionar como narrativa destinada à personagem evocada no final, busca reestabelecer o círculo do sentido que havia sido interrompido pela falta de testemunho do pai dessa personagem, Teruo, que escondera à família o seu passado, que o narrador, uma vez a par dos factos, reconstrói e oferece à filha dele. Por outras palavras, tal como no romance de Ruy Duarte, assiste-se, aqui, a uma proposta de narrativa enquanto transmissão de testemunho e do narrador enquanto mensageiro. Mais: a narrativa surge, também aqui, como cumprimento de uma promessa, feita, primeiro, pela velha a Teruo, e, depois, pelo narrador à mulher de Teruo, mãe da personagem a quem, no fim, oferece o romance: “ainda sem entender exatamente qual era o meu papel naquilo tudo, por inércia, respondi: ‘Claro, claro’, prometi contar tudo” (101).

No entanto, esta estrutura, aparentemente tão coerente, com um final que tudo explica, preenchendo os buracos deixados pela narração, é posta em causa por uma série de elementos, exemplares num dos primeiros momentos da narração da velha japonesa. Esta, que se apresenta como Setsuko, conta ter sido, na juventude, testemunha de um triângulo amoroso em que desempenhava o papel de mensageira, tendo a função de facilitar a troca de correspondência entre a sua amiga Michiyo e o amante dela, Masukichi. Ao entregar a primeira carta que lhe fora confiada, Setsuko, de acordo com o relato do narrador,

esperou a resposta. Tentava manter os olhos baixos, recolhida ao papel de simples mensageira. Nem sempre conseguia. Enquanto Masukichi lia a carta, a franja caía sobre seu rosto, dando-lhe um aspecto feminino que ele não teria podido reproduzir em cena, no papel da velha, nem se quisesse. Era melhor ator na vida. E já ali, no silêncio, a observá-lo dissimuladamente, Setsuko começava a entender que não podia resistir. Teria que contracenar com ele. A simples proximidade do ator de kyogen também a transformava numa espécie de atriz. Tudo funcionava por contaminação. (60)

Esta passagem apresenta a entrada em cena, isto é, nas dinâmicas activadas pela troca de cartas, de Setsuko: efectivamente, o desenvolvimento da história dependerá, em boa

parte, das opções dela enquanto mensageira, que decidirá se e como entregar as cartas, até chegar ao ponto de *entregar* a história toda a um escritor que a publicará numa revista, provocando um desfecho dramático, que mudará a vida dos envolvidos. E, mais à frente, o narrador fará uma descoberta inesperada, a saber, a de que Setsuko não existia e nunca tinha existido, sendo, na verdade, a própria Michiyo, ou seja, a remetente e a destinatária das cartas de que dizia ter sido apenas a mensageira. Nesse mecanismo, a mensagem confunde-se com o mensageiro – “o texto é o corpo” (77) – e o narrador entra no jogo: “eu ouvia e anotava. Nem sempre conseguia me ater ao relato. Tudo funciona por contaminação” (60). Esta frase, que, à semelhança do que ocorre em outras obras de Bernardo, funciona como refrão do texto, surge como contraponto à ideia de que “só os outros podem contar histórias” (50), ou seja, de que só é possível contar histórias alheias, jamais as próprias.

A contaminação, produzida pela co-presença de narradora e destinatário/ouvinte<sup>204</sup>, sugere, pelo contrário, que a apropriação das histórias acaba por diluir essa fronteira entre próprio e alheio. De facto, essa ideia, repetida em várias ocasiões (“Ninguém nunca vai poder contar nada. Quem conta são os outros”, 162), acaba por ser contrariada pela própria narrativa, uma vez revelada a identidade de Setsuko/Michiyo, que havia contado, na realidade, a sua própria história, e não a de outrem, da qual teria sido simples testemunha. Assim, surgem duas ideias de narrativa: a primeira, fundada na transmissão de narrativas alheias e, portanto, na figura do narrador enquanto mensageiro; a segunda, que propõe o oposto, ou seja, o acto narrativo

---

<sup>204</sup> Esta co-presença surge também n’*As Paisagens Propícias* e em *A Terceira Metade*, que se baseiam – o primeiro, em parte, o segundo, na sua totalidade – em conversas que o narrador terá transcrito, sem revelar o nível da sua intervenção no texto e apontando deliberadamente para a ambiguidade dessa operação. Veja-se, por exemplo, esta passagem d’*As Paisagens Propícias*, em que o narrador revela o seguinte: “Esta é a estória que SRO me referiu ser a do seu primeiro desencontro com uma qualquer hipótese de percurso político [...]. E o que fica para trás foi o que retive... (ou porque não confessar...? ...houve coisas que gravei, sim... se à revelia ou não, para que é que isso interessa agora...?)” (R. Carvalho 2005: 79). Trata-se, como já sugeri, de problemáticas familiares a Ruy Duarte, na medida em que a relação etnográfica se estabelece essencialmente através do diálogo, trazendo à tona a tensão, que enforma as suas obras, entre oralidade e escrita.

enquanto testemunho do próprio sobre si. Ao articular as duas, a ideia da contaminação, que o próprio mecanismo da narração activa: por um lado, o mensageiro torna-se actor/autor, deixando a sua própria marca na mensagem (“nem sempre conseguia meter ao relato”); por outro lado, quem narra, ao oferecer o seu testemunho a outrem, deixa-lho como legado – daí a produtividade do motivo da carta-testamento – e, em seguida, abandona-o. Assim, como diz o escritor a quem Setsuko/Michiyo contara a *sua* história, “a responsabilidade é minha. Afinal, fui eu que decidi escrever. O que escrevi já não era a sua história” (93).

Isto tudo torna o projecto do narrador problemático, uma vez que este, à semelhança do de *Mongólia*, se apresentara como um aspirante a escritor, que nunca tinha escrito nada e que, desempregado e abandonado pela mulher, encontrava, na história que lhe fora presenteada, uma possibilidade de salvação por meio da escrita. Tal como o diplomata de *Mongólia*, que desconfiava que a carta-diário do Ocidental fosse dirigida a si, e não à mulher daquele, este narrador considera-se, a certa altura, destinatário da carta em japonês que Setsuko/Michiyo escrevera, em princípio, para Misukichi e a que ele tem acesso apenas porque, devido à provável morte deste, tinha sido devolvida pelo correio e entregue no antigo restaurante da velha, onde, não tendo recebido mais notícias dela, a fora procurar. Assim, o seu testemunho torna-se, tal como o do romance anterior, contaminado pela ideia de que essa carta fosse, na verdade, destinada a ele. No fundo, o princípio estruturador de todos estes jogos narrativos, exemplificado pela figura da carta interceptada, fundamento e ponto de partida para a construção de narrativas em que o testemunho do próprio se sobrepõe à narrativa de outrem – dela se apropriando –, encontra-se na epígrafe do romance, da autoria de Paul Valéry: “[...] estranhos discursos, que parecem feitos por um personagem distinto daquele que os diz e dirigir-se a outro, distinto daquele que os escuta”. Para perceber o que está em jogo, veja-se a frase que, no ensaio de Valéry, precede o excerto citado:

“ces discours [...] ne répondent à aucun besoin, si ce n’est au besoin qu’ils doivent créer eux-mêmes” (1957: 1324). Em Valéry, esta ideia, que ele atribui à poesia – e não à literatura *tout court* –, diz respeito à experiência de *outridade* que a poesia activa, porquanto o sujeito – tanto o poeta como o leitor – adota sentimentos e emoções outras que os seus, além de apontar para uma dimensão de transcendência, na qual o eu se eleva, abandonando toda individualidade. Ora, no contexto da poética de Bernardo, penso que a leitura será ligeiramente diferente – pelo menos, este segundo aspecto falta sem dúvida, ao passo que o primeiro me parece mais pertinente. Os discursos da literatura, de facto, não só produzem estranheza, como também não oferecem as respostas que o leitor poderá, porventura, procurar neles. Trata-se de evitar o encontro com o já conhecido – daí a ligação entre este mecanismo e o activado pela carta interceptada<sup>205</sup>.

A circulação das cartas, que garante, sim, a transmissibilidade da narrativa, mas de narrativas contaminadas, em que o sentido depende não só da mensagem, mas também do mensageiro (“o texto é o corpo”), é figura do jogo de leituras que se sucedem, jogo em que o próprio leitor acaba por ser enredado, encetando, a partir do

---

<sup>205</sup> No último romance publicado por Bernardo, *Simpatia pelo Demônio*, lemos uma frase significativa, que o protagonista, Rato, refere ter encontrado num ensaio, cujo título não menciona: “A intenção do texto literário não tem nada a ver com a nossa experiência” (2016: 176). Ou seja – e abstraindo das circunstâncias em que a frase surge, pois não se trata de criar correspondências novas, impensadas e imprevisíveis, como as que o mecanismo da carta interceptada produz? –: ao tentar interpretar-se o texto de acordo com a própria experiência, está-se a procurar domesticá-lo, torná-lo num objecto familiar, mas esta operação é enganadora. O texto é um objecto estranho, que resiste a esse movimento de assimilação e que não oferece respostas às questões imaginadas pelo leitor – quando muito, poderá oferecer respostas a perguntas não colocadas, como sugeria Valéry. Ora, essa operação de domesticação coincide, de certa forma, com o projecto da antropologia, ao menos, segundo o paradigma clássico, que se propunha justamente tornar familiar o estranho – aproximar, por meio da comparação, o exótico daquilo que se conhece. E repare-se como um reflexo deste duplo movimento se encontra na obra de Ruy Duarte, por exemplo, quando, ainda nas primeiras páginas de *As Paisagens Propícias*, o narrador diz desejar “escrever um livro que seja quem for o venha a abrir numa hora qualquer para encontrar aí [...] uma ou duas páginas que as possa sentir escritas não só para si mas também por si mesmo” (2005: 11). Projecto oposto ao perseguido por Bernardo, que vê no estranho – na experiência de estranheza e de *outridade* que a literatura proporciona ou deveria proporcionar – uma das suas características mais valiosas. A epígrafe de Valéry, lida no contexto do livro, significa não só que a experiência literária produz estranhamento, mas também que o autor é sempre um *outrem*, que não fala para *mim*, mas, precisamente, para um *outrem*. A figura da carta extraviada/interceptada é, neste sentido, exemplar: o texto é uma carta que não foi – nunca foi – escrita para quem a lê, daí o excesso – e as falhas – de significação que afectam o acto de leitura.

final – seja um final aberto, mas que ensaia um fechamento, como os de *Nove Noites* e *Mongólia*, seja um final fechado, mas não isento de problemas, como o de *O Sol se Põe em São Paulo* –, uma releitura que, ao remeter para essas figuras – das cartas em movimento –, aponta para a mobilidade inerente aos actos de leitura e de escrita, responsável pela tensão entre o desejo de fechamento que o livro – qualquer livro – contém e a resistência que os processos da escrita e da leitura lhe oferecem.

Na primeira parte, mais especificamente, na secção dedicada a *Os Papéis do Inglês*, vimos que uma certa problematização do final surge também nas obras de Ruy Duarte, devido, também neles, a um certo desfasamento entre projecto de escrita e resultado, entre a teoria e o exemplo que deste sempre, em parte, se desvia. E, porque esse carácter problemático se manifesta no momento em que, ao se apontar para a sua completude, o olhar abre-se, paradoxalmente, para o futuro, à procura de novos horizontes, será necessário concluir falando, justamente, de paisagens futuras.

## **Coda: paisagens para o futuro**

Balançant entre incertitudes et ignorance, entre passé très composé et avenir inconnu, les anthropologues auraient pu se trouver dans la situation d'archéologues devant leur fouilles [...] si ceux qu'ils observaient ne leur avaient rappelé à l'occasion qu'ils souhaitaient, eux aussi, penser à leur avenir, leur suggérant même [...] qu'il n'y avait qu'un avenir pour tous, un avenir à partager. Les anthropologues en sont là aujourd'hui ; [...] ils sentent bien que l'inventaire des ruines n'est pas une fin en soi et que c'est l'invention qui compte [...] l'humanité n'est pas en ruines, elle est en chantier. Elle appartient encore à l'histoire. Une histoire souvent tragique, toujours inégale, mais irrémédiablement commune.

Marc Augé, *Le temps en ruines*

O espaço móvel é um espaço aberto, pois as noções de fronteira e de limite deixam de ter, nele, o sentido que lhes é atribuído no espaço sedentário. Neste ponto, a filosofia da paisagem e a geografia humana mais inovadora, devedora do pensamento de Lefebvre, coincidem, pois ambas insistem em três aspectos fundamentais – embora a primeira os pense em relação à paisagem e a segunda em relação ao espaço: o tempo, concebido na sua dinamicidade e simultaneidade; o movimento, ligado, por definição, ao tempo; a abertura – recorde-se a definição que Rosario Assunto deu da paisagem: uma finitude aberta (2005: 19).

Neste sentido, tanto os filósofos como os geógrafos têm adoptado o horizonte como figura dessa perpétua deslocação da fronteira para frente, uma vez que a linha do

horizonte se afasta à medida que nos parece aproximar-nos dela<sup>206</sup>. Assim, de acordo com Retaille, o lugar, no espaço móvel, “has no limit except one, the horizon” (2013: 72). E, de forma especular, Michel Collot, que pensa a espacialidade humana em termos de *eksistência*<sup>207</sup>, defende que essa espacialidade “é sempre, ao mesmo tempo, aqui e lá” e, por conseguinte, “o horizonte delimita a paisagem, mas este limite é móvel, aberto ao apelo de alhures” (2013: 34). Insistir na mobilidade é importante, não só porque permite pensar a paisagem enquanto espaço percebido, delimitado pelo horizonte, sem, no entanto, que esse limite seja entendido como algo que a encerre, mas também porque, sem o movimento, a paisagem seria pensada apenas como experiência visual, abordagem, esta, herdeira da dimensão pictórica em que o conceito de paisagem, na Europa, surgiu<sup>208</sup>.

---

<sup>206</sup> Como sublinha Michel Collot, o horizonte “é o limiar de um invisível que escapa aos poderes do sujeito, pois, se este se põe em movimento para tentar ver mais longe, o horizonte recua à medida que avança em direção a ele, manifestando a irreduzível exterioridade da paisagem” (2013: 83). Note-se que, embora o autor francês se exprima em termos muito próximos dos de Ruy Duarte, existe uma diferença decisiva entre as posições de um e do outro, pois o que Collot considera exterior é justamente a paisagem, ao passo que, na visão de Ruy Duarte, esta seria “a metáfora de uma exterioridade distante e maior, muito maior, que as leis e os livros” (2005: 129). Ou seja, essa exterioridade, que a linha do horizonte sugere ao mesmo tempo que a mantém inatingível, seria, para ele, como vimos há pouco, a natureza – essa, sim, incognoscível – e não a paisagem.

<sup>207</sup> O termo pertence à linguagem da fenomenologia e refere-se à condição do ser enquanto “projecto ou trajecto” (Collot 2013: 30). Na leitura de Collot, esta dimensão projectual do ser, que ultrapassa o dualismo entre sujeito e objecto, equivale a “um verdadeiro *espaçamento do sujeito*”, que, se “o faz escapar do estatuto de uma substância idêntica a si mesma, revela dele uma dimensão absolutamente outra: a do jato ou do projeto, que o faz *ek-sistere* fora de si. O espaçamento designaria, então, sua projeção no espaço como a própria condição de sua existência” (31). Não haveria descrição mais apropriada para a ideia de sujeito que toma forma na obra de Ruy Duarte, especialmente n’*A Terceira Metade*, cujo protagonista, Trindade, cuja vida foi pautada por deslocações e mudanças de toda ordem, é descrito como uma criatura dessas que “não visam tanto produzir uma qualquer imagem, sequer para si mesmos, quanto manter-se abertos ao imprevisível devir, à epifania da sua próxima forma [...] sem sofrer da obrigação de serem unos..... instalados na sua precariedade..... seres para quem se alguma coisa no ser é essencial é a sua própria precariedade, a sua constante mudança que não condena o sujeito a tentar apreender-se como coisa existente, estável a ponto de existir enquanto forma fixada, objetivável.....” (2009: 364-365).

<sup>208</sup> Como refere François Jullien, nos antigos tratados de pintura chinesa, (na China, o conceito de paisagem surgiu muito antes que na Europa – já no V século), a palavra e a noção de horizonte estão, de facto, ausentes, pois a experiência descrita nesses tratados “donne à penser le lointain comme un *prolongement sans fin*”, ou seja, um “*déroulé de plans successifs s’enfonçant à l’infini, où se perd le regard, nous approchant, non de la délimitation des choses, dont se saisit la connaissance, mais de leur confusion originelle*” (Jullien 2013: 196). Arrisco-me a sugerir que o pensamento da paisagem que se delineia nas obras de Ruy Duarte esteja mais próximo deste entendimento do que do que Jullien descreve, de uma forma geral, como o pensamento da paisagem de matriz ocidental, ao menos, no que diz respeito à ideia de paisagem como prolongamento sem fim – pois o que são, senão isso, as paisagens propícias? – e, também, enquanto espaço não tanto do conhecimento (como acontece em *Mongólia*, em que se espera, da

Ora, esse movimento traduz-se num diferimento que se dá tanto no espaço como no tempo, vale dizer, em direcção ao futuro. A este propósito, vale a pena deter-nos um pouco em mais uma obra de Ruy Duarte, *Desmedida*, que, por mobilizar justamente uma ideia de futuridade associada à paisagem e ao livro que a partir dela toma forma, me ajudará a elaborar as considerações finais acerca dos assuntos abordados neste capítulo.

*Desmedida*, livro de crónicas de 2006, surgiu a partir de uma viagem do autor pelo Brasil, mais precisamente, ao longo do alto e médio rio São Francisco. O livro apresenta-se como “o resultado de uma *repérage* para um mais do que improvável, impossível filme”, pois, revela o narrador, “pela minha parte talvez afinal não tenha estado nunca em nenhum lugar, e em qualquer tempo, mesmo de uma maneira geral na vida, se não como se fosse para voltar depois e fazer um filme” (164). Ou seja, o narrador propõe-se viver a viagem como se estivesse a visitar os sítios em que iria posteriormente rodar um filme, o que significa que o livro se apresenta como provisório, espécie de conjunto de anotações para um filme futuro.

As crónicas de *Desmedida* inspiram-se nos lugares visitados pelo autor e em leituras que lhes dizem respeito. Blaise Cendrars, Robert Burton, Euclides da Cunha, Guimarães Rosa e muitas outras personagens da história brasileira acompanham, assim, o autor nesse percurso, em que tempos diferentes se cruzam e se sobrepõem, reunidos pela ligação com certas paisagens:

Há nesta geografia toda e nesse tempo [...] uma simultaneidade, uma contemporaneidade e uma convergência de enredos e de acções que se desenvolvem, complementam e completam um universo insularizado mas coerente e a bem dizer autónomo. [...] A configuração fascina-me porque são estas, onde me vejo agora, as paisagens de uma temporalidade que vem quase até mim [...]. (291-292)

Através deste tipo de olhar, o narrador estabelece uma relação com a paisagem que, como na teorização de Assunto, engloba três tempos: o presente da escrita, temporal e

---

paisagem, que *faça sentido*), mas daquilo a que Jullien chama *connivence*, ou seja, a implicação do eu com o mundo (211-143).

geograficamente situado (todos os capítulos trazem a indicação do local e do momento em que foram escritos); o passado da viagem e dos acontecimentos históricos revisitados pelo narrador; o futuro da realização do filme, que implica um regresso aos lugares previamente visitados.

Conceber o livro como produto da *repérage* e remeter para uma viagem futura (e para um livro ou um filme futuro) as paisagens ditas alhures propícias<sup>209</sup>, instaurando a provisoriedade como método de trabalho, permite pensar a paisagem e, de forma mais geral, o espaço como esfera da possibilidade. O que há em *Desmedida* é, portanto, uma temporalidade em que a imaginação e a possibilidade desempenham papéis decisivos. De facto, além de o livro se apresentar como produto da *repérage*, apenas duas secções são elaboradas durante a viagem. As outras são escritas antes de o narrador embarcar para a mesma: *em São Paulo antes de partir em viagem pelo São Francisco superior; em São Paulo antes de interromper o programa de viagens pelo São Francisco para ir a casa, a Luanda; em Luanda, tendo vindo do Brasil e antes de voltar lá outra vez para prosseguir a viagem pelo rio São Francisco; e, por fim, em São Paulo, antes de voltar de vez para casa*<sup>210</sup>. Em suma, o livro, elaborado a partir das divagações sobre temas, lugares e episódios da história do Brasil, constitui uma ficção antecipadora em que dois movimentos em direcção ao futuro se cruzam: o primeiro, direccionado para o lugar imaginado antes da viagem; e o segundo, situado no futuro anterior da viagem de regresso e activado por um trabalho imaginativo que procura uma outra forma de viver o presente, construir a recordação do passado e, sobretudo, conceber o futuro e o espaço enquanto abertos à imaginação, à possibilidade.

---

<sup>209</sup> A referência ao romance publicado apenas um ano antes justifica-se pelo facto de este – *As Paisagens Propícias* – terminar insinuando que as paisagens do título não seriam as que o narrador acabava de atravessar, mas talvez outras, ainda por percorrer. Dessa forma, institui-se o jogo do diferimento, da projecção para o futuro, que prossegue em *Desmedida*.

<sup>210</sup> Em itálico no original.

Numa passagem dedicada aos sertões euclidianos, aos quais sobrepõe, num gesto deliberadamente anacrónico, a reminiscência dos sertões rosianos<sup>211</sup>, o narrador, que, ao longo do texto, vai misturando paisagens reais e paisagens literárias, interpretando as primeiras à luz das segundas e afirmando que “nem sequer conseguirei dizer seja o que for das paisagens que vi sem me obrigar a ver o que Euclides poderá ter dito do que terá visto nos mesmos exactos lugares”, diz o seguinte:

Que Euclides não tenha dito, sem que a impressão que eu guardo fique a dever nada a ele, só talvez a ciência de estar lá, num próprio lugar mínimo da paisagem que se fixa de longe e venha a ser, enfim, uma dádiva e uma posse directa das paisagens. [...] Muito pouco para além de eleger um ponto e conseguir saber como há de ser estar lá, olhando a partir dali, conferindo a esse ponto um sentido de mundo existido lá. Por quem, por quê, pessoa ou animal, vegetal ou minério? (304)

Essa possibilidade de deslocamento no espaço tenciona produzir um descentramento do sujeito capaz de lhe proporcionar uma nova perspectiva sobre a paisagem que o envolve, em virtude de uma operação que procura encontrar, na singularidade do lugar, “incidências comuns [...], implícitas a todos” e libertas, portanto, dos condicionamentos culturais que, como vimos a propósito da discussão desenvolvida n’*As Paisagens Propícias*, correm o risco de converter tudo em representação daquilo que já se conhece. E note-se como o movimento desenhado implica desvencilhar-se do próprio corpo, experimentando a imaginação de outros seres, não necessariamente humanos. A este duplo movimento imaginativo o narrador acrescenta outro, de cariz temporal:

Ou vir então acrescentar o simultâneo ao sentimento e alcançar, daí para a frente, o que se passa num lugar distante. Vir aos lugares não para vê-los só, nem só para reconstituir-lhes passados, nem registar presentes, mas para cobrar-lhes futuros também. A apropriação de um lugar não passa só por pisá-lo e poder, a partir daí, recordá-lo. Será também poder, a partir de então, reter-lhe a impressão de um qualquer momento futuro, simultâneo ao meu... (304)

Este exercício de múltiplos reposicionamentos do sujeito alicerça-se numa complexa concepção da temporalidade do espaço, que tem duas implicações importantes: a

---

<sup>211</sup> “Sou estrangeiro aqui e nada me impede de incorrer no anacronismo de querer ir ver, de perto, Guimarães Rosa e Euclides da Cunha...” (15).

primeira é a de que o espaço – o termo lugar, usado pelo narrador, nada mais é que o espaço vivido e impregnado de significado justamente em virtude da experiência que dele se faz – é aberto para o futuro; a segunda é a que encara o espaço como esfera da possibilidade da existência da multiplicidade, da pluralidade contemporânea, ou seja, como esfera na qual distintas trajectórias coexistem, possibilitando a existência da heterogeneidade (Massey 2005: 10-11). As questões apontadas por Doreen Massey estão bastante próximas das que ocupam Ruy Duarte, pois, como nota a autora, a uma concepção de espaço fixo e imutável corresponde a de um tempo linear e progressivo – o da modernidade, cuja narrativa foi substituída, em tempos mais recentes, pela narrativa da globalização. Ora, em ambos os casos, o problema é que tanto a modernidade como a globalização são descritos como processos homogêneos e inexoráveis. Neste sentido, o futuro de determinados espaços, considerados, na óptica de uma história linear e progressiva, atrasados em relação ao que se considera o “normal” processo de evolução histórica – os exemplos mencionados por Massey são os de países como Nicarágua e Moçambique –, longe de estar aberto para a possibilidade, ou seja, para a surpresa, para o imprevisível, é conhecido de antemão: a modernidade e a globalização, mais tarde ou mais cedo, chegarão “lá”, é só uma questão, justamente, de *tempo*<sup>212</sup>. Pelo contrário, Massey defende que o reconhecimento das características do espaço enunciadas acima – a heterogeneidade e a coexistência na contemporaneidade de trajectórias múltiplas – possibilita um pensamento genuinamente aberto para o futuro e para a política, preocupação central no argumento dela.

---

<sup>212</sup> É interessante notar que a autora, que, no desenvolvimento do seu argumento, dialoga, de forma bastante crítica, com estudiosos de áreas tão diversas como a geografia, a antropologia, a filosofia, os estudos culturais, entre outras, refere o trabalho sobre a concepção do tempo na antropologia de Johannes Fabian, exposto no seu conhecido livro *Time and the Other. How Anthropology Makes its Object*, de 1983. A tese central do livro é que as sociedades não ocidentais, estudadas pelos antropólogos, foram habitualmente consideradas como situadas não apenas noutra espaço, mas também noutra tempo – notoriamente atrasado, porque não moderno. O desafio lançado por Fabian na altura, e cuja actualidade se mantém – pois o discurso desenvolvimentista pregado, entre outros, pelas ONG's mais não faz que reproduzir essa ideologia –, consistia em pensar essas outras sociedades como vivendo no mesmo tempo que o do pesquisador, como sendo, portanto, suas contemporâneas (o termo chave do livro é ‘coevalness’).

É também uma preocupação deste teor que atravessa a obra de Ruy Duarte (cf. nota 155), desde os seus primeiros trabalhos para a televisão<sup>213</sup> até às obras dos últimos anos, em que os resultados da pesquisa etnográfica junto dos Kuvale se foram alargando até desembocarem num projecto, simultaneamente científico, artístico e político, que se concretizou nas obras referidas até agora e que prosseguiria no já referido livro *As Paisagens Efémeras*<sup>214</sup>. Os princípios filosóficos que guiam esse projecto encontram-se no “Decálogo neo-animista”, redigido em 2009, onde Ruy Duarte conduz uma crítica ao paradigma humanista e propõe, de forma a ultrapassar os seus impasses, confrontar esse modelo, que se afirmou como o modelo único de modernidade, exportado, graças ao processo de expansão colonial, pelo mundo fora, com outros paradigmas, alheios a esse sistema. Veja-se o quarto ponto do decálogo:

A intervenção neoanimista, reconhecendo embora que a dinâmica do paradigma humanista se impõe, impôs e imporá a toda a terra habitada e desabitada (é um facto indesmentível e em pleno curso indetenível porque integrado culturalmente na dinâmica inventiva transformativa que assiste à espécie inteira) propõe convocar, para recuperação e adequação ao todo do destino do homem a haver, acções, entendimentos e políticas fundamentados em outros paradigmas igualmente produzidos pelas culturas dos homens, mais a convocação de todos os saberes disponíveis, reconhecidos ou não, inclusive saberes que decorrem de produções humanistas para além daquelas que se situam nos domínios das ciências e das ideologias, como é o caso das sabedorias e das poesias.<sup>215</sup>

Como se vê, a proposta do decálogo, embora a partir de uma posição menos optimista que a de Massey, incide na possibilidade de um futuro diferente, e portanto aberto, em virtude de um movimento que ao processo de homogeneização em curso substitua a

---

<sup>213</sup> Estou a pensar na série *Presente Angolano. Tempo Mumuila*, produzida pela TPA (Televisão Pública de Angola), no final dos anos 70. Como o próprio título indica, tratava-se de apresentar a sociedade mumuila, instalada no sudoeste angolano, ao resto do país, situando-a e ao tempo dela no presente de todos os angolanos.

<sup>214</sup> Num email a Rute Magalhães, o projecto é descrito da seguinte maneira: “AS PAISAGENS EFÉMERAS / OU / ACTAS DE SANTA HELENA / OU / DE ALGUMAS QUESTÕES GERAIS E ETERNAS INERENTES À CONDIÇÃO HUMANA COLOCADAS EM TAL LATITUDE ATLÂNTICA NO TEMPO DA EXPERIÊNCIA DE VIDA DO AUTOR E DIRIGIDAS A UMA CERTA JUVENTUDE CAPAZ DE ASSEGURAR UMA CONSTANTE NOVIDADE AO DEVIR E AO DESTINO DA ESPÉCIE E DO MUNDO” (R. Carvalho 2014: 98-99).

<sup>215</sup> Disponível no portal Buala.org, na secção dedicada ao autor.

pluralidade, a singularidade, a excentricidade de trajectórias<sup>216</sup>, que, de formas por vezes imprevisíveis, podem, ao entrar em conexão, gerar coisas novas – conhecimentos, projectos, formas de viver em comunidade. A forma do livro, a experiência da paisagem, as propostas filosóficas, a problematização política – tudo concorre para aquela “*teoria pessoal dos horizontes onde cabe tudo*” (R. Carvalho 1999: 359) em que Ruy Duarte andava a investir desde, pelo menos, a época de *Vou Lá Visitar Pastores*, livro de onde esta expressão é retirada e que constituía, de certa forma, o programa de tudo aquilo que viria a seguir, cujo grande factor comum é, acima de tudo, justamente a dimensão provisória, inacabada<sup>217</sup>, que a própria ideia de horizonte, entendido como espaço de transição perpétua – uma fronteira, no sentido que Ruy Duarte atribuía ao termo – evoca.

---

<sup>216</sup> A figura mais emblemática da imprevisibilidade das trajectórias e do fruto dos acasos, na obra de Ruy Duarte, é, sem dúvida, Trindade, personagem que condensa todas as singularidades concebíveis. Ele é, de facto, mucuísso, ou seja, pertencente a um grupo pré-banto que, embora parte da sociedade kuvale, constitui nela um grupo minoritário, desprezado e marginalizado. Porém, por ter andado a vida toda a trabalhar com engenheiros e doutores dos quais aprendeu muito do que sabe – entre outras coisas, a falar português europeu com um sotaque perfeito –, a sua singularidade – dir-se-ia unicidade – é ainda mais notória.

<sup>217</sup> Não só as obras literárias, mas também o decálogo é apresentado como provisório. Veja-se: “Primeira proposta para um decálogo neo-animista (primeira ou porque sujeita a uma incessante reelaboração que jamais conduzirá à fixação de um decálogo final, conclusivo ou definitivo, ou o primeiro de uma infinita série de decálogos.....)”.

## Conclusões

o tempo do princípio desta estória pertence já a um passado que é nosso também..... [...] o que a mim mais me espanta é andarmos assim ainda a trabalhar juntos e a esquiar de jipe pelas dambas delfinas destes desertos todos, sempre a falar do mesmo mas nunca, jamais, da mesma maneira, porque afinal falamos não é de um qualquer passado, nosso ou alheio, mas de um processo em curso..... falamos antes, de cada vez de novo, é mais para garantir devir à estória..... e é para encerrá-la, a essa longa estória, desta vez agora? ..... e isso é coisa para saber mais como? .....

*A Terceira Metade*

A impressão que o narrador de *A Terceira Metade* partilha com o seu destinatário, Paulino – e connosco, leitores –, é a que me tem acompanhado ao longo da escrita desta tese, e especialmente neste momento conclusivo. Por um lado, a sensação de estar sempre a falar do mesmo, desde a época do mestrado até à conclusão desta última etapa – já lá vão sete anos. Por outro lado, a dúvida sobre a possibilidade de encerrar “essa longa estória”. Como sabê-lo? Se, como sugeri ao longo destas páginas, há textos que não cabem em si mesmos, é possível que este pertença a esse grupo, embora certamente com resultados menos satisfatórios que os que foram aqui examinados... Assim, não posso deixar de remeter para algo que está atrás – a minha dissertação de mestrado – e para tudo o que aqui não coube – por exemplo, a discussão sobre a escrita cinematográfica nas narrativas de Ruy Duarte, tema interessante, mas difícil de encaixar no rumo que a tese acabou por tomar. Resta, enfim, a sensação, para retomar termos que usei com frequência, de que este exemplo não se adequa, apesar do

esforço, à teoria que propõe. Vou tentar então, nestas últimas linhas, retomar o fio de quanto foi exposto até aqui, de forma a esboçar uma hipótese de conclusão.

O problema com que decidi começar foi o que justificou a existência deste projecto, motivando a comparação entre algumas obras de dois romancistas contemporâneos: *Os Papéis do Inglês* e *Nove Noites* traziam à tona uma questão fascinante, a saber, a dos problemas que a escrita etnográfica partilha com a escrita literária. A análise dos romances, precedida por uma breve panorâmica das questões envolvidas, obrigou-me a retirar os adjectivos “etnográfica” e “literária”, pensando apenas em termos de escrita e identificando o problema central na relação entre ela e o projecto que a orienta, isto é, entre o processo (ou o exemplo) e uma dimensão a que chamei teórica. A inadequação da primeira ao segundo, problema clássico tanto do etnógrafo como do escritor, revelou-se um dos pontos centrais deste trabalho, estabelecendo um ponto de contacto entre projectos romanescos, à primeira vista, opostos, devido à noção de responsabilidade neles envolvida. Assim, se o narrador dos *Papéis do Inglês* procura obsessivamente justificar o seu projecto e oferecer uma resposta à destinatária, o de *Nove Noites* manifesta a maior displicência com respeito à possibilidade de responder. E, no entanto, tanto o primeiro como o segundo acabam por contradizer esses projectos iniciais, *Os Papéis do Inglês* levantando dúvidas acerca do seu cumprimento – ou seja, da eficácia da resposta – e inaugurando o gesto, que se tornará sistemático nos romances a seguir, de projectar o livro para o futuro; *Nove Noites* procurando, até ao fim, uma explicação que permita formular um sentido e fechar, por meio desse acto, a história. Assim, nos dois casos, surge o tema do livro falhado, do livro que se encontra sempre fora de si – mais aquém ou mais além do texto que o leitor tem entre as mãos. Reflexo de uma literatura que se pensa, também, como outra coisa que não ela própria, como sugerem os comentários desses narradores, que recusam o rótulo de literário para os seus textos: o narrador dos *Papéis* diz não ser

romancista<sup>218</sup>, o de *Nove Noites* nega querer escrever um romance, o de *Mongólia* declara que “a literatura quem faz são os outros” (235), o de *O Sol se Põe em São Paulo* é um escritor que nunca escreveu nada. Em suma, a literatura, como o livro, está sempre alhures.

A segunda parte deu seguimento a esta reflexão, agora por meio das diversas relações com o espaço e a paisagem que alguns dos romances em questão encenam. A pertinência dessa discussão deveu-se à estreita relação entre os problemas colocados pelas cartas, destacados nas leituras dos romances desenvolvidas na primeira parte, e os que decorrem das viagens em que as narrativas se fundamentam. Essa relação reflecte, como é óbvio, as relações que existem, desde sempre, entre escrita de viagens (e, posteriormente, etnografia) e escrita epistolar, fundamental para os viajantes darem notícias das experiências que iam (e que vão) vivenciando.

O livro surge, então, como livro-carta – e a carta extraviada foi a figura central desta tese – e livro-mapa. Se tanto a carta como o mapa instauram um jogo de presença/ausência<sup>219</sup>, a reflexão sobre o espaço desenvolvida na segunda parte ilustra bem os movimentos que esses textos encenam. Por um lado, a circulação das cartas, figura dos múltiplos actos de leitura que tornam o texto instável, remetendo para esse mesmo movimento – e não para uma figura autoral por ele responsável – a própria origem do texto. Por outro lado, um mapa lido não enquanto representação fixa e absoluta de um determinado espaço, mas em articulação com os trajectos percorridos pelas personagens. Assim, como a leitura de *Mongólia* sublinhou, é igualmente para

---

<sup>218</sup> “Não me sinto capaz dos feitos de nenhum Conrad e não me interessa, nesse caso, esforçar-me por isso, nem aspirar a romancista ou ser tido como tal” (58).

<sup>219</sup> Se a troca de cartas procura criar a ilusão da presença de corpos irremediavelmente ausentes, é evidente que essa mesma ambiguidade é própria também do mapa. Com efeito, se este, como observa Christine Buci-Glucksmann, remete simultaneamente para o ícone e o índice, deste último conserva a pertença a dois regimes ontológicos: o da presença e o da ausência: “comme index, elle [la carte] est déjà minée d’absence. Car si la fumée témoigne du feu [...], elle peut aussi être la simple trace brunie d’un feu éteint.” (1996: 2425). Como a carta, o mapa pode-se, portanto, separar da sua origem – o remetente, o território – e continuar a circular independentemente desta: assim, “si la carte peut coïncider avec l’empire, l’empire peut survivre à la disparition de sa carte” (25) – e, naturalmente, vice-versa.

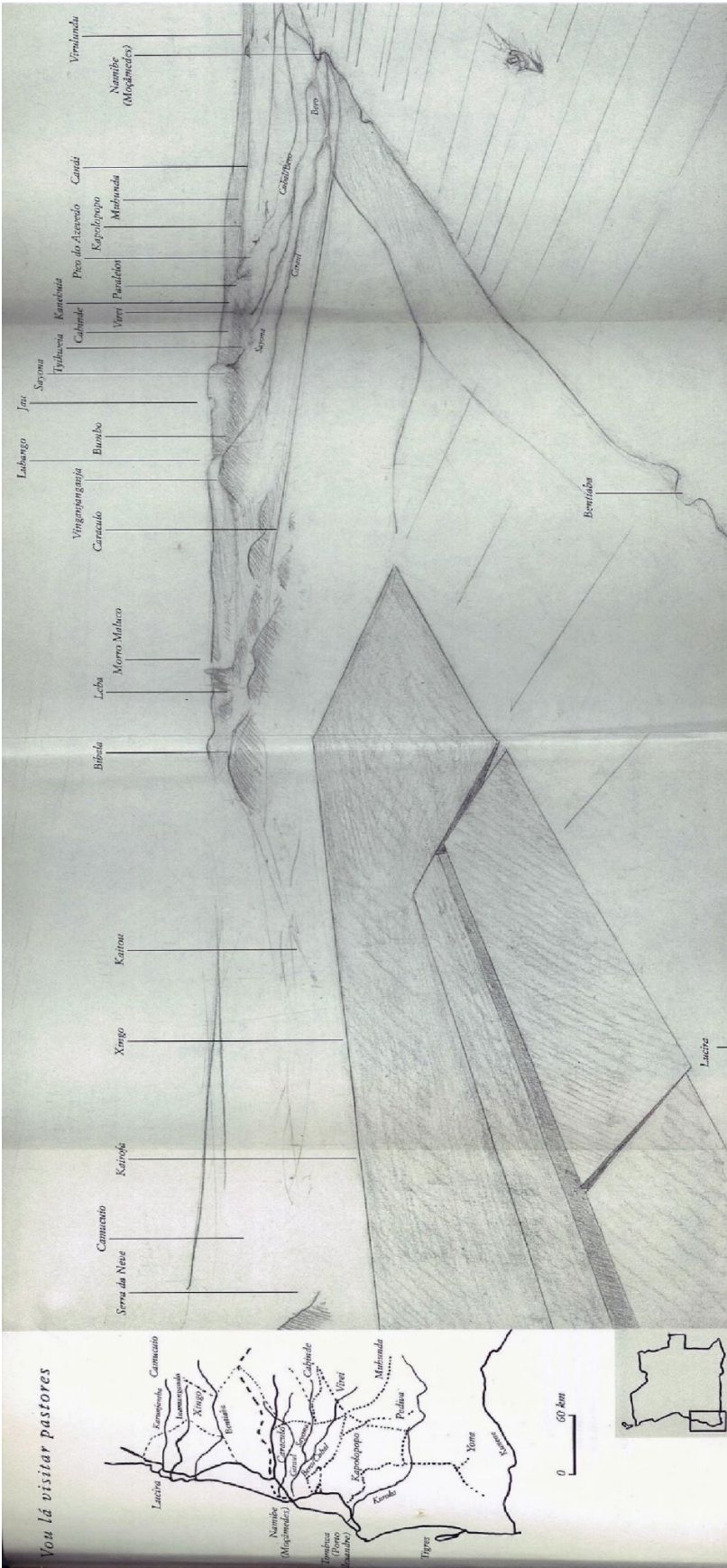
uma – potencialmente infinita – acumulação e sobreposição de actos de leitura que remete a noção de espaço móvel, ou seja, de um espaço aberto e modelado por aqueles que nele se movimentam.

Falar de viagens implicou falar de países e paisagens: assim, o salto da viagem à paisagem é breve, mas decisivo, porquanto a paisagem surge como categoria que permite pensar a relação do sujeito com o mundo e, por conseguinte, a possibilidade de construir um sentido. Essa possibilidade configura-se em virtude de dois termos: a experiência concreta, vivida aqui e agora, e um pensamento abstracto, que ultrapassa essa experiência, mas que, por um lado, se fundamenta nela e, por outro lado, lhe oferece um quadro de leitura. Pense-se na relação entre mapa e território que descrevi com respeito a *Vou Lá Visitar Pastores*, na introdução. Trata-se, como diria Retailié, da complexa relação que se instaura entre geografia espontânea e geografia razoada, em que uma e a outra se constroem mutuamente:

La géographie spontanée, immédiate, est ainsi une découverte précédée du projet et du désir, un calcul qui contient bien un peu de raison. Les grands sauts vers l'inconnu, collectifs ou individuels, l'exploration du petit enfant comme la première traversée de l'Atlantique ou la plongée dans la forêt vierge ne sont possibles qu'après qu'ont été dessinés le but et son dessein. L'explorateur et le cartographe qui cohabitent en nous collaborent ainsi à l'établissement d'une circulation mentale et de ses repères. (1997: 42)

De forma semelhante, livro imaginado e livro concreto – projecto e resultado, teoria e exemplo – convivem no livro, nestes livros. E é precisamente esse desfazamento, essa inadequação entre as duas dimensões que determina a incompletude que caracteriza esses romances, ora habitados pela ausência – pense-se na oitava carta de *Nove Noites* e no lugar não encontrado (e não fotografado) de *Mongólia* –, ora pensados como inacabados e, por isso, projectados para o futuro, como no caso d'*Os Papéis do Inglês* e d'*As Paisagens Propícias*.

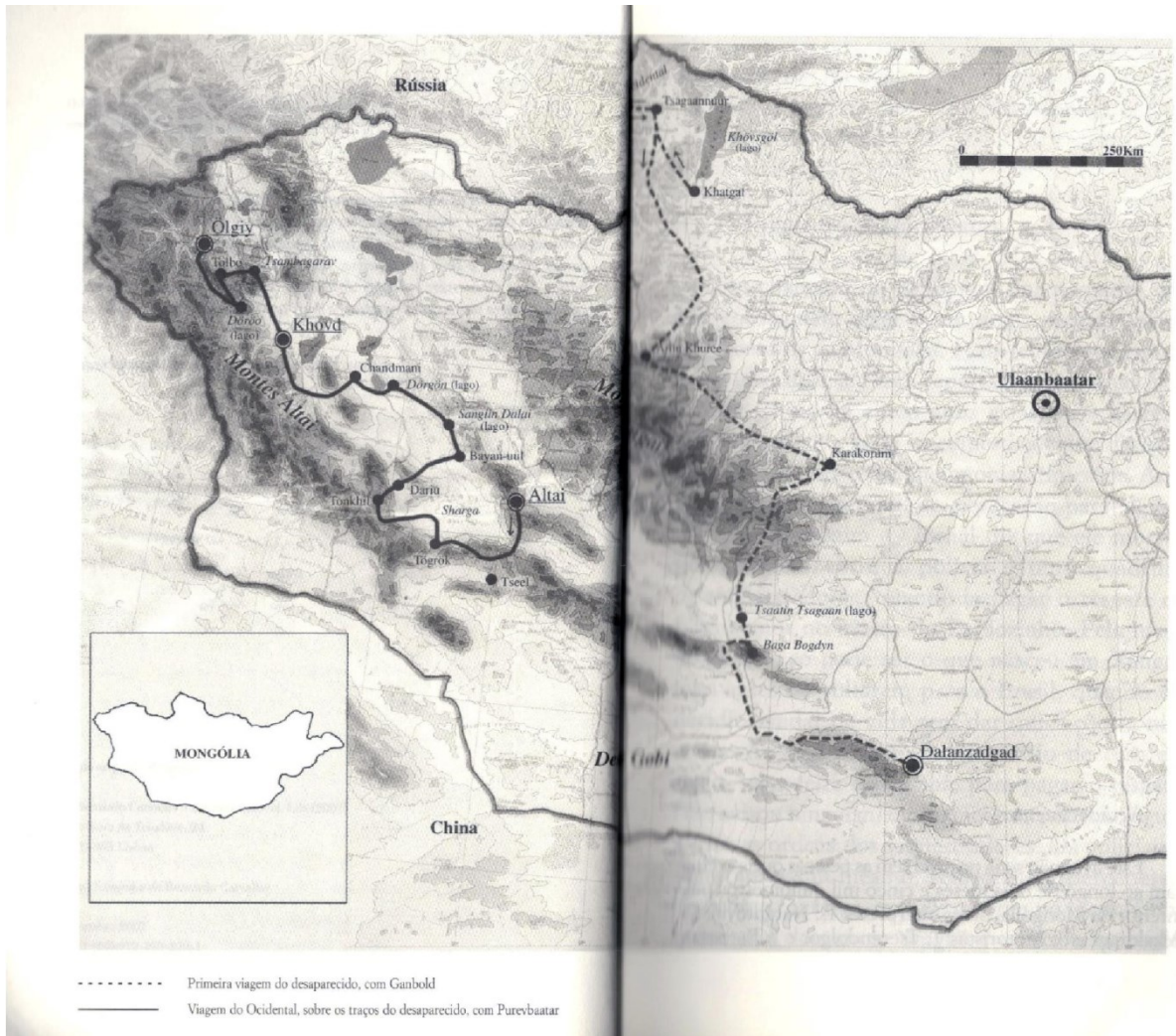
**Anexo 1 – Mapa de *Vou Lá Visitar Pastores***



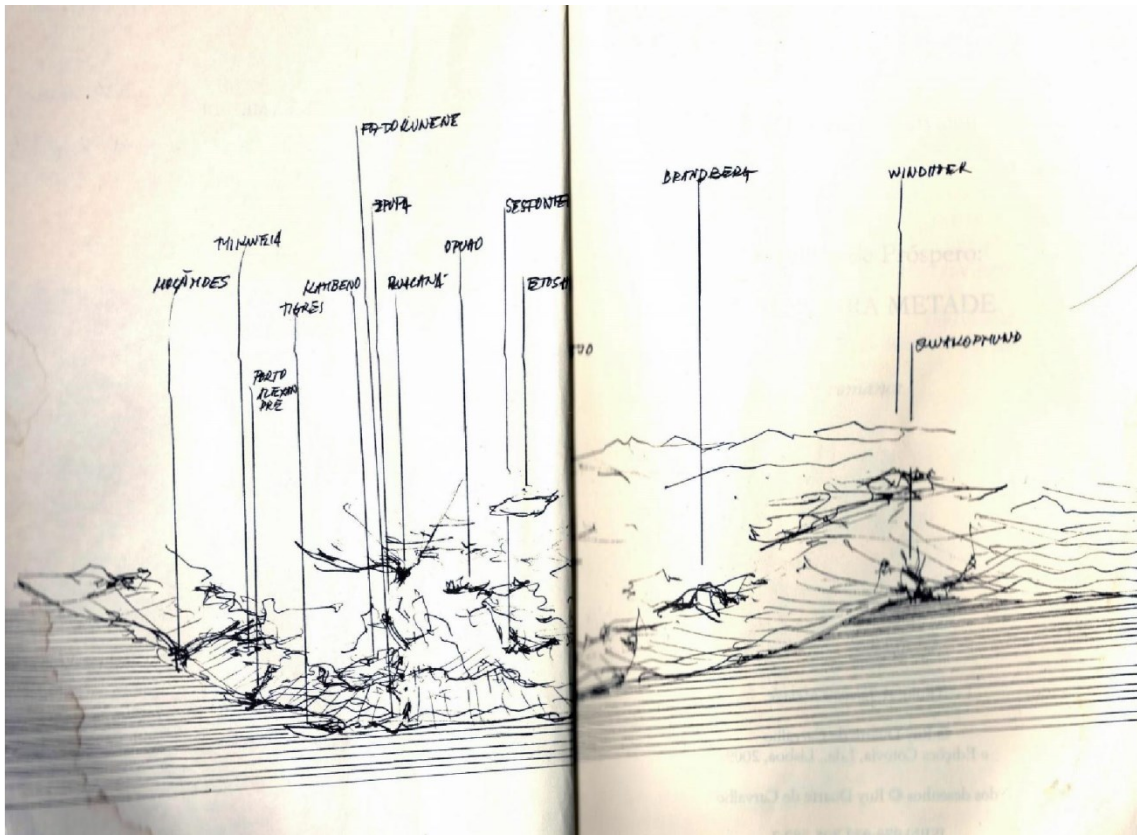
## Anexo 2 – Mapa de As Paisagens Propícias



### Anexo 3 – Mapa de *Mongólia*



Anexo 4 – Mapa de A Terceira Metade





## Bibliografia

AFFERGAN, Francis. 1994. “Textualisation et métaphorisation du discours anthropologique”. In Martynne Perrot e Martin de la Soudière (eds.). *Communication 58. L'écriture des sciences de l'homme*. Paris: Seuil, pp. 31-44.

AGAMBEN, Giorgio. 2004 (2003). *Estado de exceção*. Trad. Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo.

ANDREOTTI, Giuliana. 2013 (1996). *Paisagens culturais*. Trad. Ana Paula Bellenzier et al. Curitiba: Editora UFPR.

ASSUNTO, Rosario. 2005 (1973). *Il paesaggio e l'estetica*. Palermo: Novecento, 2ª ed.

AUGÉ, Marc. 2003. *Le temps en ruines*. Paris: Galilée.

AURÉGAN, Pierre. 2004. *Terre Humaine. Des récits et des hommes. Un autre regard sur les sciences de l'homme*. Paris: Agora.

BARTHÉLEMY, Tiphaine e Maria Courocli. 2008. “Ethnographies, voyages et mises en texte” in *Ethnographes et voyageurs. Les défis de l'écriture*. Paris: CTHS, pp. 7-19.

BARTHES, Roland. 1970. *L'empire des signes*. Genève : Les Sentiers de la Création.

BENJAMIN, Walter. 2002. “The storyteller: observations on the works of Nikolai Leskov”. In Howard Eiland e Michael Jennings (eds.). *Walter Benjamin. Selected writings*. Vol. 3. Cambridge: Harvard University Press, pp. 143-166.

BENSA, Alban e François Pouillon. 2012. *Terrain d'écrivains. Littérature et ethnographie*. Toulouse: Anacharsis.

BLUMENBERG, Hans. 1984 (1981). *La leggibilità del mondo*. Trad. Bruno Argenton. Bologna: il Mulino.

BORGES, Jorge Luis. 1969. *El elogio de la sombra* in *Obras completas*, tomo II. Barcelona: Emecé, pp. 353-396.

BORNHEIM, Gerd A. 1988. “As metamorfoses do olhar”. In Aduato Novaes (org.), *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, pp. 89-93.

BOYER, Alain-Michel. 2011. “La littérature, à la source de l'ethnographie” in *Littérature et ethnographie*. Nantes: Cécile Defaut, pp. 11-46.

\_\_\_\_\_. 2011. “Portraits de l'écrivain en ethnographe” in *Littérature et ethnographie*. Nantes: Cécile Defaut, pp. 385-408.

BRUNER, Edward. 1986. “Experience and Its Expression”. In Victor Turner e Edward Bruner (eds.). *The Anthropology of Experience*. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, pp. 5-30.

- BUCCI-GLUCKSMANN, Christine. 1996. *L'œil cartographique de l'art*. Paris: Galilée.
- BUENO, Antonio. 2006. "La mirada cartográfica: del mapa al paisaje aéreo". *Lápiz: Revista Internacional del Arte* 222, pp. 42-59.
- BYLAARDT, Cid Ottoni. 2009. "Os mortos de línguas cortadas". *Cidobyl*, 3 de Agosto. URL: <http://cidobyl.blogspot.com>. Acesso: 8 de Setembro de 2016.
- \_\_\_\_\_. 2015. "Os discursos do etnólogo, do filósofo e do ficcionista na estrutura do romance *Nove noites*". *Estudos de literatura brasileira contemporânea* 45, pp. 223-237.
- CAMBRAIA, Rui. 2013. "A duração da Paisagem. Construções de luz nas margens do Tempo". In Adriana Serrão (coord.). *Filosofia e Arquitectura da Paisagem. Intervenções*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, pp. 255-270.
- CARVALHO, Bernardo. 2001. "A ficção hesitante". *Folha de São Paulo. Ilustrada*, 6 de Janeiro. Acesso: 4 de Novembro de 2015. URL: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0601200113.htm>.
- \_\_\_\_\_. 2002. "O Natal de Robert Walser". *Folha de São Paulo. Ilustrada*, 24 de Dezembro. URL: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2412200216.htm>. Acesso: 9 de Maio de 2016.
- \_\_\_\_\_. 2003 (2002). *Nove Noites*. Lisboa: Cotovia.
- \_\_\_\_\_. 2004 (1993). *Aberração*. Lisboa: Cotovia.
- \_\_\_\_\_. 2005. "O espaço negativo" in *O mundo fora dos eixos*. São Paulo: Publifolha, pp. 85-87.
- \_\_\_\_\_. 2007a (2003). *Mongólia*. Lisboa: Cotovia.
- \_\_\_\_\_. 2007b. *O Sol se Põe em São Paulo*. Lisboa: Cotovia.
- \_\_\_\_\_. 2009. "Viagem e Ruptura". *Textos & Pretextos* 13, *A Viagem*, pp. 98-99.
- \_\_\_\_\_. 2011. "A pena do etnólogo". *Folha de São Paulo. Ilustríssima*, 9 de Janeiro. URL: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2011/01/856612-a-pena-doetnologo.shtml>. Acesso: 8 de Setembro de 2016.
- \_\_\_\_\_. 2015. "Antropologia de si". Blogue do Instituto Moreira Salles, 30 de Abril. URL: <http://www.blogdoims.com.br/ims/antropologia-de-si>. Acesso: 8 de Setembro de 2016.
- \_\_\_\_\_. 2016a. "Contra o leitor". Blogue do Instituto Moreira Salles, 3 de Fevereiro. URL: <http://blogdoims.com.br/contra-o-leitor/>. Acesso: 8 de Setembro de 2016.
- \_\_\_\_\_. 2016b. *Simpatia pelo Demônio*. São Paulo: Companhia das Letras.
- CARVALHO, Bernardo e Beatriz Resende. 2007. "Entrevista a Beatriz Resende". *Z Cultural. Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea*. URL:

<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/entrevista-com-bernardo-carvalho/>. Acesso: 8 de Setembro de 2016.

CARVALHO, Bernardo e Natalia Brizuela. 2008. “Bernardo Carvalho by Natalia Brizuela”. *Bomb magazine* 102. URL: <http://bombmagazine.org/article/3038/bernardocarvalho>. Acesso: 8 de Setembro de 2016.

CARVALHO, Bernardo e Flávio Moura. s/d. “A trama traiçoeira de Nove noites”. *Revista Trópico*. URL: <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/1586,1.shl>. Acesso: 8 de Setembro de 2016.

CARVALHO, Ruy Duarte de. 1980. *sinais misteriosos... já se vê...* Luanda: União dos Escritores Angolanos.

\_\_\_\_\_. 1997. *Aviso à Navegação: Olhar Sucinto e Preliminar sobre os Pastores Kuvale da Província do Namibe com um Relance sobre Outras Sociedades Agropastoris do Sudoeste de Angola*. Luanda: Instituto Nacional do Livro e do Disco.

\_\_\_\_\_. 1999. *Vou Lá Visitar Pastores*. Lisboa: Cotovia.

\_\_\_\_\_. 2000. *Os Papéis do Inglês*. Lisboa: Cotovia.

\_\_\_\_\_. 2002a. “Comentário a *Quase Três Discursos Quase Veementes de António José Forte*”. In Osvaldo M. Silvestre e Pedro Serra (eds.). *Século de Ouro: Antologia da Poesia Portuguesa do Século XX*. Braga: Angelus Novus, pp. 543-549.

\_\_\_\_\_. 2002b. *Os Kuvale na História, nas Guerras e nas Crises (artigos e comunicações, 1994-2001)*. Luanda: Nzila.

\_\_\_\_\_. 2005. *As Paisagens Propícias*. Lisboa: Cotovia.

\_\_\_\_\_. 2006. *Desmedida*. Lisboa: Cotovia.

\_\_\_\_\_. 2008. *A câmara, a escrita e a coisa dita... fitas, textos e palestras*. Lisboa: Cotovia.

\_\_\_\_\_. 2009. *A Terceira Metade*. Lisboa: Cotovia.

\_\_\_\_\_. 2014. “[Mensagens de Swakopmund]”. *Granta Portugal* 4, África, pp. 83-99.

CHAKRABARTY, Dipesh. 2000. *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton: Princeton University Press.

CLIFFORD, James. 1983. “On Ethnographic Authority”. *Representations* 2, Spring, pp. 118-146.

\_\_\_\_\_. 1988. “On Ethnographic Self-fashioning” in *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge: Harvard University Press, pp. 92-114.

COLLOT, Michel. 2013. *Poética e filosofia da paisagem*. Trad. Ida Alves et. al. Rio de Janeiro: Oficina Raquel.

CONRAD, Joseph. 1947 (1897). *The Return*. In *The Complete Works of Joseph Conrad. Tales of Unrest* (Volume 8). Garden City, N. Y.: Double Day, Page & Co., pp. 118-186.

\_\_\_\_\_. 1966 (1900). *Lord Jim*. Harmondsworth: Penguin.

CORRÊA, Mariza e Januária Mello (orgs.). 2008. *Querida Heloisa / Dear Heloisa: cartas de campo para Heloisa Alberto Torres*. Campinas: Unicamp / Núcleo de Estudos de Gênero – PAGU.

CORRÊA, Mariza. 2013. *Traficantes do simbólico & outros ensaios sobre a história da antropologia*. Campinas: Editora da Unicamp.

DA MATTA, Roberto. 1978. “O Ofício de Etnólogo, ou Como Ter Anthropological Blues”. *Boletim do Museu Nacional* 27.

DEBAENE, Vincent. 2010. *L'adieu au voyage. L'ethnologie française entre science et littérature*. Paris: Gallimard.

DERRIDA, Jacques. 1987. “How to avoid speaking: denials”. In Sanford Budick e Wolfgang Iser (eds.). *Languages of the Unsayable. The Play of Negativity in Literature and Literary Theory*. Stanford University Press, pp. 3-70.

\_\_\_\_\_. 1993. *Passions*. Paris: Galilée.

DURAND, Régis. 2006. *L'excès et le reste. Essais sur l'expérience photographique*. Paris: Éditions de la Différence.

EWALD, Filipe Grüne. 2011. “Arte e conhecimento em *Os Papéis do Inglês*, de Ruy Duarte de Carvalho”. *Abril. Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF* 4 (7), pp. 65-78.

FABBIANO, Giulia. 2008. “Déconstruire l'empathie. Réflexions sur l'art magique de l'ethnologue”. *Journal des anthropologues* [versão eletrônica] 114-115, pp. 1-10. Acesso: 19 de Janeiro de 2016. URL: <http://jda.revues.org/321>

FAVRET-SAADA, Jeanne. 1977. *Les mots, la mort, les sorts*. Paris: Gallimard.

FERREIRA, Nuno Miguel Félix. 2009. *Testemunho e Historiografia em Nove Noites e Mongólia. Conflitos Morais na Representação Discursiva do Passado*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Lisboa.

FREUD, Sigmund. 1974. *Psicopatologia da vida quotidiana*. Trad. José Marinho. Lisboa: Estúdios cor.

GALE, Ana Maria Martinho. 2011. *The Protean Web. Literature and Ethnography in Lusophone Africa*. Lisboa: Colibri.

GEERTZ, Clifford. 1973. *The Interpretation of Cultures*. Nova Iorque: Basic Books.

GONÇALVES, Marco Antônio. 2010. *Traduzir o outro: etnografia e semelhança*. Rio de Janeiro: 7Letras.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. 2006 (1990). *Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative*. Cambridge University Press.

HATOUM, Milton. 2004. “Laços de parentesco: ficção e antropologia”. In Fernanda Arêas Peixoto, Heloisa Pontes e Lilia Moritz Schwarz (orgs.). *Antropologias, Histórias, Experiências*. Belo Horizonte: Editora UFMG, pp. 135-142.

HEGEL, Georg W. F. 2001 (1837). *The Philosophy of History*. Trad. J. Sibree. Kitchener: Batoche Books.

INGOLD, Tim. 1993. “The Temporality of the Landscape”. *World Archaeology* 25 (2), pp. 152-174.

INGOLD, Tim et al. 2012. “Diálogos vageiros: vida, movimento e antropologia. Entrevista com Tim Ingold”. *Ponto Urbe* 11 [on line]. URL: <http://pontourbe.revues.org/334>. Acesso: 8 de Setembro de 2016.

ISER, Wolfgang. 1993. *The Fictive and the Imaginary. Charting Literary Anthropology*. Baltimore: John Hopkins University Press.

JACKSON, Jean. 1990. “Living with fieldnotes”. In Roger Sanjek (ed.). *Fieldnotes: The Makings of Anthropology*. Nova Iorque: Cornell University Press, pp. 1-33.

JULLIEN, François. 2014 *Vivre de paysage ou l'impensé de la Raison*. Paris: Gallimard.

KAFKA, Franz. 2004 (1919). “Uma mensagem imperial”. In *Os Contos*, 1º volume (textos publicados em vida do autor). Trad. Álvaro Gonçalves, José Maria Vieira Mendes e Manuel Resende. Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 246-247.

KAPLAN, Caren. 1996. *Questions of Travel. Postmodern Discourses of Displacement*. Durham: Duke University.

KERMODE, Frank. “Endings, continued”. In Sanford Budick e Wolfgang Iser (eds.). *Languages of the Unsayable. The Play of Negativity in Literature and Literary Theory*. Stanford University Press, pp. 71-94.

KILANI, Mondher. 1994. “Du terrain au texte. Sur l'écriture de l'anthropologie”. In Martyne Perrot e Martin de la Soudière (eds.). *Communication 58. L'écriture des sciences de l'homme*. Paris: Seuil, pp. 45-60.

KLINGER, Diana. 2007. *Escrita de si, escrita do outro. O retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras.

KUPER, Adam. 1996 (1973). “Anthropology and colonialism” in *Anthropology and Anthropologists. The Modern British School*. Londres: Routledge, pp. 94-114.

\_\_\_\_\_. 1999. “Post-modernism, Cambridge and the Great Kalahari Debate”. In *Among the Anthropologists. History and Context in Anthropology*. Londres & New Brunswick: The Athlone Press, pp. 15-35.

\_\_\_\_\_. 2005. “Histórias alternativas da antropologia social britânica”. In *Etnográfica* IX (2), pp. 209-230.

LA BARRE, Weston. 1980 (1967). Prefácio a Georges Devereux. *De l'angoisse a la méthode dans les sciences du comportement*. Trad. H. Sinaceur. Paris: Flammarion, pp. 5-9.

LACAN, Jacques. 1966. “Le séminaire sur « La lettre volée »” in *Écrits I*. Paris: Seuil, pp. 19-75.

LE CLÉZIO, J. M. G. 1982 (1980). *Désert*. Paris: Gallimard.

LEFEBVRE, Henri. 1974. *La production de l'espace*. Paris: Anthropos.

LEIRIS, Michel. 1969 (1951). “L’ethnographie devant le colonialisme” in *Cinq études d’ethnologie*. Paris: Éditions Denoël, pp. 83-112.

\_\_\_\_\_. 1981. *L’Afrique fantôme*. Paris: Gallimard.

LENCLUD, Gérard. 1995. “Quand voir, c’est reconnaître. Les récits de voyage et le regard anthropologique”. *Enquête* 1, pp. 113-129.

LÉVI-STRAUSS, Claude. 1955. *Tristes tropiques*. Paris: Union Générale d’Éditions.

\_\_\_\_\_. 1967 (1960). *The Scope of Anthropology*. Trad. Sherry Ortner Paul e Robert A. Paul. Londres: Jonathan Cape.

\_\_\_\_\_. 1980 (1950). “Introduction à l’œuvre de Marcel Mauss”. In Marcel Mauss. *Sociologie et Anthropologie*. Paris: Presses Universitaires de France, pp. IX-LII.

LOURAU, René. 1988. *Le journal de recherche : matériaux d’une théorie de l’implication*. Paris: Méridiens Klincksiek.

LUDMER, Josefina. 2010. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

MAGDALENO, Renata. 2011. *No país da ficção. Narrativa e viagem na literatura brasileira e argentina contemporâneas*. Tese de doutoramento. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

MASSEY, Doreen. 2005. *For Space*. Londres: Sage.

MAYBURY-LEWIS, David. 1990 (1965). *O selvagem e o inocente*. Trad. Mariza Corrêa. Campinas: Editora da Unicamp.

MERLEAU-PONTY, Maurice. 2008 (1958). “Rapport de Maurice Merleau-Ponty pour la création d’une chaire d’Anthropologie sociale”. *La lettre du Collège de France* [on line], Hors-série 2. Acesso: 8 de Setembro de 2016. URL : <http://lettre-cdf.revues.org/229>

MICELI, Sonia. 2011. *Contar para vivê-lo, viver para contá-lo. Autocolocação e construção do livro na trilogia ficcional de Ruy Duarte de Carvalho*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Lisboa.

MONTALBETTI, Christine. 1997. *Le voyage, le monde et la bibliothèque*. Paris: Presses Universitaires de France.

MORAES, Anita Martins Rodrigues de. 2012. “Ficção e etnografia: o problema da representação em *Os papéis do inglês*, de Ruy Duarte de Carvalho, e *Nove noites*, de Bernardo Carvalho”. *Via Atlântica* 21, Julho, pp. 155-172.

OLIVIERI-GODET, Rita. 2007. “Estranhos estrangeiros: poética da alteridade na narrativa contemporânea brasileira”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* 29, pp. 233-252.

PEIRANO, Mariza. 2006. *A teoria vivida e outros ensaios de antropologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

PEREC, Georges. 1978. *La Vie, mode d'emploi*. Paris: Hachette.

PERROT, Martyne e Martin de la Soudière. 1994. “L’écriture des sciences de l’homme : enjeux”. In *Communication* 58. *L’écriture des sciences de l’homme*, pp. 5-13.

PESSOA, Osvaldo Jr. 2001. “O sujeito na física quântica”. In E. C. Oliveira (org.). *Epistemologia, Lógica e Filosofia da Linguagem – Ensaios de Filosofia Contemporânea*. Feira de Santana: UEFS – Núcleo de Estudos Filosóficos, pp. 157-196.

PIGLIA, Ricardo. 2000. *Formas breves*. Barcelona: Anagrama.

PINA-CABARAL, João. 2007. “‘Aromas de urze e de lama’: reflexões sobre o gesto etnográfico”. *Etnográfica* 11 (1), pp. 191-212.

PINNEY, Christopher. 2003. “Introduction”. In Christopher Pinney e Nicolas Peterson (eds.). *Photography’s Other Histories*. Durham e Londres: Duke University Press, pp. 516.

POWDERMAKER, Hortense. 1966. *Stranger and Friend. The Way of an Anthropologist*. Nova Iorque: W. W. Norton & Company.

\_\_\_\_\_. 1933. Introdução a *Life in Lesu. The study of a Melanesian society in New Ireland*. Nova Iorque: W. W. Norton & Company.

PRATT, Mary Louise. 1986. “Fieldwork in Common Places”. In James Clifford e George E. Marcus (eds.). *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press, pp. 27-50.

\_\_\_\_\_. 2008 (1992). *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. Londres: Routledge, 2ª ed.

QUINTAIS, Luís. 2010. “Finding a fit (mentes e máquinas #10)”. *Fragmentos, anotações e arquivos*, 27 de Fevereiro. URL:

<https://luisquintaisweb.wordpress.com/2013/02/27/finding-a-fit/>. Acesso: 8 de Setembro de 2016.

RAFFARD, Matthieu. 2009. *La soif d'images*. Petites révélations sur la lumière et la photographie. Paris: Transboréal.

REDFIELD, Peter e Silvia TOMÁŠKOVÁ. 2003. "The exile of anthropology". In Rebecca Saunders (ed.). *The Concept of the Foreign. An Interdisciplinary Dialogue*. Lanham: Lexington Books, pp. 71-90.

REGALADO LÓPEZ, Tomás e Jorge Volpi. 2015. "La literatura latinoamericana solo queda como un ficticio objeto de estudio para la academia". Entrevista a Jorge Volpi. *Revista Pasavento* 3, pp. 187-196.

RESENDE, Beatriz. 2014. "Possibilidades da escrita literária no Brasil". In Beatriz Resende e Ettore Finazzi-Agrò (orgs.), *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, pp. 9-24.

RETAILLÉ, Denis. 1997. *Le monde du géographe*. Paris: Presses de Sciences Po.

\_\_\_\_\_. 2005. "L'espace mobile". In Benoît Antheaume e Frédéric Giraut (eds.). *Le territoire est mort, vive les territoires! Une (re)fabrication au nom du développement*. Montpellier: IRD, pp. 175-201.

\_\_\_\_\_. 2013. "From Nomadic to Mobile Space: A Theoretical Experiment (19762012)". In Judith Miggelbrink, Joachim Otto Habeck, Nuccio Mazzullo e Peter Kock (eds.). *Nomadic and Indigenous Spaces. Productions and Cognitions*. London: Routledge, pp. 55-75.

RIVERA, Annamaria. 2004 (1997). Introdução a *Mondher Kilani. L'invenzione dell'altro*. Saggi sul discorso antropologico. Bari: Dedalo.

ROCHA, João Cezar de Castro. 2015. *Cultures latino-américaines et poétique de l'émulations: Littérature des faubourgs du monde ?* Trad. François Weigel. Paris: Pétra.

ROGER, Alain. 1978. *Nus et paysages. Essai sur la fonction de l'art*. Paris: Aubier.

ROPAR-WUILLEUMIER, Marie-Claire. 2009. "L'âge du paysage (réflexion esthétique et représentation paysagère)" in *Le Temps d'une pensée. Du montage à l'esthétique plurielle*. Textos reunidos e apresentados por Sophie Charlin. Paris: Presses Universitaires de Vincennes, pp. 379-399.

RUBIÉS, Joan-Pau. 2002. "Travel writing and ethnography". In Peter Hulme e Tom Youngs (eds.). *The Cambridge Companion to Travel Writing*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 242-260.

RUBIM, Gustavo. 2011. "'Observadores observados' e a pesquisa avançada em literatura e antropologia". *Etnográfica* 15 (2), pp. 361-375.

RYKNER, Arnaud. 2004. *Pans. Liberté de l'œuvre et résistance du texte*. Paris: José Corti.

SÁEZ, Oscar Calavia. 2006. “O Aleph, o etnógrafo, a biblioteca”. *Antropologia em Primeira Mão* 88. Na *Biblioteca: Micro-ensaios sobre literatura e antropologia*, pp. 5-9.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. 2009. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira.

\_\_\_\_\_. 2011. “Narrativas latino-americanas de viagem: Um golpe de ar”. Texto publicado em <http://narrativaslatinoamericanasdeviagem.blogspot.pt/> a 29 de Abril. Acesso: 10 de Maio de 2016.

SERRÃO, Adriana. 2011. “A paisagem como problema da filosofia”. In Adriana Serrão (coord.). *Filosofia da Paisagem. Uma Antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, pp. 13-35.

\_\_\_\_\_. 2013a. “Nota de apresentação”. In Adriana Serrão (coord.). *Filosofia e Arquitectura da Paisagem. Intervenções*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, pp. 9-14.

\_\_\_\_\_. 2013b. “Paisagem, Permanência e Instabilidade em Movimenti di un tempo impossibile”. In Adriana Serrão (coord.). *Filosofia e Arquitectura da Paisagem. Intervenções*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, pp. 105-109.

\_\_\_\_\_. 2014. “Paisagem, uma categoria em transição”. In Adriana Serrão (coord.). *Filosofia e Arquitectura da Paisagem. Um Manual*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, pp. 317-332.

\_\_\_\_\_. 2015. “Paisagem, o paradoxo do limite”. In Pedro Costa e Eduardo Pinto (eds.). *Sete Círculos*. Porto: Circo de Ideias, pp. 151-157.

SILVESTRE, Osvaldo. 2004. “My own private Mongólia. Sobre *Mongólia*, de Bernardo Carvalho”. *Oriente* 11, pp. 74-92.

SIMMEL, Georg. 2011 (1913). “Filosofia da paisagem”. In Adriana Serrão (coord.). *Filosofia da Paisagem. Uma Antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, pp. 42-51.

SOUDIÈRE, Martin de la. 1994. “Écrire l’hiver”. In Martyne Perrot e Martin de la Soudière (eds.). *Communication 58. L’écriture des sciences de l’homme*. Paris: Seuil, pp. 103-115.

SÜSSEKIND, Flora. 1990. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras.

THOMAS, Nicolas. 1994. *Colonialism’s Culture. Anthropology, Travel and Government*. Cambridge: Polity Press.

TUAN, Yi-Fu. 2008 (1977). *Space and Place. The Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

TYLER, Stephen A. 1986. “From Document of the Occult to Occult Document”. In James Clifford e George E. Marcus (eds.). *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press, pp. 122-140.

- URRY, James. 1993 (1977). *Before Social Anthropology. Essays on the history of British anthropology*. Chur: Harwood.
- VALÉRY, Paul. 1957 (1938). “Poésie et pensée abstraite” in *Variété. Théorie poétique et esthétique*. In *Œuvres I*. Paris: Gallimard.
- VAN DEN ABEELE, Georges. 1980. “Sightseers: the Tourist as Theorist”. *Diacritics* 10, pp. 2-14.
- VELHO, Gilberto. 1978. “Observando o familiar”. In Edson Oliveira Nunes (org.). *A Aventura Sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar, pp. 123-132.
- VENÂNCIO, José Carlos. 1987. *Uma Perspectiva Etnológica da Literatura Angolana: “chuva chove em cima da nossa terra de Luanda”*. Lisboa: Ulmeiro.
- VIEIRA, Yara Frateschi. 2004. “Refração e iluminação em Bernardo Carvalho”. *Novos Estudos* 70, pp. 195-206.
- WADE, Nicholas. 2010. “Anthropology a Science? Statement Deepens a Rift?”. *New York Times*, 9 de Dezembro. Acesso: 8 de Setembro de 2016. URL: [http://www.nytimes.com/2010/12/10/science/10anthropology.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2010/12/10/science/10anthropology.html?_r=0)

### Videografia

- CARVALHO, Ruy Duarte de. 2004. “Literatura e antropologia: possíveis interferências”. Palestra proferida na Universidade de São Paulo. URL: <http://www.buala.org/pt/dafala/literatura-e-antropologia-possiveis-interferencias-ruy-duarte>. Acesso: 8 de Setembro de 2016.
- RUBIM, Gustavo. 2012. “Literatura e antropologia: renovar a ligação”. Palestra proferida na Casa da Escrita (Coimbra). URL: <https://vimeo.com/44796403>. Acesso: 8 de Setembro de 2016.