

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA EM ESTUDOS COMPARATISTAS



***CONTAR PARA VIVÊ-LO, VIVER PARA CUMPRI-LO.***

***Autocolocação e construção do livro na trilogia ficcional de Ruy  
Duarte de Carvalho.***

Sonia Miceli

Mestrado em Estudos Comparatistas

2011

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA EM ESTUDOS COMPARATISTAS



***CONTAR PARA VIVÊ-LO, VIVER PARA CUMPRI-LO.***

***Autocolocação e construção do livro na trilogia ficcional de Ruy  
Duarte de Carvalho.***

Sonia Miceli

Dissertação orientada por: Prof. Doutora Clara Rowland

Mestrado em Estudos Comparatistas

2011

## Índice

Resumo	1
Abstract	2
Agradecimentos	3
Introdução	4
Capítulo 1: <i>Tenho que ver primeiro o que estará a passar-se por aqui...</i>	9
1.1 <i>Da observação participante à antropologia pós-moderna (ou partilhada)</i>	15
1.2 <i>À procura de um lugar: o problema da autocolocação em Vou lá Visitar Pastores</i>	21
1.3 <i>Viver para cumprir o poema</i>	26
1.4 <i>Autocolocação e autoficção nos Papéis do Inglês</i>	29
Capítulo 2: <i>Mas este, assim, será também o diário de quem?</i>	42
2.1 <i>Cartas auto-enviadas</i>	46
2.2 <i>O autoficcionista dentro e fora do livro</i>	49
2.3 <i>O narrador como editor?</i>	52
2.4 <i>Materialidades da narrativa: fala, voz, escrita</i>	58
2.5 <i>O autoficcionista dentro e fora do livro (2)</i>	65
Capítulo 3: <i>Um livro à deriva</i>	70
3.1 <i>Cartas, segredos e cartas secretas</i>	72
3.2 <i>As impossibilidades da narrativa e a resistência à forma</i>	76
3.3 <i>Um livro a insinuar-se</i>	79
3.4 <i>Entre o tudo e o nada, o título...</i>	82
3.5 <i>As impossibilidades da narrativa (2): a obra diferida e a obra montada</i>	85
3.6 <i>Obras finitas, infinitas ou inacabadas (?)</i>	91
Conclusão	99
Bibliografia	102

## **Resumo**

Este trabalho discute a ideia de romance que transparece da trilogia ficcional de Ruy Duarte de Carvalho, composta por *Os Papéis do Inglês* (2000), *As Paisagens Propícias* (2005) e *A Terceira Metade* (2010). Partindo do reconhecimento da centralidade da inscrição subjectiva na narrativa, observa-se como esta se configura como fruto de um processo de autocolocação cujas origens se encontram na experiência etnográfica do autor. Após ter interrogado as motivações da transição da antropologia para a ficção, propõe-se uma leitura das obras focada nas dinâmicas da narração e na estrutura narrativa, interrogando as problemáticas relações entre romance e livro e o processo da sua construção, e apontando para o problema da autocolocação como chave de leitura das obras, que são por ele determinadas tanto a nível de conteúdo como de forma. Emerge uma ideia de romance como território de incessantes explorações interiores e, por conseguinte, destinado – tal como o seu autor – a um contínuo movimento para frente, no espaço e no tempo.

### **Palavras-chave**

Autocolocação

Antropologia

Romance

Livro

Viagem

## **Abstract**

This work discusses the idea of the novel that emerges from Ruy Duarte de Carvalho's fictional trilogy, composed of *Os Papéis do Inglês* (2000), *As Paisagens Propícias* (2005) and *A Terceira Metade* (2010). Recognizing the centrality of subjective inscription in the narrative, we see how this is construed as the result of a process of self-positing whose origins lie in the author's ethnographic experience. After questioning the reasons of the transition from anthropology to fiction, it proposes a reading of the works focused on the dynamics of narration and on the narrative structure, questioning the problematic relationship between novel and book and the process of its construction, and pointing to the problem of self-positing as a key to reading the works, which are determined by the latter in terms of both content and form. An idea of the novel as a territory for never-ending inner explorations comes out and it is therefore destined – like its author – to a continuous forward movement in space and time.

## **Keywords**

Self-positing

Anthropology

Novel

Book

Travelling

## **Agradecimentos**

Gostaria de agradecer em primeiro lugar à Professora Clara Rowland, pela generosa disponibilidade, a confiança e o apoio que mostrou ao longo deste ano de trabalho. A sua orientação ajudou-me a desenvolver as minhas capacidades de investigação e de reflexão de uma forma antes impensável.

Agradeço também à minha família e ao Igor, que me apoiaram neste percurso, ajudando-me a ultrapassar os momentos de dificuldade, bem como a todos os que me ouviram com paciência sempre que, entusiasmada ou desanimada, contava as minhas deambulações literárias pelo universo de Ruy Duarte de Carvalho.

## Introdução

Num discurso lido na Universidade de Coimbra e posteriormente publicado na colectânea de ensaios *A Câmara, a Escrita e a Coisa dita*, reflectindo sobre alguns aspectos do seu percurso intelectual e literário, Ruy Duarte de Carvalho explica que via só um caminho para chegar a um grau de conhecimento e de proximidade de outras sociedades e de outras vivências que lhe permitisse compreender as razões dos comportamentos e dos estilos de vida de gentes (principalmente os pastores kuvale do sudoeste de Angola, mas não só) tão diferentes dele. Esse caminho haveria necessariamente de passar por diversas experiências e diversos registos, “partindo da poesia e entrando pela antropologia adentro pela ponte do cinema, e deixando que a antropologia, por sua vez, me catapultasse para a ficção [...]” (Carvalho 2008a: 22). Poesia, cinema, antropologia e ficção são faces diferentes de um percurso em que projecto de vida e projecto intelectual e literário se cruzam e sobrepõem, produzindo um discurso que foge às definições e às restrições de género, espelho de “um percurso subjetivo que é uma espécie de espiral de autoconsciência” (Ornellas 2009: 192). A transição de uma linguagem a outra não coincide com a rejeição ou o abandono da(s) anterior(es), mas antes com um enriquecimento e com a abertura a novas hipóteses e novos caminhos para uma reflexão que mostra a sua coerência na partilha não só de conteúdos como também de interesses e preocupações que dizem respeito à forma em que é elaborada. O romance partilhará, assim, com o filme determinadas problemáticas ligadas à sobreposição de tempos diferentes, enquanto a poesia entrará na narrativa, que inclui, por sua vez, o diário do etnógrafo e os depoimentos dos informantes...

Esta última transição, da antropologia para a ficção, será o ponto de partida deste trabalho, em que serão discutidas as relações entre as duas e, sobretudo, as razões de uma viragem ficcional que se concretizou em três romances de grande valor, aos quais dedicarei a

minha atenção: *Os Papéis do Inglês*, *As Paisagens Propícias* e *A Terceira Metade*, que constituem a trilogia *Os Filhos de Próspero*. Um dos nós principais da minha reflexão, com a qual abrirei o primeiro capítulo, será, portanto, a procura das motivações que poderiam justificar a opção pelo romance. Para este efeito, focar-me-ei, em primeiro lugar, em *Vou lá Visitar Pastores*, obra que, mais que outras, desafia as classificações, colocando-se no cruzamento entre ensaio, ficção, autobiografia e relato etnográfico, e, a seguir, nos *Papéis do Inglês*, primeiro romance do autor, que dá corpo às tensões já presentes nos *Pastores*. O segundo capítulo, dedicado ao estudo das vozes narrativas, centrar-se-á sobre *As Paisagens Propícias*, onde se instaura uma ambígua relação entre autor e narrador(es), que será mantida e aprofundada na *Terceira Metade*. A discussão sobre este romance será objecto do terceiro capítulo, em que me ocuparei de algumas problemáticas ligadas à estrutura narrativa, nesta como noutras obras do autor.

O interesse de *Vou lá Visitar Pastores*, com que iniciarei a minha reflexão, assenta no facto de se tratar da obra obra que marca a transição da antropologia para a ficção, contendo o germe de um projecto literário prestes a se concretizar, mas mantendo-se ainda ancorado no terreno da pesquisa etnográfica e da reflexão antropológica. O livro coloca-se, assim, entre

[aqueles] livros que se ultrapassam, que ultrapassam mesmo as fundamentações que lhes subjazem..... livros que se excedem a partir de tratamentos objectivos ou que se propõem como tal..... que transitam das formulações objectiváveis para outras ordens de percepção de que só a escrita criativa pode dar testemunho..... onde a escrita que testemunha, demonstra e argumenta, se ultrapassa e vira literatura. (Carvalho 2008a: 23-24).

O movimento referido aqui responde às exigências interiores do sujeito, que no romance encontrarão terreno fértil para ser exploradas. Repare-se que a responsabilidade da passagem da etnografia à literatura não é atribuída a uma mera opção do escritor, mas a uma

necessidade da própria escrita, que, embatendo-se com as restrições impostas pelos seus próprios pressupostos – os do discurso científico –, se ultrapassa e muda o seu rumo, apontando para a literatura. O problema configura-se, desde o início, como um problema de *forma*, levantando questões cabais para a nossa análise: quais as possibilidades do romance enquanto género aberto às mais variadas explorações da subjectividade? Em que medida poderá ele dar espaço a problemáticas que a etnografia não pode acolher? E que género de romance e de livro será esse? A procura das possíveis respostas para estas perguntas orientará a minha análise, partindo de *Vou lá Visitar Pastores*, obra que nos ajudará a abrir o caminho para o estudo da produção ficcional de Ruy Duarte, inaugurada, a apenas dois anos da publicação dos *Pastores*, pelos *Papéis do Inglês* (2000).

Porém, a relação entre etnografia/antropologia e ficção não deve ser encarada apenas em termos de filiação à segunda em razão dos limites e das falhas da primeira, mas antes como uma incorporação de temas, problemas e motivos surgidos no âmbito da experiência etnográfica e da subsequente reflexão antropológica, e que serão trabalhados e desenvolvidos no romance: “a antropologia [...] me permitiu constituir-me a mim mesmo como personagem, como narrador que das personagens que refere sabe o que sabe e o que pode, com alguma segurança e sem operar obrigatoriamente reduções, inferir.....” (*Idem*: 23). No trabalho de campo o etnógrafo, envolvido num processo de *autocolocação* – problemática central, a que dedicarei uma reflexão demorada – que determina a sua relação com o meio e com si próprio, apreendeu a dificuldade em desvendar e compreender as razões dos *outros* e esta aprendizagem determinará as suas opções narrativas, pois, não se considerando “capaz de colocar-se naquela situação em que o autor se apodera da consciência do outro..... apenas disponibiliza o que o outro lhe terá feito saber de si mesmo.....” (*Idem: ibidem*). Esta dificuldade traduz-se na opção constante pela narração na primeira pessoa, fugindo o autor à tentação de entrar na cabeça dos outros, falando no seu nome. Por conseguinte, em todos os

seus romances, ele desempenha simultaneamente as funções de autor, narrador e personagem, contando aventuras que se colocam no limiar entre realidade e ficção, mas que precisam sempre de passar pelo filtro da subjectividade que, ao narrá-los, os interpreta e se apropria deles. Reconhecer a centralidade da inscrição autoral na narrativa revelar-se-á, assim, a única maneira de ler estes romances, contados para ser vividos, vividos para ser cumpridos.

O foco na experiência subjectiva não reflecte uma opção egotista, porque o “eu” é apenas o pólo de uma relação dialógica que inclui sempre um “tu” com que o sujeito se mede e sem o qual a sua experiência não faria sentido. Assim, tanto os *Pastores* como os romances da trilogia são obras marcadas por uma destinação, que organizam o seu discurso à medida do seu destinatário: *Pastores* apresenta-se como a transcrição de umas cassetes gravadas para um amigo do narrador, que teria que acompanhá-lo numa viagem nos territórios kuvale; *Os Papéis* é composto por uma série de emails dirigidos a uma destinatária que também aparece como personagem do romance; nas *Paisagens Propícias* o narrador cede as rédeas da narração a uma personagem, SRO, que lhe envia dois emails que ocupam dois terços do livro; por fim, na *Terceira Metade* um curioso indivíduo, o mais-velho Trindade, conta ao narrador a história da sua vida, simulando uma situação de narração oral.

O carácter dialógico destas obras, que se acentua nas duas últimas, corresponde a um progressivo deslocamento da voz narrativa principal do “eu” para o “tu”, pois nas *Paisagens* e, ainda mais, na *Terceira Metade* o autor constituído em narrador torna-se o destinatário das narrações de outrem (SRO e Trindade), que ele reelabora para as transformar em livro. Desta maneira, o desdobramento da figura autoral complica-se pela interferência de outras vozes, que questionam a sua estabilidade e com ela, a do livro, que em ambos os romances é apresentado como ainda em fase de composição, logo inacabado e condenado à deriva.

A problemática do livro à deriva – expressão utilizada pelo próprio autor – será relacionada com dois elementos omnipresentes na trilogia: o pretexto e o desvio, sendo um o

contraponto do outro e revelando-se essenciais para a construção do livro. Este configurar-se-á, em última análise, como uma obra aberta e centrífuga, fruto de tensões entre fragmentação e totalidade, síntese extrema e digressão contínua, disponível para acolher o plágio, o *pastiche*, a paródia. Nessa análise, socorrer-me-ei da ajuda de outras obras não-ficcionais do autor, sobretudo *Desmedida*, mas também *Actas da Maianga*, que oferecem interessantes sugestões para a compreensão de uma obra tão variada como coerente.

É este último ponto que gostaria de sublinhar antes de terminar esta breve introdução. Quem aborda uma obra tão complexa como a de Ruy Duarte de Carvalho experimenta a dificuldade em limitar o seu arco de pesquisa a poucas obras – no meu caso, as ficcionais –, excluindo as outras, o que é, de facto, impossível, pela profunda ligação que existe entre elas, testemunhada pela presença, em todas, das mesmas problemáticas, interesses, preocupações e até estratégias discursivas. Por outro lado, a permeabilidade destes romances a outros géneros e a outros registos discursivos (relato etnográfico, ensaio antropológico, documentário, poesia, etc.) que se cruzam e contaminam requer uma abordagem que tenha conta do carácter problemático da noção de género, abalada por uma série de questionamentos que a tornam cada vez mais instável. Por estas razões, não poderei deixar de dedicar amplo espaço também a obras não-ficcionais, encontrando nelas possíveis pistas de leitura para questões encontradas nas outras e que voltam com surpreendente regularidade em todos os textos de que me ocuparei. A minha leitura será, portanto, transversal, pois a discussão das obras será sempre acompanhada pela reflexão sobre as ligações entre elas, integrando-se cada uma num pensamento e num discurso ao mesmo compacto e heterogéneo.

## **1. Tenho que ver primeiro o que estará a passar-se por aqui...**

Para mim, e como não, esta era  
uma nova estória a inaugurar-se.

*Os Papéis do Inglês*

Na primeira secção dos *Papéis do Inglês*, obra com a qual Ruy Duarte de Carvalho faz a sua estreia como escritor de ficção, o narrador, ao dirigir-se à destinatária “*que se insinua e instala no texto*”, invocada na dedicatória inicial, abre a narrativa dizendo: “A narração daquela estória que *prometi contar-te* [...] poderia, a ser levada avante, começar *aqui e agora*”<sup>1</sup> (P.I. 14, itálico meu). Esta afirmação assinala, logo no início, a importância das referências espaço-temporais na obra de um autor que sente constantemente o apelo de um território e de certas condições que se revelam indispensáveis para que a narrativa nasça, tome forma e encontre o seu rumo. O *hic et nunc* de Ruy Duarte nunca é um expediente retórico ou, eventualmente, metafórico, mas remete a situações concretas, capazes de produzir efeitos importantes nas narrativas que nelas se enquadram e que, portanto, devem ser tidas em conta.

A relevância da afirmação acima mencionada é imediatamente esclarecida pelo narrador, quando ele refere ter contado essa estória pela primeira vez um ano antes naquele mesmo lugar e, presumivelmente, às mesmas pessoas que estarão à sua volta no tempo da narração, isto é, da escrita. E foi precisamente de uma observação feita por uma dessas pessoas, o seu ajudante Paulino, que, conclui o narrador antes de contar a história do Galvão,

---

<sup>1</sup> A partir deste momento, indicarei *Os Papéis do Inglês* com a abreviação P.I., *As Paisagens Propícias* com P.P. e *A Terceira Metade* com T.M.

“haveriam de resultar, em grande medida, a dinâmica e as rotas de muitas das minhas deambulações seguintes por estas estepes e savanas” (P.I. 16).

Paulino, ao ouvir o relato do trágico e inexplicável fim do Inglês no meio da selva angolana, tinha-se lembrado de que um avô dele, há muitos anos, trabalhara para um branco, possivelmente um Inglês, que se tinha matado com um tiro, deixando uma bíblia, um violino, uns livros e uns papéis. O homem ficou com estes objectos, que, após a sua morte, foram herdados pelo tio do Paulino. A possibilidade de uma ligação entre estes acontecimentos e a história do Inglês narrada por Galvão desencadeia de imediato o trabalho imaginativo do narrador e, a partir daí, a história da procura dos papéis (que, conforme ficaremos a saber mais tarde, tinham passado também pelas mãos do pai do narrador) evoluirá paralelamente à reconstrução dos acontecimentos que terão levado o Inglês a tão drástica decisão.

Ora, o que nos interessa aqui não é tanto a estruturação do texto narrativo, que inclui vários planos ficcionais interligados, mas antes a função dos destinatários da narração, que não se reduz à de simples receptores da narrativa, pois têm um papel activo,<sup>2</sup> capaz de condicionar a narrativa a todos os seus níveis.<sup>3</sup> De facto, é evidente que a intervenção providencial – embora evidentemente ele não tenha noção disso – de Paulino não é determinante apenas ao nível da narração, mas também no da história e, por conseguinte, da narrativa. De facto, a sua observação, feita depois de ter escutado a história do suicídio do Inglês, inverte os termos da relação narrador-ouvinte, por estar na posse de informações que não só poderiam alterar o desenvolvimento da história conhecida pelo narrador, como também, em última análise, se revelam necessárias para tal desenvolvimento ter lugar, dando

---

<sup>2</sup> Ao salientar o carácter activo dos destinatários da narrativa de Ruy Duarte de Carvalho, não quero implicar que normalmente o papel do destinatário seja exclusivamente passivo. No entanto, a sua função costuma ser exercitada apenas no âmbito da narração, como acontece nas narrativas que simulam um contexto de oralidade, em que o ouvinte intervém com perguntas e comentários que, se podem orientar o desenvolvimento da narração, não têm qualquer influência sobre a narrativa e ainda menos sobre a história.

<sup>3</sup> Estes, segundo a tripartição proposta por Genette, são: 1) narrativa como texto ou discurso; 2) narrativa como (sucessão de) acontecimento(s); 3) narrativa como acto de enunciação. O primeiro nível é o que Genette designa como narrativa propriamente dita, enquanto o segundo seria a história e o terceiro a narração (Genette 1972: 71-72).

origem a outra história, surgida da primeira: “Para mim, e como não, esta era uma nova estória a inaugurar-se” (P.I. 24).

Em segundo lugar, a narrativa é apresentada, logo desde o início, como o cumprimento de uma promessa feita, no ano anterior, à destinatária, cujo estatuto é, ao mesmo tempo, extra- e intra-textual. Com efeito, a dedicatória em que ela é convocada encontra-se entre o índice e a abertura do *Livro primeiro* – num espaço, portanto, extra-ficcional –, mas ela aparecerá mais adiante como personagem da narrativa. É a partir desse encontro que o projecto do livro ganha substância: “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?... ” (P. I. 159). A narrativa surge, assim, como resposta escrita, em forma de romance epistolar (trata-se de emails) a uma pergunta feita num contexto oral, à qual o texto dará seguimento, satisfazendo a necessidade de partilhar as histórias.

A partilha das histórias é a condição da sua própria existência, pois, pergunta-se o narrador, “o que poderá pensar-se, reconhecer-se, de um rinoceronte sozinho, no meio da estepe e sem ninguém vê-lo? ” (*idem: ibidem*). Segundo esta perspectiva, nenhum ente existe *em absoluto*, mas apenas na relação que estabelece com outros, no momento em que se torna objecto da percepção de outrem. Por conseguinte, uma experiência, para se converter em história, terá necessariamente que ser narrada, nem que seja a um único destinatário. Desta maneira, o narrador reinstaura, numa narrativa moderna, fixada num suporte escrito, a comunidade de narrador e destinatário(s) que o contexto da narração oral antigamente garantia e que, na idade moderna, com a afirmação do livro tipográfico, tem andado

desaparecendo, suplantada por uma concepção da leitura como actividade essencialmente solitária.<sup>4</sup>

A implicação do destinatário no processo que dá vida ao livro não é uma novidade dos *Papéis*, pois tinha um papel fundamental já em *Vou lá Visitar Pastores*, obra que ocupa um lugar central no percurso que conduz Ruy Duarte da antropologia à ficção, configurando-se como o livro que marca a contaminação e a transição de uma para a outra. Convém, então, partir daqui para procurar as razões de uma opção pelo romance que se traduziu nos *Papéis do Inglês*, nas *Paisagens Propícias* e na *Terceira Metade*.

O livro apresenta-se como a transcrição de umas cassetes que o autor teria gravado para introduzir o seu amigo Filipe, que era suposto acompanhá-lo numa viagem pelo sudoeste angolano, no mundo kuvale. Nas cassetes, ele afirma ter estado a dizer o que teria dito ao amigo se estivessem juntos no carro, rumo aos territórios kuvale. Como este acabou por não aparecer, o autor resolveu passar da oralidade à escrita, transformando as cassetes no livro que conhecemos, cujas motivações são aqui expostas:

O que me lembro é de durante a noite em que fiquei sozinho, enquanto me interrogava sobre o que fazia ali e sobre o que já tinha escrito e haveria de escrever e dava conta de que 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. Tudo o que eu viesse ainda a escrever para publicar haveria sempre de *dirigir-se a outros* e de adoptar a forma, as fórmulas, que com acerto ou não me parecessem as mais ajustadas ao público que visasse. (Carvalho 1999: 121-122, itálico meu).

Que as razões do livro se prendam com a intenção de partilhar uma experiência contando uma história não constituiria, por si só, novidade nenhuma. Mas o que esta passagem nos diz –

---

<sup>4</sup> Cf. Benjamin 2002.

sendo, por isso, reveladora da poética que subjaz ao livro – é que, num livro como *Vou lá Visitar Pastores*, pressupor um destinatário não responde apenas a um *desejo* comunicativo, mas antes a uma *exigência* que o próprio livro impõe e que depende da relação entre a experiência vivida e a história que se pretende narrar a partir dela. Se o autor/narrador se visasse como único destinatário, a tentativa de registar a sua experiência num suporte escrito e numa forma limitada, a do livro, seria votada à partida ao fracasso, por um lado pela óbvia impossibilidade de chegar a uma perfeita coincidência entre livro e vida, e, pelo outro, pelo sentimento de insatisfação que esta situação acabaria inevitavelmente por provocar no narrador/destinatário. Mas o que implica a referência ao destinatário como figura imprescindível para a história poder ser narrada?

Para responder a esta pergunta é preciso considerar o contexto mais amplo em que os *Pastores* se insere, pois este, apesar da sua inegável singularidade, tem evidentes pontos de contactos com as narrativas que vários etnógrafos publicaram junto com ou a seguir à publicação das suas monografias mais propriamente científicas, dedicadas a uma descrição quanto mais possível objectiva das comunidades com que tinham convivido. Vincent Debaene, num estudo intitulado *L'Adieu au voyage. L'ethnologie française entre science et littérature*, chama a este género de narrativas, que oscilam entre etnografia e literatura, “le deuxième livre” do etnógrafo, destinado a acolher tudo o que não podia caber na monografia científica, narrando a experiência etnográfica de um ponto de vista subjectivo e revelando, assim, as dúvidas, os medos, as preocupações, os momentos de crise, numa palavra, a humanidade do etnógrafo. Exemplos de “segundos livros” examinados pelo estudioso francês são *Tristes tropiques* de Claude Lévi-Strauss e *L'Afrique fantôme* de Michel Leiris – autor com o qual, como veremos, Ruy Duarte partilha muitas preocupações.

Como observa Debaene, este género de livros “se situe [...] dans un entre-deux, entre le silence de l'expérience nue [...] et le récit rétrospectif qui [...] reconstruit toujours et unifie

artificiellement l'hétérogène" (Debaene 2010: 282). Numa extremidade, temos a experiência nua – a do dia-a-dia do etnógrafo –, que não pode ser narrada, porque, para ser tal, exige ser vivida exclusivamente no *presente*; na outra, encontramos aquelas narrativas, que, apesar de serem sempre e necessariamente retrospectivas, pretendem reconstruir a experiência etnográfica na sua totalidade, iludindo a problemática do desfasamento temporal que existe entre o tempo da experiência/história e o da escrita/narração, e que invalida à partida semelhante projecto. O dilema de etnógrafos como Leiris e o próprio Ruy Duarte consiste, então, na recusa do *aut aut* que apresenta como únicas alternativas possíveis a do *nada* (o silêncio da experiência pura) e a do *tudo* (a narrativa falsamente total), optando por um livro que tem como pressupostos justamente o reconhecimento e a discussão da impossibilidade da reconstrução total da experiência (daí o seu carácter metadiscursivo) e que se configura, então, como um movimento de busca para uma reelaboração que, sabe-se, será sempre incompleta e imperfeita (cf. terceiro capítulo).

Situando os *Pastores* nesta problemática, percebem-se as razões da impossibilidade de o narrador/etnógrafo se dirigir apenas a si próprio, optando por uma narrativa epistolar que encontrará um significativo seguimento nos *Papéis*: ele tem noção de que jamais haverá livro capaz de chegar a uma perfeita coincidência com a experiência que ele viveu e de que qualquer expectativa nesse sentido seria destinada a falhar. A solução para o impasse é conceber a narrativa à medida do seu destinatário, ou seja, calibrada de acordo com os conhecimentos, os interesses e as necessidades que o narrador, por conhecer o seu interlocutor, lhe atribui. Este, por sua vez, para poder compreender plenamente o que lhe está a ser contado, terá que chamar em causa tudo o que sabe sobre o narrador: “Introduz no processo o que sabes de mim e aquilo que um convívio apertado te irá revelar. Pela minha parte tentarei fazer o mesmo” (Carvalho 1999: 100). Embora o leitor não possa materialmente participar no convívio, este deve ser lido como um convite a ler entre as linhas, de maneira a

captar o que o sujeito for revelando de si próprio, explícita ou implicitamente. E para esse efeito, evidentemente, o leitor terá que servir-se dos seus próprios recursos, valências e conhecimentos. Esboça-se, assim, uma relação dialógica (cf. próxima secção) entre narrador e destinatário, que, para além de ter importantes consequências no que diz respeito à ligação entre instância autoral e instância narrativa, e à estrutura do livro (cf. segundo e terceiro capítulo), chama a atenção, logo no início, para o carácter fundamentalmente (inter)subjectivo desta obra, enquanto obra destinada, resultado do encontro entre duas interioridades, disponíveis para se escutar uma à outra.

### ***1.1 Da observação participante à antropologia pós-moderna (ou partilhada)***

A preocupação com o destinatário e a consciência do seu lugar no projecto etnográfico, que se configura como resultado de um processo em que a subjectividade desempenha um papel muitíssimo relevante, não foi assumida desde o início como uma evidência pelas primeiras gerações de etnógrafos, franceses sobretudo, os quais, na tentativa de aplicar à nova disciplina um método científico, baseado nas exigências de univocidade e objectividade, começaram por acentuar a importância do documento, assimilando as suas obras a peças de museu, recolhidas e expostas pelo etnógrafo sem qualquer intervenção pessoal e, sobretudo, sem qualquer intenção comunicativa. A propósito de *Les Flambeurs d'hommes* de Griaule (1934), que se encaixa perfeitamente nesta visão, Debaene nota que se trata de uma “narration écrite *sans souci du destinataire* [...]”. Griaule évite [...] la première personne: parce qu'elle témoignerait d'une *transitivité* et d'un projet de communication incompatible avec une ‘description objective’ qui ne doit pas être suspecte d'affectation” (Debaene 2010: 253-254). No entanto, esta aspiração contém uma contradição insolúvel, devida ao facto de que o documento não pode falar por si próprio, precisando de ser contextualizado e interpretado pelo estudioso – é esta a passagem da etnografia enquanto

mera recolha de informações no terreno à etnologia que procura explicá-las e organizá-las de maneira a torná-las significativas. De facto, Debaene observa que, se o propósito era obter o maior grau de autenticidade e verossimilhança possível, Griaule poderia, por exemplo, ter adoptado um pseudónimo etíope, mas isto teria tornado a obra ilegível para um leitor europeu, porque faltaria o enquadramento contextual que só um etnógrafo procedente do seu mesmo sistema de referências culturais poderia adequadamente explicar. Por este motivo, conclui o estudioso, Griaule não pode deixar de assinar a sua obra, reconhecendo, desta forma, ter tido um papel activo, enquanto autor do livro, na elaboração dos dados que juntou na sua experiência na Abissínia.

Sobre esta questão, James Clifford afirma que a autoridade etnográfica tradicional se baseia nas capacidades interpretativas do etnógrafo, que lhe permitem, a partir da experiência dentro de uma determinada comunidade, construir um retrato significativo dela. Este retrato teria que ser o mais objectivo possível, anulando as ambiguidades e as incertezas que sempre caracterizam o trabalho de campo. No entanto, para obter este efeito, o etnógrafo encontra-se na necessidade de omitir as referências ao processo de pesquisa, que ficará separado

from the texts it generates and from the fictive world they are made to call up. The actuality of discursive situations and individual interlocutors is filtered out. But informants – along with field notes – are crucial intermediaries, typically excluded from authoritative ethnographies. The dialogical, situational aspects of ethnographic interpretation tend to be banished from the final representative text. (Clifford 1983: 132).

O âmago deste modelo é o método da observação participante, que se afirmou a partir dos anos 20 com o trabalho de antropólogos de renome como Malinowski e Margaret Mead e que se baseia num frágil – e, claro está, ideal – equilíbrio entre subjectividade e objectividade. Ainda nas palavras de Clifford: “the ethnographer’s personal experiences [...] are recognized

as central to the research process, but they are firmly restrained by the impersonal standards of observation and ‘objective’ distance. [...] The subjectivity of the author is separated from the objective referent of the text” (Clifford 1986: 13). Nesta perspectiva, a autoridade da voz do etnógrafo permite-lhe, graças aos seus conhecimentos científicos, construir uma etnografia ordenada e coerente, que seria o espelho fiel da realidade que pretende mostrar.

Oposta a estas tendências da chamada antropologia interpretativa, emergiu, a partir do trabalho desenvolvido por antropólogos como Michel Leiris, Talal Asad e outros, uma antropologia à que poderíamos chamar pós-moderna, baseada em práticas discursivas que, reconhecendo e aceitando a heteroglossia inerente a qualquer tipo de discurso, questiona a autoridade etnográfica entendida como voz totalizadora, procurando novos modelos para a escrita etnográfica, nomeadamente, modelos discursivos: “Forms of ethnographic writing which present themselves in a ‘discursive’ mode tend to be concerned with the representation of research contexts and situations of interlocution” (*Idem*: 133).

Os exponentes deste tipo de antropologia insistiram em acentuar o primado da experiência subjectiva em detrimento da tão procurada objectividade científica. De facto, como observa Michel Leiris no célebre *Cinq études d’ethnologie*, a etnologia é uma ciência na qual o envolvimento pessoal do pesquisador é muito mais elevado do que em outras disciplinas, por um lado porque o trabalho de campo o leva a reconhecer os limites da sua cultura, e por outro lado porque trava relações pessoais com os indivíduos da sociedade acolhedora (Leiris 1969: 5-6). O aspecto autocrítico da experiência etnográfica é, com efeito, muito relevante na obra de Ruy Duarte, como mostrarei mais à frente.

Neste contexto, uma contribuição importante para a reflexão antropológica veio do trabalho de Jean Rouch, um dos pais fundadores do cinema etnográfico, género a que se dedicou incansavelmente durante décadas de trabalho em África (Mali, Níger, etc.), mas

também em França.<sup>5</sup> Deve-se a ele a noção de “antropologia partilhada”, uma antropologia que, rejeitando os princípios da observação participante, coloca o acento no carácter intersubjectivo da experiência etnográfica, apontando para o cinema como o meio adequado para o etnógrafo poder partilhar os resultados da sua pesquisa com os seus “objectos de estudo”, mostrando-lhes em directo os filmes que os vêem protagonistas e dando-lhes a oportunidade de proporcionar um *feedback* sobre os mesmos.

Segundo Rouch, o trabalho de terreno configura-se como um “etno-diálogo”, em que tanto a participação como a reflexividade que caracterizam a experiência cine-etnográfica contribuem para redefinir os papéis quer dos observados quer do observador<sup>6</sup> (Feld 2003: 19). Este, de facto, como já Leiris observara, é naturalmente levado a ultrapassar os seus pontos de vista habituais, vivendo um descentramento do “eu” que, como refere Ana Ferraz, “implica numa abertura para o outro. No momento em que o antropólogo cala suas verdades *a priori* e se abre para a escuta, para aprender pela experiência do outro. O ‘cine-transe’ [...] é essa abertura para receber o outro em sua intensidade” (Ferraz 2010: 196).

Numa situação mediada pela câmara, a subjectividade, na perspectiva de Rouch, desempenha um papel preponderante, de maneira semelhante ao que acontece no âmbito das ciências sociais:

When you observe people, you're automatically present and there's nothing you can do about it; so there's a distortion of truth. The humanistic sciences are terribly subjective. [...] The way of shooting influences whatever you're filming. This may be the reason why I work with a very small team and why I want to be my own cameraman: to be subjectively responsible for what I shoot. (Rouch 1978).

---

<sup>5</sup> A referência ao trabalho de Rouch parece particularmente apropriada, uma vez que o próprio Ruy Duarte dedicou-se, durante anos, ao cinema documental, ainda que rejeitasse utilizar para o seu trabalho a etiqueta “cinema etnográfico”. Cf. Carvalho 2008a: 388-459.

<sup>6</sup> Cf. Carvalho 2008a: 383: “E importará talvez reconhecer, antes de encarar a reflexão epistemológica que se impõe, que o uso da câmara é experimentado, por parte do pesquisador, a um nível antes do mais e por assim dizer epidérmico. [...] mais que para os outros (o Outro), foi para si que a relação mudou.”

Ao salientar o carácter subjectivo das humanidades – às quais a etnografia e a antropologia evidentemente pertencem –, a que atribui a responsabilidade pela deformação da verdade transmitida pelo filme, Rouch adopta a concepção de *ciné-verité*, originariamente elaborada por Vertov, chamando a atenção para o facto de não querer referir-se, com este termo, a uma hipotética verdade “pura” (admitindo que possa existir), mas antes a uma verdade pro-filmica, isto é, relativa à realidade do filme, a qual, devido às já referidas implicações subjectivas do realizador, não coincide totalmente com a realidade a ela subjacente, sendo uma construção social, fruto do etno-diálogo há pouco mencionado.

No momento em que questiona a possibilidade para o cinema etnográfico de produzir uma verdade que seja espelho da realidade, sendo esta perturbada, logo à partida, pela presença da câmara e do realizador, Jean Rouch, num percurso diferente do de Ruy Duarte, mas com o qual mantém, ainda assim, vários pontos de contacto, elabora a noção de etno-ficção, em que as barreiras entre a etnografia e a ficção são deliberadamente anuladas, frente ao reconhecimento da inevitabilidade da sua recíproca contaminação:

Pour moi, cinéaste et ethnographe, il n'y a pratiquement aucune frontière entre le film documentaire et le film de fiction. Le cinéma, art du double, est déjà le passage du monde du réel au monde de l'imaginaire, et l'ethnographie, science des systèmes de la pensée des autres, est une traversée permanente d'un univers conceptuel à un autre, gymnastique acrobatique où perdre pied est le moindre des risques. (Rouch 1981).

Nesta perspectiva, a *ficcionalização* da representação etnográfica não só é aceitável como também inelutável, quer o etnógrafo a reconheça, quer a negue em nome das exigências científicas da disciplina. Com efeito, ela deriva não só do meio representacional utilizado pelo etnógrafo, mas até da própria natureza da experiência etnográfica, por esta ser o fruto de uma relação de alteridades em que as falhas de compreensão são colmatadas – consciente ou

inconscientemente – pelas suposições do etnógrafo, o que equivale a dizer, pela sua imaginação.

Estas considerações, que insistem em chamar a atenção para os aspectos subjectivos e dialógicos da experiência cine-etnográfica, aproximam-nos outra vez da reflexão desenvolvida pela antropologia pós-moderna no que diz respeito à sua nova concepção da etnografia já não como exposição da experiência do etnógrafo, mas sim como construção textual daquela experiência, tendo, neste sentido, vários pontos de contacto com a ficção. Quis-se então pôr o acento sobre o facto de o relato etnográfico ser “a supremely ex post facto product of the actual uncertainty of life” (Marcus 1986: 183), isto é, não transposição escrita de uma experiência que o precede, mas ele mesmo experiência, que só pode ser interpretada e tornada significativa num segundo momento, isto é, no acto da escrita. Segundo Stephen Tyler, de facto, a etnografia “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” (Tyler 1986: 138). Neste sentido, o que interessa, do relato etnográfico, não é apenas o conjunto de informações acerca de uma determinada sociedade (ou de uns aspectos dela) que pode veicular, mas sobretudo o processo que a tornou possível e que inclui, evidentemente, a vivência interior do etnógrafo, bem como as referências ao contexto que a antropologia tradicional, à partida, expulsaria do texto, rejeitando a sua dimensão temporal: as intervenções dos informantes/personagens, as notas de campo e a utilização de deícticos, entre outras. E são precisamente estes elementos que caracterizam a narrativa de *Vou lá Visitar Pastores*, como mostrarei na próxima secção.

## **1.2 À procura de um lugar: o problema da autocolocação em Vou lá Visitar Pastores**

Este enquadramento teórico ajuda a perceber as problemáticas e as especificidades de *Vou lá Visitar Pastores* no contexto da antropologia pós-moderna e partilhada. O livro, como referi no início, coloca-se num ponto de viragem no percurso do seu autor, configurando-se como a narrativa de uma experiência não só etnográfica, mas, sobretudo, humana, em que a progressiva aproximação do sujeito do mundo kuvale corresponde, por um lado, a um cada vez maior questionamento dos pressupostos da disciplina e do sistema cultural que constituem as suas referências, e, pelo outro, a uma exploração do “eu”, já irremediavelmente perturbado e envolvido em dinâmicas antes estranhas e agora já familiares, que levarão o narrador a terminar o livro com esta declaração, a denunciar que a natureza do seu envolvimento com os pastores kuvale é, antes de mais, afectiva: “Não é só a salvação dos Kuvale que está em causa, é a minha também...” (Carvalho 1999: 359).

Para compreender as implicações desta afirmação temos que recuar até ao fim da primeira parte do livro, onde o narrador, adoptando uma postura de certa forma melancólica (como de quem tem saudades de alguma coisa que ainda não teve a oportunidade de experimentar), declara: “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*”. (*idem*: 95). A repetição contígua das duas vozes do verbo “expor” parece-me significativa no contexto de uma obra em que a exposição dos conhecimentos adquiridos através de anos de pesquisas e de trabalho de campo é constantemente questionada e associada ao problema do papel e, sobretudo, do lugar do etnólogo entre as pessoas com quem trabalha e que constituem, por assim dizer, o seu objecto de estudo. De facto, os títulos e os conteúdos das secções que compõem esta primeira parte, intitulada “MEMÓRIAS, COLOCAÇÕES”, tornam visíveis as fases do processo que o autor quis seguir para introduzir o seu amigo Filipe no mundo dos Mucubais. Após a primeira,

situada ainda na cidade de Namibe, as outras já são ambientadas nos territórios kuvale: “Bero: onde a história nos confunde (colocação histórica)”, “Kuroka: onde se entende a viagem (colocação étnica)”, “Giraul: onde se aprende a ouvir (autocolocação kuvale)”.

A passagem da colocação à autocolocação é muito importante, pois indica uma vontade precisa: a de contrapor à noção de observação participante a atitude de auto-observação e de autoreflexão, que implica uma atenção, por parte do etnólogo, não só às pessoas e aos acontecimentos à volta dele, mas também à sua própria posição em relação aos seus “objectos de estudo” e à sua interioridade irremediavelmente perturbada pelas experiências vividas. Numa passagem reveladora, o narrador afirma que, já inserido na trama das relações locais, a certa altura acabou por aperceber-se de ter abandonado a postura científica e, junto com ela, o quadro de referências do seu contexto de origem, a favor do sistema local. O resultado, no contexto do trabalho etnográfico é, evidentemente, controverso: por um lado, o etnógrafo conseguiu atingir um invejável grau de intimidade com a sociedade que se propunha estudar; por outro lado, o envolvimento pessoal ofusca a lucidez necessária para esse trabalho ter dignidade científica:

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. (*idem*: 194-195).

Esta reflexão torna manifesto, em primeiro lugar, que a autocolocação reflecte as exigências não só intelectuais e éticas – que se prendem com as tomadas de consciência da antropologia pós-moderna –, mas também afectivas do sujeito, envolvido numa rede de dinâmicas interpessoais que o levam a reconsiderar a sua posição de observador em relação aos observados, uma vez que estes, de objectos de observação, passam a ser sujeitos que com ele interagem e partilham pedaços de vida. Em segundo lugar, o sistema de referências culturais a

que o narrador pertence, apesar de não ser apagado – o que seria impossível – é, no entanto, questionado e, conforme a mudança de contexto, deslocado. Vejamos, a este propósito, o seguimento da reflexão desenvolvida na mesma passagem dos *Pastores*:

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 interações locais. (*idem: ibidem*).

Estão aqui resumidas as consequências extremas do processo de autocolocação que, a ser levado a sério, implica uma mudança na perspectiva do etnógrafo, alterando necessariamente os seus interesses e as finalidades do seu trabalho. De facto, se o seu objectivo inicial era estudar determinados aspectos da sociedade kuvale a partir do seu sistema de referências culturais – evidentemente ocidental –, colocando, portanto, as suas descobertas em grelhas preconcebidas, a autocolocação impõe um movimento contrário, em que o sujeito, reconhecendo a precariedade das suas concepções prévias, cuja relevância, num contexto tão diferente, é seriamente questionada, opta por inserir-se ele próprio no novo sistema, que quer conhecer com objectivos, agora, estritamente pessoais. E é esta viragem, por assim dizer, subjectivista, que constitui o interesse principal dos *Pastores*, contribuindo para explicar a opção de Ruy Duarte pela ficção e, no específico, pelo romance, que, a partir dos *Papéis*, elegerá como terreno privilegiado para incessantes explorações culturais e identitárias.

De facto, a ligação entre o debruçamento do “eu” sobre si próprio e o impulso ficcional transparece claramente nesta passagem:

Em Agosto do ano passado as circunstâncias colocaram-me numa daquelas situações que te obrigam a olhar para dentro de ti mesmo sem o amparo ou a protecção das argumentações comuns. [...] julgo que não há quem não sinta [...] que a sua vida *daria*

*um romance*, ela é um caso, é o resumo do mundo e o mundo, sem remédio, sou eu no centro e o resto é à volta. O que será talvez dizer [...] que não haverá quem não se confronte, quando tal ocorre e à sua maneira, com o curso da sua própria existência, e ao fazê-lo o transforme em discurso. [...] Não haverá assim quem não seja operador de ficções e a realidade, essa, esvai-se, ficou mais é a experiência, inscreveu-se a estória. (idem: 101-102).

Os discursos que no dia-a-dia cada um de nós produz para reelaborar as experiências vividas (para si próprio ou para eventuais interlocutores) são narrativas, histórias, que, ficcionalizando a realidade, acabam por ficcionalizar o próprio sujeito, que nelas ocupa o lugar central. Neste sentido, o acto narrativo não é só resposta a uma necessidade ou a um desejo, mas é, antes, um impulso primordial, inato em todo o ser humano. Como observa Peter Brooks, “Our lives are ceaselessly intertwined with narrative, with the stories that we tell and hear told, those we dream or imagine or would like to tell, all of which are reworked in that story of our own lives what we narrate to ourselves in an episodic, sometimes semiconscious, but virtually uninterrupted monologue”. (Brooks 1992: 3). Porém, reconhecer que se trata de uma tendência inata não é suficiente para explicar a passagem das narrativas interiores às que são dirigidas a alguém, passagem sem dúvida muito importante, tendo em conta o carácter *destinado* de todas as narrativas de que nos estamos a ocupar. Já mencionei as referências à relação dialógica entre narrador e destinatário nos *Pastores*, que apontam para um processo de cooperação e de um cada vez mais profundo conhecimento recíproco. Uma interessante sugestão para encarar este problema advém das primeiras páginas da *Terceira Metade*, onde o narrador, numa perspectiva afim à de Brooks, diz: “a vida é uma estória que se conta sobretudo a sós e às vezes para não ter, nem visar, mais do que um destinatário, o próprio..... [...] mas essa narrativa [...], para poder gerar o retorno de uma carga emotiva que só a atenção dos outros é capaz de garantir, acaba sempre por exigir quem a ouça.....” (T.M. 29). A narração destinada configura-se, assim, como um *intercâmbio* que pressupõe um impacto

emotivo não só sobre o destinatário, mas, sobretudo, sobre quem narra, e que é causado precisamente pela consciência de que alguém o está a escutar ou a ler.

A centralidade do sujeito – implicando uma atenção à esfera afectiva e emotiva – e a necessidade incontornável de se dirigir a alguém são, então, dois aspectos essenciais do problema da autocolocação, à volta do qual gira o projecto literário de Ruy Duarte de Carvalho. O terreno da interioridade torna-se teatro do jogo dialéctico entre inteligível e ininteligível,<sup>7</sup> observação e reflexão, realidade e imaginação, numa procura pela identidade cujo ponto de chegada é, em última análise, o reconhecimento do carácter móvel e transitório da mesma. Daí a necessidade da autocolocação enquanto ponto de encontro entre o “eu” e o “outro”, daí a necessidade, também, de um meio representacional capaz de encenar a tensão perene entre as duas vozes do verbo expor, a transitiva e a reflexiva, a de quem se vira para outro objecto e a de quem se desdobra em si próprio, reconhecendo a inevitabilidade deste movimento: “Dizendo-te dos outros estarei a dizer-te inevitavelmente *muito mais* de mim mesmo e ainda quando, como vamos fazer agora, o objectivo for o de fornecer-te informação tão objectiva quanto possível [...]” (Carvalho 1999: 99, itálico meu).

Coloca-se, neste ponto, um problema de forma, uma vez que as implicações de semelhante reflexão, cujo alcance último é a necessidade de admitir a impossibilidade de qualquer discurso, narrativa e, por fim, conhecimento que se pretenda definitivo, são inconciliáveis com uma disciplina como a antropologia que se quer, apesar de todos os questionamentos operados nas últimas décadas, científica. *Vou lá Visitar Pastores* encena exactamente a tensão entre as exigências mais profundas do sujeito e os limites impostos pelo relato etnográfico, abrindo o caminho para o ingresso de Ruy Duarte no mundo da ficção. A opção por um género multiforme e abrangente como o romance, consagrado à ambiguidade e à *sabedoria da incerteza* que Kundera considera o mais importante legado de Cervantes a que

---

<sup>7</sup> A este respeito, num artigo dedicado à poética da identidade na obra de Ruy Duarte, Luís Quintais observa que “aquilo que é mapa, provisão para a jornada, também é, paralelamente, perda de referentes, ausência de inteligibilidade, duro exercício de questionamento e procura” (Quintais 2000: 363).

todos os romancistas de todos os tempos se mantêm fiéis (cf. Kundera 2002: 19), aparece, com efeito, a mais adequada para dar corpo a semelhantes problemáticas, sobretudo pelas especificidades de uma modalidade ficcional relativamente recente, em que o próprio Ruy Duarte declarou ter-se reconhecido, a autoficção.

### ***1.3 Viver para cumprir o poema***

No comentário a um poema de António José Forte, incluído na antologia *Século de ouro*, Ruy Duarte de Carvalho, ao expor as razões que o levaram a escolher esse texto (*Quase 3 Discursos Quase Veementes*), acaba por desenvolver uma interessante reflexão sobre a sua própria poética, que se resolve numa ligação indissolúvel entre vida e obra, experiência e textos – seus e de outros. Reflectindo sobre o carácter premonitório da poesia, o autor, que declara estar a falar não enquanto poeta nem enquanto protagonista da autoficção, mas apenas enquanto homem (“o abaixo-assinado, com carta de identidade e designado, completo”), confessa que o que mais o chocou foi descobrir-se, agora,

destinado, parece, não só a verificar mas a realizar, a actualizar na vida, as premonições do autor. [...]

A minha vida, pois, a cumprir-se, no real e tal como ela foi, para confirmar premonições não minhas, antes de outrem. Ou então o inverso: para confirmar a minha própria vida, o texto, antes, havia de existir. Assim: o poeta ditado, obrigado, pela vida que eu tinha para viver (não no que respeita aos sentimentos, seria banal, mas aos factos – à questão de se a expressão pode ou não preceder a experiência substituir-se-ia aqui a de saber se a expressão de um precedeu a experiência do outro ou se a experiência [factual] de um *procedeu* da ou *precedeu* a experiência [expressiva] do outro, ou vice-versa, é claro); o poema, assim, a ter que existir para eu o viver; ou então, talvez, seria eu a ter de viver para cumprir o poema, para *actualizar* um texto elaborado por um *autor* com quem nunca me cruzei [...]. (Carvalho 2002: 547).

Estas palavras parecem querer sugerir que o poder do texto não se limita à sua capacidade de condicionar a esfera das percepções e, por conseguinte, das representações que nestas se baseiam – o que se compreende facilmente –, mas chega a configurar-se como princípio de emanção de outras vidas e outras histórias, que nele encontram a sua origem e a sua explicação. Mais interessante ainda é a relação aqui estabelecida entre texto poético e experiência factual: se o texto funciona como uma promessa que terá que ser cumprida por vidas alheias, por outro lado estas mesmas vidas são sujeitas à confirmação do texto. Contudo, parece evidente que semelhante relação pode ser reconhecida e instaurada só através de uma operação de leitura e releitura que leva a uma identificação poética com alguém com quem, de facto, o nosso autor nunca se cruzou. Por outras palavras, o carácter profético do texto é tal, em última análise, apenas para quem o sabe reconhecer e avaliar.

De facto, no seguimento deste discurso, o autor confessa que o poema em questão foi-se revelando “à medida que a vida lhe fosse, precisamente, permitindo lê-lo, reconhecê-lo, decifrá-lo” (*idem*: 548), pois na altura em que o leu pela primeira vez era ainda muito novo para o poder compreender. A vida como ferramenta indispensável para a compreensão do texto: a experiência como *conditio sine qua non* da legibilidade e, ao mesmo tempo, encarnação da palavra poética, naquela indissociabilidade de vida e obra a que já aludi no começo desta secção e que encontraremos mais vezes, por ser um princípio estruturante dentro do universo literário de Ruy Duarte de Carvalho.

A experiência desencadeia, então, uma operação de leitura e releitura que se resolve numa relação circular e potencialmente infinita entre vida e texto, leitura e escrita. Não aprofundarei agora esta questão, pois remete para problemáticas que serão objecto do próximo capítulo. Por enquanto, será suficiente ter em conta as implicações da referida relação na identificação de Ruy Duarte com a escrita autoficcional, que no mesmo texto do *Século de ouro* define assim:

Enquanto o texto [...] autobiográfico tenderia a tratar acontecimentos pessoais a coberto de personagens fictícias, a autoficção faria viver acontecimentos fictícios, ‘ou pelo menos fantasmados’, por personagens reais. Passagem, assim, do aspecto estático ao aspecto dinâmico da ficção. Quer dizer, se bem entendo: fidelidade ao presente, mais que ao passado. E presente é a obra, é o texto a não tratar senão de si mesmo, ‘narrando as condições da sua própria elaboração’, exibindo a sua própria dissecação. (*idem*: 544)

A metadiscursividade, que, nesta definição, é apontada como uma das características principais da narrativa autoficcional, responde a exigências íntimas do nosso autor, derivantes daquela eterna e irresolúvel tensão entre legível e ilegível mencionada acima, que o leva a optar pela ficção enquanto espaço adequado para acolher estas forças ao mesmo tempo opostas e complementares. Como refere Zipfel, a autoficção salienta “the constructed, creative, and fictional character of all (autobiographical) narration [...] and the collapse of the concept of a homogeneous, autonomous subject identity” (Zipfel 2005: 37), estabelecendo um duplo pacto narrativo com o leitor, que se resolve no paradoxo de apontar para personagens reais e acontecimentos imaginários – ainda que possíveis – ao mesmo tempo e no mesmo texto. Mas este paradoxo, afinal, apenas torna evidente algo a que, na verdade, nenhum texto (autoficcional ou autobiográfico) pode escapar, porque o presente da escrita nunca poderá recuperar plenamente o passado da experiência: a natureza do texto enquanto construção feita *a posteriori*, que implica necessariamente a sua ficcionalização. A questão é a mesma a que fiz referência na secção introdutiva deste trabalho, quando discuti as razões que levaram o narrador dos *Pastores* a optar por se dirigir a outrem e não a si próprio. A autoreflexão – por um lado, do autor sobre si próprio enquanto empenhado no acto da escrita e, por outro lado, sobre o texto que está a escrever – apresenta-se, portanto, como condição para a narrativa existir: “qualquer narrativa ou ficção só o será na medida em que a possibilidade narrativa ou

ficcional for discutida” (Quintais 2000: 365).<sup>8</sup> Logo, o texto acaba por ser o objecto de si próprio, tendo, de certa forma, um peso maior do que os acontecimentos que narra e cuja existência possibilita. A viagem *no* texto e a viagem *do* texto sobrepõem-se e confundem-se, mantendo entre elas uma relação constante mas sempre ambígua, ambiguidade devida ao carácter liminar de uma escrita que, nas palavras de Mathieu Simonet, se configura como o lugar através do qual o sujeito se reúne com os outros seres humanos:

ce lieu, il passe par moi. Ça ne veut pas dire que je ne m'intéresse qu'à moi comme sujet d'écriture. C'est un peu comme quand on fait l'amour, on ne pense pas forcément à soi ; en revanche, on est nécessairement *impliqué*. Ainsi, il y a pour moi quelque chose de naturel, non pas forcément de parler de soi, mais que l'écriture passe par des choses vues, entendues, touchées, senties. Je dois, d'une manière ou d'un autre, être *acteur* de mon écriture. [...] Je dois vivre mon écriture pour être inspiré. (Simonet 2010).

A escrita autoficcional teria, então, um carácter performativo capaz de dar conta da sua fidelidade ao presente e da autoreferencialidade que desta consegue. O que não significa, como ressalva Simonet, que o sujeito fale apenas de si próprio,<sup>9</sup> mas antes que a escrita é o lugar da implicação – palavra muito cara a Ruy Duarte, como veremos – do sujeito no mundo exterior e vice-versa.

#### 1.4 Autocolocação e autoficção nos Papéis do Inglês

Nas secções anteriores examinei a problemática da autocolocação – que investe a esfera ética e afectiva – e as suas implicações estéticas, que se traduzem numa opção por um determinado tipo de narrativa ficcional, a autoficção. Agora importa perceber a forma como

---

<sup>8</sup> Em relação à metadiscursividade, Gasparini refere que a autoficção se caracteriza, essencialmente, “par une certaine éthique fondée sur le doute systématique”, que faz com que “le métadiscours autocritique devient par conséquent la marque distinctive du nouveau genre” (Gasparini 2009).

<sup>9</sup> Isto seria mais próprio de outros géneros de escrita de si, como as confissões.

estas questões são trabalhadas nos *Papéis do Inglês*, romance que abre a trilogia a que, mais tarde, será dado o nome de *Os Filhos de Próspero*.

Como mostrei na parte inicial deste trabalho, uma narrativa como a dos *Papéis do Inglês* só podia ter surgido num determinado ambiente e sob determinadas condições espaço-temporais que a tornaram possível e significativa. Foi naquele contexto que o narrador contou pela primeira vez a história do Inglês aos seus companheiros de viagem, foi aí que, no ano seguinte, se pôs à procura dos papéis e, por último, é aí que tem que voltar uma vez que, julgando saber “tudo”, se prepara para cumprir a promessa feita à sua destinatária, que será, aliás, também a única a quem o narrador se dirige.

O romance compõe-se de uma série de emails acompanhadas por notas tiradas do diário de campo do narrador, empenhado em mais uma campanha pelos territórios kuvale. Volta, então, o motivo epistolar já adoptado nos *Pastores* – cujo subtítulo era “*Exploração epistolar de um Percurso Angolano em Território Kuvale (1992-1997)*” –, mas com uma importante novidade: enquanto na obra anterior o texto era apresentado como a transcrição das cassetes gravadas para o amigo Filipe (estratagem que visava imprimir à escrita as marcas da oralidade), nos *Papéis* apresenta-se como uma narrativa *escrita*, pensada e composta enquanto tal. Neste sentido, o projecto romanescos fica claro desde o início da narração: “E se [...] em vez de propor-me escrever *para alguém*, para muitos alguéns, me limitasse, singela e humildemente, a escrever *a alguém?*” (P.I. 26). O motivo epistolar é, assim, assumido plenamente nas suas implicações ficcionais: o narrador reconhece que, à partida, tencionava (ou pelo menos pensava) escrever *para muitos alguéns* e só num segundo momento, talvez julgando tratar-se de um projecto demasiado ambicioso, resolveu passar ao registo epistolar, visando uma única destinatária e pedindo-lhe para “fa[zer] de conta agora que são emails, como foi da outra vez com as cassetes para o Filipe, nos *Pastores...*”. No momento em que o narrador alerta a destinatária para que *finja* estar a ler emails, ele está, de

facto, a denunciar a ficção do livro, remetendo, aliás, para outra ficção, a dos *Pastores*. A principal diferença entre os dois, que contribui para classificar *Os Papéis* como romance, deixando *Os Pastores* no limbo do cruzamento dos géneros, é precisamente a presença ou a ausência desta assunção: se nos *Pastores* o elemento ficcional é dissimulado – o texto é apresentado como transcrição fiel das cassetes: o destinatário não terá que “fazer de conta” –, nos *Papéis* ele é exposto desde logo (e, como veremos, será chamado em causa mais vezes ao longo da narração), não deixando dúvidas sobre o seu carácter romanesco.

A decisão de não pressupor um vasto público de leitores, mas apenas *uma* destinatária é tomada conscientemente pelo narrador, o qual tem noção das dificuldades que as suas opções narrativas poderiam colocar a um leitor desconhecido, sobretudo no que diz respeito à insistência sobre as coordenadas empíricas que não funcionam apenas como moldura do texto, tendo antes uma influência determinante tanto no princípio como na evolução da história, da narrativa e da narração. A presença do sujeito naquele preciso lugar, o contexto que o rodeia e os caminhos que o levaram até lá são, de facto, circunstâncias imprescindíveis para a compreensão da narrativa e da subjectividade que a concebeu, que só um “convívio apertado”, como o evocado nos *Pastores*, poderia, pelo menos em parte, revelar (cf. parte inicial deste trabalho). À luz desta problemática, o narrador, na secção significativamente intitulada “Para quem? Ou *a quem?*”, falando directamente para a destinatária, diz:

Resistirias tu e não liquidaria eu qualquer eventual interesse que tivesse sido já capaz de despertar-te para esta estória, se a decisão de ta contar ou não me levasse a deter-me primeiro, e para não perder a embalagem, no que andarás a passar-se por aqui, onde não venho há um ano? Arrisco. A minha versão dela, e porque envolve outras estórias, não viria aliás a assumir nunca a forma de um romance ou de uma peça de ficção comum, mas antes a de uma narrativa com princípio e fim neste lugar perdido numa das regiões menos povoadas de Angola, da África e do Mundo. Ia ter que situá-lo, de qualquer forma... (P.I. 21-22).

A necessidade de situar a narrativa num lugar específico, que tem ressonâncias culturais e, sobretudo, afectivas muito importantes para o narrador, volta amiúde na obra – não só ficcional<sup>10</sup> – de Ruy Duarte, constituindo uma das faces do problema da autocolocação. É por esta razão que o autor dos *Papéis* faz questão de tornar explícitos os marcos temporais (tem dez dias, assinalados pelas páginas de diário que abrem cada capítulo) e geográficos em que se move a narrativa. Esta não será apenas a “invenção completa da estória de um Inglês que em 1923 se suicidou no Kwando depois de ter morto tudo à sua volta segundo uma sucinta crónica de Henrique Galvão”, como indicado no subtítulo, pois o autor não se limitará a reelaborar a estória contada por Galvão, mas inscrevê-la-á na sua própria vida, e a narrativa que daí resultará será o relato da implicação da estória da corrida atrás dos papéis na reconstrução da estória do Inglês e vice-versa.

Por outro lado, para a elaboração do enredo, não contribuirão apenas a imaginação do narrador e as informações que ele acabará por encontrar nos papéis, mas também as sugestões que lhe advirão das leituras que acompanharão a sua viagem. Personagens e situações descritas por Conrad, Céline, Hemingway e outros ajudam o narrador a construir os retratos das suas personagens e, sobretudo, a enquadrar as suas vicissitudes e as suas motivações, criando deliberadamente um *pastiche* com materiais heterogéneos até a nível linguístico – os excertos das obras alheias são inseridos no texto ficando na língua original. Mas o interesse destas alusões intertextuais assenta também na sua função de marcos que dão conta das

---

<sup>10</sup> Por exemplo, em *Desmedida* (colectânea de crónicas do Brasil publicada em 2006), chegado a meio do seu percurso, o autor resolveu interromper a viagem para voltar àquele canto do sudoeste angolano e contar aos seus amigos pastores o que tinha andado a ver e a aprender do outro lado do Atlântico. Para além deste episódio, que atesta de forma explícita a necessidade que Ruy Duarte tem de manter Angola como ponto de referência constante – intelectual, imaginário e, como se vê, também físico –, todo o livro é disseminado por alusões a Angola, que se torna condição necessária para poder pensar o Brasil e o resto do mundo. É este, de resto, o objectivo declarado pelo narrador: “Ensaia-se tão-só, talvez, dizer do Brasil a partir de Angola, a partir da situação nacional que é a minha em relação ao mundo e a Angola (e exactamente só a partir disso)”. (Carvalho 2006: 42).

Um episódio semelhante é relatado no princípio de *Actas da Maianga*, a confirmar a frequência destes desvios rumo ao sudoeste: “Era em Fevereiro de 2001, no intervalo entre os dois semestres de uma sabática que passei em Coimbra. Deu-me uma fúria urgente de vir dormir a casa e viajei para cá. [...] voei para o Namibe para agarrar a jipe e demandar a estepe. Não já para inquirir, é bem de ver, tão só para visitar, pastores, naturalmente, e respirar o ocre que me é vital”. (Carvalho 2003: 21).

referências culturais nas quais Ruy Duarte se move e que tornam possível uma experiência – lembremo-lo, etnográfica, mas sobretudo humana –, cujo significado depende precisamente destes pontos de referência, que ele nunca tentou esconder, mas, muito pelo contrário, sempre fez questão de explicitar. Nas obras seguintes, o problema dos marcos culturais e a forma como estes afectam a percepção de qualquer um serão ulteriormente exploradas, como nesta reflexão do narrador das *Paisagens Propícias*, em que se interroga sobre a problemática da representação da paisagem:

[...] a própria capacidade de percepção que ao fim e ao cabo cabe a cada um talvez não possa, como qualquer escrita, deixar de ser um *indisfarçável palimpsesto*. Não tem remédio: não há ocidental nem ocidentalizado que não se veja hoje determinado pelos renascentismos e iluminismos, e [...] romantismos todos, até. Nesse caso, então, se há coisas que para valorizar é preciso estar infectado pela tradição ocidental, o que me parece é que é de ficar todo contente com isso. [...]

[...] 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 a 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. Nas paisagens que se reconhecem estará até, e *às vezes sobretudo*, o que delas, e sobre elas, e a partir delas, se pensou *antes* da viagem. (P.P. 130-131).

Repare-se como, ao considerar a percepção um “indisfarçável palimpsesto”, o narrador coloca-a no mesmo plano da escrita e não da leitura, ou seja, atribui à percepção um carácter activo, construído a partir dos horizontes culturais do sujeito, que de maneira alguma podem ser apagados. Não existe visão pura, uma vez que esta, sendo um acto intencional, é irremediavelmente condicionada pelos nossos conhecimentos pregressos, ainda que, na

maioria dos casos, não nos apercebamos.<sup>11</sup> A este propósito, comentando uma página de diário em que o sujeito, encontrando-se num ambiente estranho, se descobre, de repente, observado e observador,<sup>12</sup> Luís Quintais fala numa “reapreciação de quaisquer tentativas de enquadramento de uma descrição num universo neutral de referências. Essa ausência de neutralidade do observador é anatomizada. O exercício parece uma fenomenologia da percepção *à la* Merleau-Ponty” (Quintais 2008).

Para confirmar a centralidade desta temática na obra de Ruy Duarte, seria suficiente tomar em consideração um livro como *Desmedida*, em que paisagens literárias e naturais se confundem e influenciam reciprocamente antes, durante e depois da viagem empreendida pelo narrador. As leituras de, entre outros, Cendrars, Burton, Guimarães Rosa e Euclides da Cunha orientam a viagem, o olhar e os pensamentos do narrador, partilhando com o mapa as funções de guia e garante de legibilidade dos territórios alheios: “[D]e onde me poderia vir hoje alguma percepção dos sertões, do São Francisco, do Brasil que ando a querer captar, senão do que ‘vejo’ e interpreto determinado afinal pelo que sei e quero ver [...]?” (Carvalho 2006: 99). Tal como o mapa, que fornece uma visão antecipada – embora obviamente estilizada – dos territórios a explorar, as leituras prévias funcionam como *prefácio* à leitura das paisagens que o narrador visitará ao longo do seu percurso. Paisagens literárias e reais fundem-se, então, nas paisagens interiores do narrador-viajante, que são aquelas que, ao fim e ao cabo, realmente lhe

---

<sup>11</sup> Veja-se a opinião de Leiris sobre este assunto, expressa muitos anos antes num dos ensaios dos *Cinq études*, em que se encontra explicitado um dos principais pontos fracos do ideal da observação participativa, de que voltarei a falar mais à frente: “nos idées sur la culture étant elle-mêmes partie intégrante d’une culture (celle de la société à laquelle nous appartenons), il nous est impossible de prendre la position d’observateurs extérieurs”. (Leiris 1969: 70).

<sup>12</sup> Vale a pena reproduzir o texto na sua inteireza: “**1. moçâmedes** // *rendido ao torpor* de um domingo à tarde e a dois passos de uma rua que tantas vezes recorde, e me remete ao fim da infância, os sons lá fora – crianças que brincam, um carro ou outro que passa, um cão que ladra – transportam-me a um passado que afinal é outro, de adulto já, entre os vinte e cinco e os trinta anos, saído de calulo e acabado de chegar à catumbela, despejado também num quarto de passagem tão alheio como este e da mesma forma *alerta* porque atento à novidade dos sons, da luz e de cheiros inabituais. e assim entro no sono, projectado de súbito *para cima* pela *sensação* de que me observo e meço, e ao fazê-lo me descubro observado e observador, e quem observo é o resultado de tanta combinação fortuita, mas inexorável, que *um outro qualquer* (fugaz) momento do passado, de sono ou de vigília, teriam feito *um outro qualquer* de mim. mas a *hipótese* (que subitamente me iluminava) de poder isolar (identificar e preservar) um *eu* observador para vários *eus* observados, *é ela mesma a despertar-me* e assim se anula e me decepciona”. (Carvalho 2005b: 377).

interessa explorar em profundidade. Trata-se de um movimento centrípeto que acarreta, na feliz expressão de Luís Quintais, “a passagem das ontologias na segunda pessoa para as ontologias na primeira pessoa” (Quintais 2000: 367), em que o conhecimento da alteridade é constantemente remetido à subjectividade que o tornou possível, negando, logo à partida, a possibilidade de uma descrição imparcial, isenta de interferências subjectivas.

O que interessa para já reter acerca da reflexão sobre a percepção é que esta não se configura, então, como algo espontâneo e imediato, mas, pelo contrário, passa através dos filtros culturais que determinam a mundividência e, por conseguinte, a posição do narrador em relação aos “outros” com quem entra em contacto. E este posicionamento, necessariamente externo, revela-se fulcral para a experiência etnográfica ter lugar. Voltando aos *Papéis do Inglês*, gostaria de deter-me na nota de 25 de Dezembro, terceiro dia de viagem e de escrita, que vale a pena reproduzir quase na íntegra:

*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, e 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, nem se revelaria sequer, estaria integrada na existência. E, assim, se me sentisse impelido a dar testemunho de alguma experiência, tratar-se-ia daquela que, fora dessa existência, me tivesse sido dado acometer. 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. (P.I. 27).*

Embora o narrador não especifique a que tipo de experiência se esteja a referir, é razoável supor que esteja a pensar na experiência etnográfica, que se configura como paradigmática do encontro com o “outro”, uma vez que leva o etnógrafo a tomar contactos e a conviver com grupos cujos sistemas de referências culturais lhe são, em princípio, total ou parcialmente

estranhos.<sup>13</sup> A passagem da existência à experiência depende, então, dos estímulos que um contexto diferente tende naturalmente a enviar ao sujeito experiente, tornando-o mais sensível e receptivo, e levando-o, por conseguinte a adoptar uma atitude (auto)reflexiva que acompanha o acto experiencial. No entanto, na análise dos *Pastores*, ficou evidente que, no caso de Ruy Duarte, não se trata de uma questão totalmente pacífica: embora, no início do seu trabalho no terreno, para ele o mundo kuvale fosse, efectivamente, um mundo estranho e pouco compreensível, à sua progressiva integração naquela sociedade correspondeu um cada vez maior afastamento do sistema de valores do qual provinha, o que, como ele próprio admitiu, se revelou, nalguns casos, um obstáculo à pesquisa etnográfica. (cf. 1.1). Por isso, para não perder as suas referências exteriores, o etnógrafo terá que ficar no lugar de trabalho só o tempo necessário à interiorização da experiência para *depois* a poder contar e não mais do que isso, porque, caso contrário, transformar-se-ia em rotina, ou seja, em existência: “*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*” (*idem*: 28), anota o etnógrafo-poeta no seguimento da mesma página de diário.

À luz destas problemáticas, compreende-se por que razão a necessidade de “expor-se, expondo” encontre no romance o espaço mais adequado para a articulação entre a dimensão reflexiva e a transitiva. De facto, no romance – ainda para mais autoficcional – o sujeito ocupa um lugar preponderante não apenas no que diz respeito à relação com si próprio ou, quando muito, com o leitor, mas também em relação ao “outro” com que se relaciona e que representa, representando-se. Toda a representação, enquanto construção feita a partir do ponto de vista do sujeito, adquire, então, os contornos de uma *autorepresentação*, uma vez que o indivíduo, por muito que procure uma objectividade ideal, não pode escapar aos

---

<sup>13</sup> Isto naturalmente não significa que não existam situações diferentes, em que indivíduos pertencentes a determinadas comunidades decidam estudá-las do ponto de vista etnográfico. Sobre esta questão, cf. J. Clifford e G. Marcus 1986.

condicionamentos subjectivos que, agindo, como já vimos, ao nível das percepções, influenciam ainda mais a esfera representacional. Por outro lado, em todo o texto – ou, a um nível mais geral, em toda a obra de arte – operação, ao mesmo tempo, dois movimentos distintos: um movimento transitivo que veicula um determinado objecto – uma história, uma imagem – e um movimento autoreflexivo de desdobramento sobre si próprio. Como observa Louis Marin, “représenter signifie se présenter représentant quelque chose et toute représentation, tout signe ou procès représentationnel comprend une double dimension – dimension réflexive, se présenter; dimension transitive, représenter quelque chose (...)” (Marin 1994: 255). Esta dupla dimensão, a que Ruy Duarte alude várias vezes ao longo da sua obra, não teria, portanto, um carácter excepcional, sendo, pelo contrário, inerente a todo processo representacional.

No entanto, apesar de ser inegável, a dimensão reflexiva é muitas vezes rejeitada ou, pelo menos, sufocada naqueles textos que pretendem atingir níveis de imparcialidade o mais elevado quanto possível e objectividade, como acontece na escrita científica ou, no âmbito da ficção, no romance realista. Nos *Papéis do Inglês*, pelo contrário, ela é plenamente assumida e até posta em relevo, como mostra esta interessante passagem:

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. A minha corrida atrás de uns papéis [...] gera a acção de que há-de resultar uma segunda 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. E essa então será, comigo a actuar lá dentro e a primeira inscrita nela, a tal estória que tenho para contar-te. E quem narra não há-de ter, ele também, que dar-se a contar? Dito assim, dá para entender onde quero chegar? Ou é por demais directo, excessivo, para caber na narração? (P.I. 38).

Aqui o narrador expõe deliberadamente os bastidores da narrativa que desenvolverá a seguir, reconhecendo os riscos mas, ao mesmo tempo, a necessidade de tal procedimento. Em primeiro lugar, ele faz questão de distinguir o narrador da personagem, distinção devida, por um lado, à já mencionada discrepância temporal entre história e narração, a qual produz uma mudança no ponto de vista, uma vez que o narrador, no momento da narração, já conhece a história na sua inteireza e tem, por conseguinte, uma perspectiva muito mais ampla da que teve enquanto personagem;<sup>14</sup> por outro lado, sublinhando esta distinção, o narrador chama a atenção para o processo de (auto)ficcionalização que ele próprio desencadeou, colocando-se, ao mesmo tempo, dentro e fora da narrativa, e esboçando, por isso, os traços da sua relação consigo mesmo como personagem e como autor, relação ao mesmo tempo de identidade e alteridade, que será ulteriormente problematizada nos romances sucessivos (cf. segundo capítulo).

Em segundo lugar, o narrador evidencia a interdependência que há entre as duas histórias que se propõe contar, mostrando, mais uma vez, as ligações entre escrita e experiência, que na sua obra têm uma função estruturante. Com efeito, a história da corrida atrás dos papéis, ao mesmo tempo, procede *da* e precede *a* reelaboração da história de Galvão que nela está inscrita. Esta, por sua vez, depende, para ser reconstruída e, sucessivamente, narrada, dos acontecimentos vivenciados pelo narrador Ruy Duarte, que proporcionarão a base necessária para a narrativa que tem como protagonista o Inglês se desenvolver. Contudo, a esta história é reservado, em última instância, um espaço limitado – apenas treze páginas que constituem um *intermezzo* –, significativamente intitulado “Como num filme”, o que atribui à narrativa “o papel de suspensão, como se a ficção propriamente dita apenas fosse possível em situação de intervalo” (Rowland 2002: 493-494). O *intermezzo*, de facto, situado no meio da narração, quebra temporariamente a narrativa da procura dos papéis, em que elementos

---

<sup>14</sup> Cf. Genette 1972: 230.

ficcional e (auto)referenciais se entrelaçam, tornando fútil qualquer tentativa de distinção entre facto e ficção e entregando o texto ao jogo da – deliberada – ambiguidade autoficcional. Nestas treze páginas, o corte em relação à narrativa que as precede e as segue é sublinhado não apenas pelas marcas tipográficas (é escrito em itálico), mas também pela mudança de ponto de vista, pois temos aqui um narrador extra-diegético, cuja voz nunca interrompe a ilusão ficcional, funcionando, antes, como um narrador onisciente, ou, se quisermos aproveitar a metáfora cinematográfica sugerida pelo título dessa secção, como o olho de uma câmara. Aliás, a alusão cinematográfica serve também para estabelecer uma analogia implícita entre filme e narrativa na medida em que os dois obedecem à necessidade de se fixar numa forma que impõe um limite ao trabalho da imaginação (cf. terceiro capítulo).

Por outro lado, a brevidade dessa narrativa deve-se à irrupção do mundo da experiência – aquele que serve como pano de fundo da narrativa principal – no espaço ficcional *stricto sensu*, que volta então a misturar-se e confundir-se com o primeiro. No princípio da secção intitulada “Uma curva pela mão esquerda”, 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” (P.I. 95-96). Há aqui duas coisas que vale a pena destacar. Primeiro, a ficção narrada no *intermezzo* é qualificada como uma série de visões, isto é, de imagens, que, para além de não ter algum referente na realidade, são fruto de um processo parcialmente inconsciente, que não exige do sujeito um papel activo, funcionando um pouco como os sonhos.<sup>15</sup> Em segundo lugar, a referência às necessidades materiais, que condicionam o acto narrativo a ponto de alterar o seu rumo, obrigam-nos, mais uma vez, a ter em conta a importância e, até, a preponderância das circunstâncias concretas (extra-textuais) em que a narrativa se desenrola, em relação ao conteúdo da mesma. Por outras

---

<sup>15</sup> Na mesma passagem, de facto, o narrador admite que estas visões poderiam ter-se substituído “às avalanches de sonhos que [lhe] acontecem quando and[a] a dormir no mato [...]”.

palavras, as condições de produção do texto são aqui constantemente chamadas em causa pelo narrador, numa narrativa que tende a ser objecto de si própria, exibindo um movimento constantemente autoreferencial.

Ora, a autoreferencialidade e a reflexão sobre o acto da escrita são, como já assinalai, as condições da sua própria existência e, ao acentuarem o carácter subjectivo da obra, constituem as evidentes implicações estéticas do processo de autocolocação, cuja base ética foi discutida nas secções anteriores. Os papéis do Inglês que dão o título ao romance interessam, então, na medida em que o protagonista os torna próprios, atribuindo-lhes uma importância que não tem muito a ver com o seu conteúdo, mas antes com a sua função propulsora, de motor da estória que narra a sua procura. No fim, o narrador acabará por considerá-los “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” (*idem*: 163). Os papéis do Inglês confundem-se com os do narrador – as notas, a visão narrada no *intermezzo* e os emails dirigidos à destinatária – dando, por fim, origem ao romance que agora lemos. O romance configura-se, em última análise, como a narração da procura de si próprio, onde o encontro dos papéis é constantemente adiado para deixar espaço ao desenrolar do texto que narra as aventuras, tanto interiores como exteriores, do narrador. São estas que, no cruzamento entre o plano da ficção lida (como já vimos, as leituras de outras narrativas ajudaram o narrador a definir as características das personagens e construir o enredo) e o da realidade vivida, permitem a inscrição da história do Inglês na do narrador e, por conseguinte, a sua transformação em livro, através do recurso ao romance epistolar, que torna possível a fusão dos materiais heterogéneos reunidos pelo narrador<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> A este propósito, vale a pena assinalar que a fusão do motivo do manuscrito encontrado com a ficção do romance epistolar contribui para acentuar a natureza material do livro, enquanto resultado de um processo irreversível. Nas palavras de Abel Barros Baptista: “o motivo do manuscrito encontrado (ou recebido, ou entregue para publicação, etc.) é sobretudo uma *ficção da transformação do manuscrito em livro*, portanto uma componente de uma ficção romanesca do livro. [...] [e], sobretudo na versão exemplar do romance epistolar, ensina que a organização específica do livro tipográfico e as decisões que exige, longe de garantirem o acesso de

Em conclusão, tal como nos *Pastores* e, na verdade, em todas as obras deste autor, a inscrição autoral é obsessivamente presente, respondendo à necessidade de “situar, situando-se” e de “expor, expondo-se”, e dando, portanto, origem a textos em que a representação do outro é sempre e necessariamente indiscernível da do próprio. De facto, como observa o narrador na nota com que abre o *Livro segundo* (logo a seguir ao *intermezzo* e imediatamente anteposta a “Uma curva pela mão esquerda”), “*Ao fim e ao cabo o que mais nos toca, ou o que mais nos interessa, não é o que mais ou melhor diz, mas onde melhor nos vemos. [...] Como é que, alheio ao ténis, alguém pode exaltar-se com a arte de um tenista? Só pelos pontos que marca?*” (*idem*: 95). Observação, esta, que, posta justamente no ponto de ruptura da ficção “propriamente dita”, alude implicitamente ao carácter secundário da mesma, a proveito da outra, aquela “meia-ficção-erudito-poético-viajeira”<sup>17</sup> que roda à volta da experiência de um sujeito que encena a integração, no texto ficcional, entre projecto literário e projecto de vida.

---

retorno ao manuscrito original, criam uma ruptura insanável que, no limite, faz do livro uma entidade devoradora do manuscrito”. (Barros Baptista 1998: 241, 312).

<sup>17</sup> A expressão é utilizada pelo autor num breve texto autobiográfico publicado no site da editora Cotovia, onde lemos: “a partir de 92, fui arranjando maneira de ir passar cinco meses, todos os anos, misturado com os pastores do Namibe de quem, desde menino, andava a querer saber como conseguiam organizar a sua sobrevivência e a sua existência, tão diferenciada de tudo quanto os pressionava à volta. Foi para dar notícia disso sem ter de escrever naquele tom da escrita académica – de teses e artigos fui achando que já tinha tido a minha dose – que adoptei então essa maneira de escrever que depois me pôs na pista de uma meia-ficção-erudito-poético-viajeira em que venho insistindo.”

## 2. Mas este, assim, será também o diário de quem?

En mis tiempos era un buen ventrílocuo.  
Ahora ni siquiera puedo imitar mi voz.  
El fide-indigno, peor. No ha aprendido aún  
su oficio. Tendré que enseñarle a escribir.

Augusto Roa Bastos, *Yo el Supremo*

A dimensão dialógica que enforma *Os Papéis do Inglês* adquire uma importância ainda maior nas *Paisagens Propícias*, que, ao repropor a ficção da procura dos papéis, complica o jogo auto- e meta-ficcional já ensaiado na obra anterior, apresentando-se como um texto em construção, que encena o desdobramento do seu autor em várias *personae*, cujas complexas relações pretendo examinar neste capítulo.

O romance constitui o seguimento das aventuras narradas nos *Papéis*, pois o narrador, uma vez tido acesso ao espólio do Inglês, encontra uma nota escrita por uma personagem conhecida como “o branco da Namíbia”, que, por sua vez, estaria na posse de mais papéis que teriam pertencido ao Inglês. Esse “bizarro encontro de papéis” excita imediatamente a curiosidade e a imaginação do narrador, que decide então empreender outra viagem para encontrar o autor da nota e, com ele, o resto dos papéis do Inglês. Estes, na verdade, acabarão por não ter alguma relevância na narrativa das *Paisagens*, que se centrará na história de Severo (aliás SRO) e na sua ambígua relação com o narrador.

O primeiro e único encontro entre SRO e o narrador é narrado por este no Livro I, escrito em Outjo, na Namíbia, a partir daquilo que conseguiu reter das conversas que os dois tinham tido no

ano anterior. No Livro II o narrador, agora em Sesfontein, narra as aventuras que SRO expõe num longo email, organizando os conteúdos de maneira a torná-los publicáveis. O segundo email de SRO ocupa o Livro III, mas, diferentemente do que acontecera no Livro anterior, não passa pela voz do narrador, o qual se cala, limitando-se a transcrever o texto do email. Trata-se de um apagamento progressivo da voz narrativa principal (e única nos *Papéis*) a proveito de outra, que se torna, no fim, preponderante.

No entanto, esta passagem de uma voz à outra não implica o desaparecimento do narrador, chamemos-lhe assim, principal, pois este continua presente até ao fim enquanto destinatário da narrativa de SRO, o qual escreve para ele, pensando nele e, por fim, *como* ele. Por outro lado, o romance não se foca apenas na figura de SRO, incluindo também, tal como nos *Papéis*, o relato das viagens do narrador (como sempre preparadas e acompanhadas pelas devidas leituras) e as suas reflexões sobre o acto de escrita, que acompanham o processo de construção do livro, constantemente referido de forma explícita, porque é em vista dele e da sua publicação que o texto é escrito, organizado, justificado.

Esta maior problematização coloca de imediato algumas questões acerca da relação do autor com a sua obra, relação incorporada no acto da assinatura, cujas implicações são consideradas pelo narrador logo no início da narração:

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... instauro o narrador e tomo nota... E a partir deste momento descubro-me a trabalhar, sem qualquer pejo, *au nègre*... (P.P. 12).

Nestes termos, o diário é fruto da colaboração entre autor e narrador, ou, se quisermos, do autor constituído em narrador, do autor que se dirige ao narrador para lhe contar uma estória, que ele, a

seguir, se encarregar para contar a outros, isto é, para torná-la numa ficção e, por fim, num livro. A narrativa que lemos encontra-se, assim, num estágio intermédio do seu desenvolvimento, o da transmissão da história do autor para o narrador. Logo, o que temos entre as mãos não é o livro definitivo, mas um livro *in fieri*, que regista o seu próprio processo de construção e que, no entanto, acaba por ficar inacabado e ser publicado enquanto tal. À luz desta situação, compreende-se que a relação entre instância autoral e instância narrativa, fruto de um desdobramento que produz efeitos até materiais, assume desde o início do romance conotações problemáticas, que serão ulteriormente exploradas na *Terceira Metade*, onde encontramos este pormenorizado roteiro de trabalho:

..... instalado no hotel Paralaxe do parque turístico local, que nessa altura do ano cobrava mais barato por ser estação baixa, das 5 da manhã às 3 da tarde durante os trinta dias que depois de ter feito as contas previ poder deter-me ali, convocava em mim o narrador que nestes últimos anos me tenho imposto às vezes ser, embora sem grande sucesso, parece..... depois, quando às 3 da tarde de cada dia encerrava uma jornada de escrita, daí até às 5 da alvorada seguinte, o narrador (o autor constituído em narrador) só existia como destinatário das instruções, das intenções, das decisões, que cada noite o autor deixava assentes no roteiro..... (T.M. 21).

O primeiro efeito do desdobramento do autor/narrador é o questionamento dos limites entre realidade e ficção, que, no trecho referido, se encontram encarnados na contraposição entre o diário de um narrador de um texto de ficção e a assinatura, tal como reportada na capa do livro, de um autor real que acaba por trabalhar *au nègre*. A assinatura colocada na capa do livro, por ser referida pelo autor a partir do espaço intra-textual, configura-se, então, como o ponto de encontro da dimensão ficcional com a dimensão extra-ficcional<sup>1</sup>, o que provoca evidentemente a sua compenetração.

---

<sup>1</sup>Como, aliás, já fizera nos *Papéis*, introduzindo na narrativa a destinatária invocada na dedicatória, num espaço, portanto, para-textual.

Este gesto coloca de imediato um problema que já aparecera nos *Papéis* e que se encontra aqui ulteriormente desenvolvido: o da simultânea identidade (como é próprio dos textos autoficcionais) e alteridade da instância autorial e da instância narrativa, alteridade devida à inevitável ausência no texto do sujeito, que a alusão à assinatura tenta, de alguma forma, colmatar. Com efeito, como refere Geoffrey Bennington, a assinatura, na escrita, desempenha a mesma função que a enunciação no discurso oral, a saber, a de assinalar a presença do momento em que o sujeito está a falar (Bennington 1999: 150). No entanto, trata-se de uma comparação aproximativa, uma vez que, não existindo, a rigor, um presente da escrita, a assinatura remeterá sempre para um hipotético momento passado em que o autor terá habitado o texto que se encontra, no momento presente – o da leitura –, abandonado a si próprio e, portanto, potencialmente inautêntico. Por conseguinte, uma assinatura que se queira autêntica necessitará de uma contra-assinatura a confirmá-la e a garantir a legibilidade do livro e a sua unidade sob uma única instância, aquela do autor. Como observa a este propósito Abel Barros Baptista,

A contra-assinatura é o ponto de articulação do manuscrito com o livro tipográfico. Momento em que o autor se separa do livro, é também a dobra que garante a possibilidade do movimento em sentido inverso, isto é, através do manuscrito até à intenção original que o produziu: o manuscrito seria o lugar do trânsito entre o autor e o momento em que, do autor, apenas fica a autorização para que o livro se lance na sua destinação sem qualquer marca do autor. (Barros Baptista 1995: 239).

Ora, na referida passagem das *Paisagens Propícias*, o estatuto da assinatura é problematizado, porque o livro que nos é dado ler se apresenta, como já referi, como um livro em fase de composição, o que impede ao autor apor a sua contra-assinatura a confirmar a primeira, bem como responsabilizar-se por um livro que é, em última análise, fruto do seu desdobramento em duas vozes narrativas, a que responde ao seu mesmo nome e a de SRO. Estes, de facto, substituem-se à instância autoral, que, após ter-lhes emprestado o nome e a voz, acaba por trabalhar *au nègre*, condição que o coloca aquém do conjunto de direitos e deveres regulamentados pelo

código do trabalho. Quem trabalha *au nègre*, de facto, não pode ser considerado responsável por aquilo que produz, nem pode apresentar-se em público a responder por algo que oficialmente não lhe pode ser imputado. O autor torna-se, assim, um *ghostwriter*, que adopta, temporariamente, a identidade de outrem, escrevendo *como se* fosse aquela pessoa, sem ter, afinal, qualquer direito sobre o livro – o seu nome não aparecerá na capa. A sua condição pode ser aproximada da do ponto ou do autor ventríloquo bakhtiniano, que, falando através das múltiplas vozes do romance polifónico, é todas e nenhuma delas ao mesmo tempo.<sup>2</sup>

A problematização da assinatura do autor, que reflecte o seu desdobramento, é, então, o efeito da ficcionalização do mesmo e da sua impossibilidade, enquanto sujeito ao mesmo tempo dentro e fora do texto, de se propor como instância única e inquestionável que garanta a autenticidade do texto. Ainda para mais por ser este o produto – lembremo-lo, inacabado – de uma operação de montagem de materiais heterogéneos tanto a nível de forma como de conteúdo. As implicações deste processo de desautorização serão examinadas na discussão que segue.

## 2.1 Cartas auto-enviadas

Para dar um exemplo de desdobramento da voz do autor, produzido através da assinatura, proponho considerar dois episódios do filme *La Ley del Deseo* (1987), de Pedro Almodóvar. No primeiro deles, o protagonista, Pablo, abandonado há pouco tempo pelo seu jovem amante, recebe uma breve carta na qual este lhe dá notícias acerca da sua vida actual (foi trabalhar para uma localidade ao pé da praia), num tom amigável, mas que não satisfaz o amante aflito. Este, então, responde-lhe desta forma: “Querido Juan, he recibido tu carta. Me está bien, pero no es lo que yo necesito. Voy a escribir-te a máquina la que yo quiero recibir. Si no te importa, encabézala y fírmala. Te deseo, como siempre. Pablo.” A esta carta, que poderíamos considerar o manual de instruções para a leitura da outra, Pablo anexa aquela que realmente lhe importa, uma carta

---

<sup>2</sup> Cf. Bakhtin 1979: 67-230.

apaixonada, escrita justamente à máquina, sem saudação inicial e sem assinatura. Uma carta, por outras palavras, desapossada dos dois elementos fundamentais da comunicação epistolar, o remetente e o destinatário, cujos nomes apenas um suporte externo como o envelope poderá trazer. A resposta de Juan, passados poucos dias, é a esperada. O envelope traz de volta a mesma carta, com apenas dois decisivos acrescentamentos: a saudação inicial com a indicação do destinatário, “Querido Pablo”, e a assinatura de Juan, as duas escritas a caneta.

Tendo em conta as considerações sobre o valor da assinatura e da contra-assinatura, este episódio traz para a discussão elementos esclarecedores, porque oferece uma encenação da complexidade e da potencial reversibilidade das relações entre escrita e leitura, remetente e destinatário, cuja sequencialidade, por vezes dada por garantida, é aqui radicalmente posta em causa. Outro aspecto importante é o da materialidade da escrita, na diversificação das funções atribuídas à escrita a máquina e à caneta.

Começando por examinar a carta do ponto de vista da autoria, é possível operarmos à partida uma distinção entre o autor real, Pablo, e o autor suposto, a quem o primeiro atribui, num gesto que mais uma vez nos lembra a figura do autor ventríloquo, as suas próprias palavras e, com estas, as suas próprias intenções, que, no momento em que assina a carta, reconhece como próprias. A assinatura de Juan é então, na verdade, uma contra-assinatura, porque confirma a assinatura implícita na intenção do autor real, tornando-a própria e libertando-a através do envio da carta para o seu antigo remetente, agora destinatário.

A subversão da relação entre remetente e destinatário, envio e recepção, reflecte a relação circular entre escrita e leitura, que faz com que a escrita, procedendo *da* e precedendo *a* leitura, possa ser reescrita e releitura, enquanto que a leitura, por sua vez, pode dar origem a novas escritas e assim por diante. Por outro lado, a carta enviada em primeira instância por Pablo, não podendo prescindir da outra, que, como um prefácio, a acompanha e a explica, pede uma leitura prévia, sem a qual seria ilegível, porque é a outra que transmite as intenções – sujeitas a serem apagadas assim

que Juan assinar – do seu autor, proporcionando, assim, a indicação para a leitura e, num segundo momento, para a reescrita.

Por fim, a opção de Pablo por escrever à máquina a carta que dirige a si próprio, atribuindo-a a Juan, responde à necessidade, por parte do seu autor, de tentar iludir a sensação de identificação – e, logo, de fingimento – que se apoderaria dele caso a carta que voltasse atrás, ainda que assinada por Juan, trouxesse um texto escrito com a sua própria letra. Contudo, porquê não terá optado Pablo por pedir a Juan para copiar a carta e reenviar-lha escrita com a sua própria letra do princípio até ao fim? Se tivesse agido assim, teria recebido uma carta em que o efeito de realidade teria sido ainda mais poderoso do que naquela que, de facto, recebeu. Teria sido *como se* o autor real dela fosse mesmo Juan. Porém, esta possibilidade continha em si própria um risco ao qual Pablo não se quis, evidentemente, sujeitar: o risco do erro, que qualquer cópia implica e que teria invalidado a função da assinatura de Juan enquanto contra-assinatura. Esta, de facto, pressupõe a confirmação das intenções do autor, que, como já disse, constituem a sua assinatura implícita, tal como indicado na carta de acompanhamento, escrita, essa sim, a caneta. Se Juan tivesse copiado a carta, expondo-se à possibilidade de cometer erros ou de alterar o texto original conforme as *suas* intenções, teria escrito *outro* texto que não aquele pedido pelo seu remetente/destinatário. Pelo contrário, na hora em que se limita a assinar um texto já escrito por outrem, torna-se contra-assinatário da carta, transformando-se em garante da unidade e da legibilidade do texto.

Ao longo do filme, cujo eixo é uma história de amor ciumento e de loucura, a carta e a assinatura continuam a desempenhar papéis fundamentais, na medida em se prestam a um jogo de dissimulação que levará à confusão entre realidade e ficção, verdade e mentira. Refiro-me ao imbróglio causado pelas cartas que Pablo, antes do assassinio de Juan por mão do seu novo amante, Antonio, enviara a este, assinando “Laura P.”, nome da protagonista do guião em que estava a trabalhar na altura e que, por sua vez, era inspirada na figura da irmã. Esta, durante a investigação policial sucessiva à trágica morte de Juan, chega a ser acusada pelos investigadores de ser ela própria a assassina, por um erro que, por muito ingénua que nos pareça, constitui, na verdade, o

âmbito da questão que estamos aqui a examinar: os policiais, após terem lido as cartas dirigidas a António, escritas a máquina e assinadas, também a máquina, com o nome “Laura P.”, verificam que o guião encontrado no apartamento de Pablo tinha sido escrito com a mesma máquina e narrava a história de uma mulher cuja descrição coincidia perfeitamente com o aspecto da sua irmã, circunstância que os leva à aparentemente óbvia conclusão de que aquela personagem fictícia fosse, ao mesmo tempo, uma pessoa em carne e osso, que seria também a autora de ditas cartas.<sup>3</sup>

A confusão é compreensível e repare-se, mais uma vez – e porque voltaremos a ocupar-nos desta questão em relação às *Paisagens* (cf. 2.4) – que um elemento decisivo para completar o raciocínio dos investigadores é o da máquina de escrever, pois ela tem a capacidade de despersonalizar a escrita, o que torna possível a troca de assinaturas, como no episódio da carta que circula em duplo sentido entre Pablo e Juan, bem como a sua falsificação, com a conseguinte confusão na atribuição dos textos. De facto, se as cartas tivessem sido escritas à mão, a letra de Pablo teria sido facilmente reconhecida e não teria havido lugar para o engano. Por outro lado, os caracteres impressos à máquina permitem identificar o aparelho que os gerou, mas este, por sua vez, é susceptível de ser utilizado por qualquer um, sem deixar as marcas típicas da escrita a mão. A escrita à máquina contribui, então, para despoletar um processo de desautorização, que encontra o seu cume no cruzamento do plano da realidade com o da ficção, produzidos por uma carta interceptada, uma assinatura falsa e um guião ainda não terminado.

## **2.2 O autoficcionista dentro e fora do livro**

Quero agora retomar a questão levantada no início, tentando pensá-la em relação às dinâmicas da desautorização e da contaminação da realidade pela ficção, tal como problematizadas na análise do filme. Voltemos ao passo das *Paisagens Propícias* com que abrimos a discussão e de

---

<sup>3</sup> A carta interceptada é uma carta ininteligível, porque só o destinatário está – em princípio, mas nem sempre – na posse das informações necessárias para a compreender. No caso em questão, a informação básica consistiria no conhecimento de, pelo menos, dois factores: a) que o remetente das cartas era Pablo; b) que Laura P. era uma personagem inventada, sem qualquer correspondente real.

que vou reproduzir apenas uma parte: “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. [...] ... instauro o narrador e tomo nota... E a partir deste momento descubro-me a trabalhar, sem qualquer pejo, *au nègre*”. O diário constitui a base autoficcional a partir da qual a história pode acontecer e pode, por isso, ser contada. Esta dupla colocação é a condição necessária para a existência do romance, e do romance enquanto livro escrito por um autor que pode conceber apenas uma maneira de escrever textos de ficção: a de mergulhar neles, contando a sua implicação neles e a deles com ele próprio. Numa passagem que nos lembra de perto outra dos *Papéis* em que se interroga a capacidade de juízo acerca de alguma coisa de que nada se sabe, SRO, cuja voz se confunde aqui com a do narrador (de facto é impossível decidir a quem dos dois pertença esta reflexão), pergunta: “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?” (P.P. 105). O que equivale a dizer: o que posso contar eu, num romance como este, senão o que vivi, como o vivi, segundo quem sou? É esta não uma casualidade, nem uma escolha concebida prévia e deliberadamente, mas antes uma necessidade à que Ruy Duarte de Carvalho narrador não se pode – nem quer – sonegar. Compreende-se, então, que se trata de uma descoberta (“descubro-me a trabalhar... *au nègre*”) que o autor faz só no momento em que se constitui em narrador e decide contar a si próprio uma história que já viveu como personagem, mas que, até agora, ainda não narrou.

O narrador e o autor ventríloquo partilham, então, a responsabilidade pelo livro, havendo entre eles mais elementos de identificação do que de alteridade. Não há, nisto, diferenças substanciais em relação ao par autor/narrador dos *Papéis*. No entanto, é aqui introduzido um terceiro elemento que complica a linearidade desta relação, contribuindo para a desautorização do narrador – que por sua vez, lembremos, já tinha desautorizado o autor –, com quem estabelece uma relação marcadamente irónica e ambígua. Estou, evidentemente, a referir-me à curiosa figura de SRO, personagem inteiramente inventada e que, no entanto, apresenta inúmeras afinidades com o narrador, de quem constitui, no fundo, o duplo ou *alter ego*, participando, desta maneira, da

ficcionalização do próprio autor, de quem o narrador é emanção literária. Neste contexto, os termos da relação entre ficção e realidade adquirem contornos bem mais complexos do que no filme de Almodóvar. Vejamos, para começar, o relato da primeira conversa entre os dois, na casa de SRO em Outjo:

[Pensava], de mim para mim, que sim, que o conhecia, da Samba, sem dúvida (não era o que dizia?), mas também talvez (não era o que eu sentia?), de um fundo mais remoto e que sem querer, e até sem saber, eu afinal temia. Por toda a parte há espelhos... Da parede em que, sentado ali, eu via para lá da mesa e da figura dele, que me olhava de frente, pendia um caco de espelho que reflectia a cena como um sucinto contra-campo de cinema. Mantida a relação esquerda-direita, a figura que à mesa me olhava era a que estava de costas, lá... e a de costas, no real, que era eu ali, estava de frente a olhar de lá para mim. E é aqui, a bem dizer, que a coisa começa. (P.P. 39).

Ao olhar para o seu interlocutor, o narrador vê a sua própria imagem reflectida no espelho e, num momento de estranhamento, descobre-se observado e observador, olhando para si próprio como se fosse outrem e observando-se enquanto observado por um outrem que, na verdade, tem com ele uma ligação profunda mas incompreensível e, por isso mesmo, perturbante.<sup>4</sup> Esta imagem é a projecção para o espelho da inquietação provocada nele pela estranha conversa com SRO, que diz conhecê-lo dos tempos em que ele (o narrador) andava a desenvolver um projecto de investigação com os pescadores da Samba, em Luanda,<sup>5</sup> mas que o narrador sente muito mais próximo de si próprio, talvez fruto do encontro da realidade com o seu mundo interior e com o mundo ficcional por ele criado.

---

<sup>4</sup> Utilizo este termo de acordo com o significado que lhe atribui Freud no conhecido ensaio intitulado, precisamente, *Das Unheimliche*. A palavra, em alemão, contém a raiz -heim, que se refere a algo familiar, e o prefixo de negação -un. O “unheimliche” surge, portanto, no contacto com algo (ou alguém) que o sujeito reconhece, ao mesmo tempo, como familiar e estranho, e está associado com a figura do duplo (exactamente como acontece nas Paisagens), provocando uma mistura de medo e inquietude. Cf. Freud: 2003.

<sup>5</sup> O fruto deste projecto foi o ensaio *Ana a Manda — os filhos da rede* (1989), com o qual Ruy Duarte de Carvalho obteve o doutoramento em Antropologia na École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris. Trata-se, evidentemente, de uma referência à obra do autor, contribuindo, junto com as outras que já referi, para a sua autoficcionalização.

No próprio relato de SRO há, aliás, uma curiosa *mise en abîme* que explicita os termos das relações entre estas dimensões. É a história do rei, que, diz o narrador, apesar de ser invenção do próprio SRO, este afirma ter encontrado, um dia, “na praia da Samba, que era onde também, dizia, tinha cruzado comigo” (P.P. 94). O narrador não sabe se os dois terão chegado à fala, mas presente a importância deste episódio na história de SRO, que, de facto, voltará a falar disto no seu segundo email. Por enquanto, interessa observar a curiosa coincidência pela qual, no mesmo lugar, igualmente significativo pelo autor/narrador e por SRO, a realidade e a ficção cruzam-se, contaminando-se reciprocamente e dando origem a histórias que pedem para ser narradas, num mecanismo de caixas chinesas que vai do rei a SRO, deste ao narrador e do narrador ao autor, como mostra a frase que fecha o episódio: “Associo-me à vertigem de SRO. É a minha vertigem” (P.P. 108). Vertigem provocada pela tomada de consciência, por parte do contador de histórias, de ter ultrapassado o limiar que separa a realidade da ficção e de ter ingressado nela a pleno título, tornando-se, ele próprio, sua personagem.

Esta conversa inicial instaura, então, as coordenadas em que se baseará a relação entre SRO e o narrador ao longo da narrativa: o cruzamento dos seus olhares e perspectivas será o reflexo da sobreposição das diversas dimensões de realidade e ficção que o livro reúne, pondo em causa a validade das fronteiras entre elas. O *dentro* e o *fora* do texto serão, em última análise, ligados através de uma experiência narrativa que se configura essencialmente como uma experiência de leitura, escrita, releitura e reescrita.

### **2.3 O narrador como editor?**

No capítulo anterior vimos algumas modalidades da circularidade entre leitura e escrita, que, em circunstâncias como aquela do episódio da carta “auto-enviada” em *La Ley del Deseo*, pode levar às consequências mais extremas e impensáveis. As *Paisagens Propícias* nasce, como *Os Papéis do Inglês*, de uma experiência de leitura que contém um enigma a resolver. Como acenei no

início, o narrador, tendo encontrado, no meio dos papéis de Archibald Perkins, uma folha com umas notas escritas por outra mão, que visivelmente não tinham nada a ver com as do Inglês suicida, fica imediatamente intrigado por aquela que considera uma “aberração”, pois a folha trazia uma nota tirada de um livro que constituía parte do espólio do Inglês e, na outra face, uma carta assinada pelo antigo secretário-geral da União dos escritores de Luanda, que pedia mais sobre a “estória” e sobre o seu autor. É do enigma da origem deste papel, que só a identidade do seu autor poderia explicar, que a história nasce e se desenvolve.<sup>6</sup> O narrador refere ter então resolvido “[p]assar do escrito ao oral e enfrentar matos em vez de bibliotecas e arquivos” (P.P. 21). A ficção configura-se desde o início, e mais uma vez, como fruto da viagem – sem a qual não poderia, de facto, ocorrer –, que, por sua vez, encontra a sua motivação nas leituras que a precedem e acompanham, tornando-a significativa.

As leituras, tal como os sonhos, têm a capacidade de interferir com o pensamento, condicionando o registo escrito: “Atravesso isto tudo a ruminar nas confirmações e nas combinações em que ando a tropeçar seja o que for que leia...” (P.P. 12). Esta situação, que tem importantes repercussões na passagem da leitura à escrita, reflecte a interiorização e a conseguinte apropriação, por parte de quem lê, de palavras escritas por outrem, como sublinha Roland Barthes: “*je n’est pas un sujet innocent, antérieur au texte et qui en userait ensuite comme d’un objet [...]. Ce ‘moi’ qui s’approche du texte est déjà lui-même une pluralité d’autres textes, de codes infinis, ou plus exactement: perdus (dont l’origine se perd).*” (Barthes 1970: 16). Quando fala em códigos perdidos, Barthes pensa na componente receptiva da leitura como acto que implica a morte do autor (o remetente, no caso das cartas), no momento em que o leitor/destinatário se apropria daquilo que lê, esquecendo, por assim dizer, a origem daquelas palavras, de que se torna inconscientemente autor. O episódio da carta auto-enviada em *La Ley del Deseo* exemplifica com extraordinária

---

<sup>6</sup> “Bizarro encontro de papéis... Talvez fosse isso que estava escrito já na caderneta dos nossos destinos: não estava eu agora ali, depois de nos termos cruzado tantos anos antes em Luanda, nas praias da Samba?” (P.P. 37). Emergem aqui os motivos dos papéis desviados e do poder estruturante do acaso, que serão devidamente tratados no terceiro capítulo.

clareza os mecanismos deste processo, cujas distorções são a cópia, o plágio, a falsificação, motivos que, com efeito, voltam com uma certa frequência nas *Paisagens Propícias*<sup>7</sup>.

Ao abordar o primeiro email de SRO, o narrador apresenta-se, em primeiro lugar, como o seu editor, encarregado de

dar a essa sucessão de frases, ideias, lembranças, observações, comentários, exegeses, uma ordem, para seu governo, que depois dê para achar uma maneira qualquer de tornar isto publicável. Umás vezes transcrevendo, outras reportando-se aos conteúdos que o texto fornece para ir entrelaçando os fios com que fabrique, acrescente, enrole, aumente o corpo da narrativa, o fio da narração que está a ver se tece, se acontece. (P.P. 140).

Conforme refere o narrador, o primeiro email de SRO constitui um problema para a narração, por ser muito longo e, sobretudo, pela sua fragmentariedade. SRO, de facto, admite ter demorado muito a enviá-lo, por querer acrescentar sempre alguma coisa àquilo que já tinha escrito, de maneira que nunca conseguia dá-lo por terminado. Por conseguinte o narrador, tendo sempre em vista a legibilidade do texto, condição necessária para a sua publicação, terá que adaptar essa profusão verbal às exigências da narrativa, ou seja, terá que dar ao texto uma *forma*, a do livro. E esta situação implicará, como é óbvio, que ele intervenha no texto, sobrepondo a sua voz à de SRO, por vezes de forma declarada, outras vezes introduzindo um certo grau de incerteza que nos impede de identificar a voz de um ou do outro.

---

<sup>7</sup> Veja-se, por exemplo, como SRO, pouco antes de terminar o seu relato, explica ao narrador a origem das aguarelas que este tinha visto na sua casa em Opuho. Na Cidade do Cabo, tinha conhecido um artista de renome, com quem combinara um rentável negócio: ele faria as aguarelas iguais às do artista e este assinaria-as, dando-lhe, em troca, uma comissão por cada quadro vendido. Contudo, passado algum tempo, e percebendo que o negócio poderia render-lhe muito mais do que isso, SRO começou a fazer e vender as aguarelas por sua conta... porém, continuando a utilizar a assinatura do outro, sem que ele o soubesse. Neste episódio, é interessante observar a passagem do “falso original”, que tinha o beneplácito do autor, ao “falso falso original”, cuja dupla falsidade deriva, obviamente, do uso não-autorizado da assinatura do outro. Com efeito, o problema não tem a ver apenas com o aspecto económico da questão, mas também com o aspecto estético, pela ligação que existe entre assinatura e obra, pois o artista, conforme o combinado, “assinava se visse que o trabalho [de SRO] merecia” (P.P. 320), de outra maneira a sua assinatura teria ficado desprestigiada. O nó da questão reside, evidentemente, na possibilidade de repetição inerente à toda a obra de arte passível de ser fixada num suporte, da qual resultam consequências importantes para uma noção de autoria cada vez mais problemática e problematizante.

Na realidade, as interferências introduzidas pelo contador de histórias no momento em que reporta o discurso de outrem são inevitáveis e introduzem a dúvida em todo o discurso indirecto, no qual, como observa Miller, cada fonte verbal é o espelho da outra e isto impossibilita distinguir a realidade do simulacro (Miller 1998: 167). Voltamos, desta maneira, ao episódio do espelho, onde se instala pela primeira vez a ambiguidade que caracterizará a relação entre SRO e o narrador. Esta relação adquire, ao longo da narração, as feições de um diálogo silencioso (porque *in absentia*), pois SRO, tal como tinha acontecido nos *Papéis*, dirige-se ao narrador respondendo a uma pergunta inicial que orienta o seu discurso, levando-o a traçar as linhas de uma história cujo significado assenta, em larga medida, no próprio facto de ser contada e na ligação assim criada entre o seu narrador e o seu destinatário.<sup>8</sup>

A primeira, e talvez primária, função do narrador é escutar e, sucessivamente, ler a história que o seu interlocutor decidiu narrar-lhe. Neste acto de leitura, realiza-se a apropriação barthesiana do texto, que leva a uma substancial contaminação da voz do leitor com a do narrador, o que contribui para alimentar as dúvidas acerca da credibilidade do relato construído pelo narrador a partir da conversa e dos emails de SRO. Este, por outro lado, tem noção das necessidades impostas pelo jogo narrativo, de maneira que estrutura o seu discurso tentando torná-lo quanto mais coerente com o objectivo que ele próprio estabeleceu: explicar a rede de convergências e contingências que levaram o seu caminho e o do narrador a se cruzarem. Mas o carácter extraordinário destas leva, por vezes, o narrador a mostrar sinais de desconfiança perante aquilo que está a ler: “Com as estórias é assim e SRO, no mail, diz, é claro, que coisas destas são convergências demasiado adequadas para depois não parecerem galga.” (P.P. 154). Comentários como este mostram a consciência, por parte de SRO, de que, ao contar a *estória* da sua vida, corre o risco, *malgré lui*, de ficcionalizá-la,

---

<sup>8</sup> “Raconter est un acte responsable [...], dont le sort (la virtualité de transformation) est en quelque sorte indexé sur le prix de la marchandise, sur l’objet du récit. Cet objet n’est donc pas dernier, il n’est pas le but, le terme, la fin de la narration [...]: comme sens, le sujet de l’anecdote recèle une force récurrente qui revient sur la parole et démystifie, désole l’innocence de son émission: ce qui est raconté, c’est le ‘raconter’. Finalement, il n’y a pas d’*objet* du récit: le récit ne traite que de lui-même: *le récit se raconte.*” (Barthes 1970: 219).

ficcionalização que depende, por um lado, do próprio acto de a pôr em *estória* e, pelo outro, da interpretação que o leitor fará dela.

A incerteza e a contaminação de vozes caracterizam, então, tanto o relato de SRO como o do narrador, cujas vozes se encontram, se cruzam e, por fim, se confundem definitivamente no Livro III, escrito a partir do segundo email, que apresenta características tão diferentes em relação ao primeiro, ao ponto de poder ser transcrito sem qualquer intervenção – pelo menos declarada – por parte do narrador. Porém, isto não é indício de uma opção pela linearidade, contribuindo, pelo contrário, para complicar a situação acima descrita: “E aqui, então, Severo interrompe o curso do assunto para escrever que assim ainda não, assim não é ainda o muito mais claro que precisa de ser para não ficar igual ao que mandou antes, novelo de alusões, de frases desgarradas. E que a partir daqui vai é pôr-se a escrever como acha que eu escreveria”. (P.P. 226). Desta forma, é o próprio Severo quem se encarrega de extrair os significados do texto que vai urdindo, eximindo o narrador desta árdua tarefa, por ele desempenhada com muito esforço no Livro II. Por outro lado, este acto reforça a troca de identidades entre SRO e o narrador, ensaiada desde o princípio do livro. E, de facto, é neste ponto que o narrador revela algo de que ninguém estaria à espera e que acrescenta mais um elemento de complicação à rede de textos lidos, relidos, copiados, escritos e transcritos, bem como ao mecanismo das identidades trocadas:

na relação do que deixo para trás [...] também eu, pela minha parte, tive em conta, e deixei que a minha própria escrita o revelasse, alguns dos traços que a escrita e a fala de SRO me foram revelando. Quer dizer, não resisti, quando tal se insinuou, à indução da sua escrita críptica. Direi mesmo que, já na posse do que vou transcrever agora, e portanto na posse do que acabo de adiantar, também eu fui querendo adaptar a minha própria escrita, no que fica para trás, à maneira como ele se propõe escrever agora. (P.P. 228).

O narrador encontrou SRO pela primeira vez em Opuho e recebeu os dois emails dele em Luanda, num arco temporal presumivelmente extenso. Posteriormente, foi a caminho de Opuho para ir buscar os famosos papéis que deram origem a tantas travessias e foi durante a viagem que começou

a organizar os materiais para o livro futuro, trabalhando neles primeiro em Outjo e depois em Sesfontein. O desfasamento temporal e espacial que separa o tempo da leitura do tempo da escrita (que inclui, como sabemos, a cópia e a reescrita), reflecte um movimento de oscilação entre o afastamento e a aproximação no tempo e no espaço. O momento da leitura, de facto, pertence a um passado longe no tempo e no espaço, que tenta ser recuperado através de um acto narrativo que o repropõe e que, por isso, deve necessariamente acontecer numa viagem de reaproximação, não só no espaço (a meta é Opuho, onde tudo começou) mas também no tempo, porque o Livro III, em que o narrador se cala deixando falar apenas SRO, constitui uma tentativa de dissimular o carácter mediado da narrativa de SRO, apresentando-a ao seu hipotético leitor como se a estivesse a ler no mesmo momento que nós. Contudo, ao mesmo tempo em que ensaia esta aproximação, o narrador salienta a sua impossibilidade, desvendando o complexo jogo de imitação que orientou primeiro o estilo de SRO e, depois, o do narrador, revelado *après-coup*.

A este propósito, é interessante observar que o estilo é uma das três modalidades de assinatura identificadas por Derrida,<sup>9</sup> no sentido em que torna imediatamente reconhecível um autor, mesmo sem que o texto seja explicitamente associado ao seu nome próprio. Por conseguinte, a opção de SRO por escrever como acha que o narrador escreveria deve ser encarada como um acto de auto-atribuição da assinatura do narrador, que, leva, num segundo momento, à aquisição, por parte deste, de plenos direitos sobre o texto que o outro lhe consigna. Compreende-se, então, o significado literal desta frase, na conclusão do capítulo intitulado PONTE, com o qual o narrador se despede: “Autoriza-me pois a fazer de tudo isto o que eu bem possa entender”. (P.P. 229). Com este gesto, de facto, SRO autoriza o narrador, no sentido de torná-lo autor do seu próprio texto, que ele, por sua vez, escrevera utilizando deliberadamente a assinatura do outro, num mecanismo de trocas muito próximo do que vimos encenado em *La Ley del Deseo*. Mecanismo que leva, em última análise, à já assinalada co-responsabilidade pelo livro futuro, cuja incompletude talvez se possa

---

<sup>9</sup> A primeira corresponde ao nome próprio e a terceira à contra-assinatura, verificando-se sempre que a escrita se designa, descreve e inscreve ela própria como *acto* (através de procedimentos como a *mise en abîme*). Cf. Derrida 1984: 46.

explicar pela impossibilidade de lhe atribuir um único autor, como se pode ler nas entrelinhas da passagem que precede a frase que acabo de citar:

Andei aí para trás a recuperar fragmentos, a dar-lhes a volta, a complementar-lhes notas minhas, a urdir, quais cenários, as situações de onde eles teriam emergido, a convocar materiais a que me conviria recorrer caso viesse a encarar uma publicação futura. Legítimo, até aqui. Não se tratava de fixar um produto acabado. É esta a justificação que me tenho dado quando me ocorrem questões de legitimidade. Este segundo mail [...] tinha-me poupado a tais ansiedades. [...] E querendo ser ele mesmo [SRO] a dar curso e rumo à matéria, então revela-me também que lhe está a ditar um destino que ainda assim há-de passar por mim... (*idem: ibidem*).

O livro, enquanto objecto social e cultural impõe determinadas normas claramente inconciliáveis com a situação aqui delineada, fonte de problemas acerca da sua legitimidade, aos quais o autor, enquanto sujeito jurídico, não se pode evidentemente eximir. O estratagema do livro inacabado proporciona, assim, uma saída para o problema da recusa do autor enquanto figura unitária, a favor de uma obra móvel que inclui, em si própria, o *pastiche*, o plágio, a cópia.

#### **2.4 Materialidades da narrativa: fala, voz, escrita**

Façamos agora um passo para trás e consideremos o encontro entre o narrador e SRO, por este abruptamente interrompido sem ter concluído a sua narração e sem ter entregado os papéis de que o outro andava à procura. Duas perguntas surgem espontâneas: qual o motivo de tão inesperada interrupção? E o que terá levado, posteriormente, SRO a querer retomar, completando-o, o seu relato, escolhendo, porém, transmití-lo através de outra forma e de outro suporte?

No segundo email, SRO retoma alguns episódios da sua vida em Luanda, já contados na conversa – ou melhor, no monólogo – que tivera com o narrador no último dia do seu encontro em Opuho, dando a entender que a razão que, na altura, o tinha levado a interromper o relato e a desaparecer era a incomodidade que essas lembranças lhe causavam, relembrando-lhe o malestar

daquela época. Incomodidade que ele ainda sente, mas que, aparentemente, consegue dominar graças ao distanciamento que a escrita, frente ao discurso oral, proporciona. Contudo, não aspira a construir uma narrativa rigorosamente estruturada, em que a sua voz pareça desaparecer para deixar espaço apenas ao conteúdo do seu relato, mas pretende modelar o seu discurso tentando transpor nele a fala e não as ideias, ou seja, simulando uma situação de narração oral, em que fala, voz e silêncio contribuam todos para a construção do texto. O uso do computador ajuda-o a perseguir este objectivo:

Diz que [...] ele, nascido mais ou menos a meio de um século em que a literatura universal tanto se esforçou por transportar a lógica e a cadência da fala para a escrita, e homem mais de falas que de escrita, gostaria mas era de escrever em pauta..... como quem anota música..... o computador, então, veio sugerir-lhe uma modalidade de resolução para este aspecto, talvez não menor, do problema: sucessões variáveis de pontos, para além das clássicas e formais reticências, conforme a extensão da pausa que achasse dever introduzir na escrita..... quer dizer, premir a tecla que imprime o ponto até achar que se deteve o justo tempo que lhe convém para inscrever respirações da fala..... ousar assim [...] debitar palavras, mas ao jeito da maneira da fala..... (P.P. 227).

Esta declaração preliminar põe em relevo a situação, à primeira vista paradoxal, pela qual SRO, após ter-se furtado à oportunidade de contar a sua história ao vivo, opta por fazê-lo por escrito, mas, ainda assim, procurando estratégias que lhe permitam representar o discurso oral, que não é feita apenas de palavras, mas também de silêncios e de pausas, tão difíceis de reproduzir na escrita, presa nas suas convenções e nos seus limites. Neste contexto, o computador – melhor seria dizer o teclado – oferece uma solução inesperada para a problemática reprodução do silêncio dentro do discurso. As “sucessões variáveis de pontos” obtidas premindo a tecla têm, de facto, o mesmo peso e a mesma inconsistência das pausas às quais correspondem. A escrita ao computador, ao contrário da escrita à mão ou à máquina, não requerendo tinta nem papel, ocupa um espaço virtual, logo intangível e, por esta razão, especialmente adequado para representar elementos tão efémeros como os breves silêncios que pautam o discurso.

Porém, por muito que SRO se aproxime do seu objectivo, existe uma tensão de fundo entre oralidade e escrita que dificilmente pode ser ultrapassada e que depende da contraposição entre o veículo da primeira – a voz – e o da segunda – o texto –, seja qual for o seu suporte. Se a unidade mínima do texto, o signo, é caracterizada pela repetição, a voz, que também veicula signos, tem características únicas e irrepetíveis, devidas à melodia, ao acento, à cadência, ao timbre individuais. A voz, então, traz as marcas da subjectividade e da unicidade, no que diz respeito tanto a quem a emite (cada ser humano tem a sua própria voz, distinta de todas as outras), como ao seu objecto, pois qualquer emissão vocal está destinada a desvanecer no mesmo instante em que é pronunciada (cf. Dolar 2006: 15-23), tragada pelo silêncio que a torna possível ao mesmo tempo em que a anula. Em segundo lugar, enquanto o signo contém inevitavelmente um significado, a voz parece funcionar apenas como meio desse mesmo significado, não contribuindo para o construir, mas tão-só para a sua transmissão.

O relato do encontro com o rei, ao qual SRO retorna na sua reevocação das memórias de Luanda é, neste contexto, iluminante, porque abre uma hipótese para a voz e o silêncio enquanto *presenças*, desprendendo-os da sua subordinação ao significante e ao significado:

..... chegar à fala não chegámos, não falámos, quer dizer, não conversámos..... que houve então, ou então não houve, se ainda assim, na sua própria língua, cada um falou, recorreu à palavra, emitiu e acolheu o gesto e o som da fala do outro sem contudo entender o que ele dizia..... cada um, ainda assim, a dirigir-se ao outro, atento e à espera da resposta que houvesse, não da resposta que a palavra exprime, antes mais do que faz dela a substância de um dizer que a excede e é uma fala que excede o dizer..... a fala daquela face [...] e o som do [...] silêncio que a bruma retinha.... e nele o eco, em línguas, em rajadas, dos cânticos do óbito em que a Samba dormia..... (P.P. 248).

SRO, ao descrever as modalidades dessa que não foi uma conversa (“não conversámos”), mas ainda assim implicou uma troca verbal, salienta a ausência e até a irrelevância do significado nesse estranho diálogo, que, apesar de tudo, os dois interlocutores quiseram ter, preocupando-se, assim,

em estabelecer uma relação entre eles mais que em tentar entender o conteúdo das palavras do outro. O grau zero da voz, por fim livre da função de veículo do significado que costuma desempenhar.<sup>10</sup> A voz, pelo contrário, aqui não significa nada mais do que ela própria, porque atesta da presença, no tempo e no espaço, de quem a emite, funcionando como ponte entre o corpo da qual provém e os outros corpos aos quais se dirige. A voz é simultâneamente forma e matéria da presença, enquanto o significado, imaterial e atemporal, remete para uma incolmatável ausência.<sup>11</sup>

O que faz da palavra oral “a substância de um dizer que a excede e uma fala que excede o dizer” é a sua fisicidade, a sua capacidade de *produzir a presença* (Gumbrecht 2004<sup>12</sup>) de quem a pronuncia, alcançando os corpos de quem a escuta. É isto que interessa a SRO e ao rei, e é este efeito que SRO ambiciona atingir quando escreve, embora tenha noção do carácter intimamente contraditório, logo irrealizável, deste projecto. O texto alimenta-se da tensão entre presença e ausência, unicidade e repetição, evanescência e fixidez, todos aspectos da contraposição entre as esferas da oralidade e da escrita. É o livro que, mais uma vez, impõe os rumos e as opções da narrativa, obrigando SRO a empreender os caminhos da escrita, consignando o seu texto ao

---

<sup>10</sup> “Las formas desaparecen, las palabras quedan, para significar lo imposible. Ninguna historia puede ser contada. Ninguna historia que valga la pena ser contada. Mas el verdadero lenguaje no nació todavía. [...] Tendría que haber en nuestro lenguaje palabras que tengan voz. Espacio libre. Su propia memoria. Palabras que subsistan solas, que lleven el lugar consigo. Un lugar. Su lugar. Su propia materia. Un espacio donde esa palabra suceda igual que un hecho.” (Roa Bastos 2003: 102). A justaposição de voz e memória a que aspira o dictador de *Yo el Supremo* corresponde ao conceito de voz enquanto duplicação da memória (sendo esta não discursiva, mas intuitiva) de que falou Ana Paula Tavares em relação à escrita (não apenas ficcional, mas também poética) de Ruy Duarte, na mesa redonda organizada em homenagem do escritor falecido há poucos meses, no âmbito do Estoril Film Festival (11 de Novembro de 2010). A palavra ideal, capaz de incorporar em si própria, para além do significado que carrega, também a voz e, com ela, a memória, permitiria a impossível síntese entre a dimensão da oralidade e a da escrita, inutilmente perseguida por muitos escritores modernos e pós-modernos, entre os quais, evidentemente, Ruy Duarte de Carvalho.

<sup>11</sup>Os efeitos do prevaler da interpretação sobre a consideração das implicações do acto narrativo (e logo da voz) são descritos por H. McDonald nos termos de uma relação inversamente proporcional entre a precisão da análise da história e a do acto narrativo, pela qual quanto mais cuidada for a primeira, mais indefinita será a segunda: “The narrative act is what *constructs* or makes, in part, the story, and the more we take that story as finished and whole, assigning to it a fixed and reliable meaning, the more we interfere with and “change the values of” what constitutes the narrative act. What constitutes the narrative act is the process of constructing or making the story. In so far as interpretation produces ‘meaning’ it produces that which is radically incommensurate with a process or action. For meaning, like the position of a particle, must be described in atemporal terms, whereas action, like a wave, must be described temporally. [...] It follows that any interpretation of the story will interfere, although not necessarily to an equal degree, with and change the values of the narrative act by ‘freezing’ the latter at a certain point. By producing, through our interpretations, a ‘still shot’ of the narrative act, we impose an invariant intention on what is in most cases a variable process”. (McDonald 1994).

<sup>12</sup> No interessante estudo intitulado *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*, Hans Gumbrecht propõe uma nova abordagem no âmbito das humanidades, que abandone a impostação metafísica da cultura ocidental, enraizada numa cultura da interpretação focada exclusivamente no significado, procurando recuperar a corporeidade das expressões artísticas, numa cultura que define, precisamente, da presença. O que não significa, evidentemente, ignorar a componente interpretativa, mas antes tentar alcançar um equilíbrio entre as duas dimensões.

narrador, cujo projecto conhece, e autorizando-o a fazer com ele o que quiser. A contradição e o paradoxo tornam-se necessidade, e a tensão inerente à escrita de SRO passará para a escrita do narrador, o qual, voltando na conclusão, adoptará esse mesmo estilo, caracterizado pelas sucessões de pontos, de que se servirá também na *Terceira Metade*.<sup>13</sup> No último romance da trilogia, o autor explicita, aliás, os seus objectivos no que diz respeito à organização do discurso:

[A]o que eu aspirava quando no princípio me constituí, inventei, como narrador, era uma discurso direto que tentasse, arriscasse, me jogasse, hipotecasse uma espécie de fala capaz de apoderar-se da escrita para lavrar 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.....” (pp. 298-299).

A fala e a escrita, apesar das irredutíveis diferenças acima enumeradas, encontram-se – ou, pelo menos, este é o desejo do autor – num espaço híbrido em que uma se torna condição para a existência da outra, mantendo e até reforçando a tensão de fundo já presente nas *Paisagens*.

À luz destas considerações, e voltando à obra que nos está a ocupar neste capítulo, proponho considerar a inteira narrativa das *Paisagens Propícias* como uma incessante procura da presença, que se traduz, no plano do enredo, nas deslocações do narrador, e, no plano do desenho narrativo, na hipótese, avançada na página de abertura, que o móbil da narração seja escrever um livro que “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” (P.P. 11). O próprio significado da palavra “presença” exige, aliás, um movimento para frente, pois, como explica Gumbrecht,

---

<sup>13</sup> Na verdade, o próprio autor chegou a adoperar esse estilo num texto não ficcional, intitulado “Escrita, fala e voz” e incluído em *A Câmara, a Escrita e a Coisa Dita*, colectânea publicada no mesmo ano que *As Paisagens Propícias* (2005), a confirmar, por um lado, a importância da problemática da oralidade nas suas opções estéticas, e, por outro lado, a já referida permeabilidade, na sua experiência humana e artística, entre vida e obra, realidade e ficção.

What is “present” to us (very much in the sense of the Latin form *prae-esse*) is in front of us, in reach of and tangible for our bodies. Likewise, the author wanted to use the word “production” along the lines of its etymological meaning. If *producere* means, literally, “to bring forth”, “to pull forth”, then the phrase “production of presence” would emphasize that the effect of tangibility that comes from the materialities of communication is also an effect in constant movement. (Gumbrecht 2004: 17).

Nesta perspectiva, o significado do livro dependerá precisamente da sua capacidade de ultrapassar a dimensão do significado *stricto sensu*, de exceder a intenção inicial e, com ela, tudo o que o livro é, o que o livro contém, o que o livro, em última instância, diz. Para este efeito, a colaboração do leitor será fundamental, pois a possibilidade do livro “exceder a intenção inicial” poderá cumprir-se apenas no acto da leitura. Porém, esta disponibilidade sujeita o livro a uma série de riscos (cópia, falsificação, apropriação e até destruição) que escapam ao controlo do autor. A este respeito, há um episódio interessante, no romance, que pode ser lido como uma metáfora para o livro e, num plano mais geral, para qualquer obra de arte abandonada ao seu destino – que corresponde, também, à sua função, enquanto ponte entre o escritor/artista e o leitor/fruidor. Trata-se do episódio da cabaça estalada, no Livro III, onde SRO refere ter começado a dedicar-se, a certa altura da sua vida, ao fabrico de objectos de madeira, tendo desenvolvido um interesse especial nas colheres, por causa da sua forma e, sobretudo, das suas deformações:

.....ora o que em meu entender [...] pode conferir a uma colher aquele estatuto que a algumas terá afinal feito transitar do uso quotidiano que as justificava na vida para a imobilidade e a perplexidade (que a gente sente a olhar para elas.....) a que as sujeitam as gaiolas dos museus, não é apenas a forma em que deu a intenção de quem a fabricou sem perder nunca de vista o programa da função, a programação para a função, é mesmo a forma *acabada* a que o uso doméstico a guindou durante o curso e o percurso da sua função utilitária e chã..... (P.P. 268, itálico meu).

O que atribui a um determinado objecto o estatuto de obra de arte é a forma acabada, e esta será tal não só em função da intenção do seu autor (que pode e deve ser ultrapassada), mas também pelo

*uso* a que se sujeitará, uma vez dada a separação do próprio. Voltamos, assim, ao papel preponderante do destinatário enquanto figura indispensável para possibilitar a construção da obra de arte, na perspectiva dialógica de que falei no primeiro capítulo. Ora, o que interessa mostrar aqui é que, na hora em que o artista, no nosso caso o escritor, se separa da sua obra, abandonando-a ao seu destino, esta sujeita-se, sim, a ser *completada* ou *acabada* pelo leitor, mas, ao mesmo tempo, torna-se disponível para a apropriação, a falsificação (cf. nota 7 deste capítulo) ou até a destruição. De facto, no seguimento das suas meditações e observações, cujo objectivo seria descobrir “ao fim de quanto tempo, se dado ao uso e pela acção do uso, atinge um objecto [...] o ponto [...] em que revela o máximo, e ao máximo, dessa curva de apuro em que o valor da forma lhe excede o da função” (*idem*: 270), SRO, após ter visto uma antiga cabaça estalar de repente, chega à conclusão de que esse ponto coincide com a aniquilação do próprio objecto: “incidência última da função: o aniquilamento do objecto pela usura do material que suporta a forma..... em que a forma estava inscrita, fixada..... ” (*idem*: 276). A este propósito, parece-me possível estabelecer um paralelo entre o percurso de um objecto tão simples como uma cabaça e o do livro, recuperando a ideia barthesiana de “morte do autor”, entendida como incorporação, através da leitura, de textos cuja origem acaba por ser esquecida, tornando-se património do indivíduo (cf. 2.3) e afastando-se, por conseguinte, da intenção originária do autor. Paradoxalmente, então, a obra ficará realmente acabada só no momento do seu aniquilamento, ou seja, da sua assimilação pelo leitor. Com efeito, parece esta a convicção em que se apoia o narrador das *Paisagens* quando confessa que o sonho de qualquer autor seria “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*” (P.P. 11, itálico meu). E será também a esse ponto que, ultrapassada a intenção, a forma e o significado iniciais, se dará o (ilusório?) encontro de duas presenças, a do autor e a do leitor, reunidas numa experiência estética que, porque efémera, será necessariamente única e irrepetível, impondo um movimento de busca incessante virado para a sua reevocação.

## 2.5 O autoficcionista dentro e fora do livro (2)

Como mostrei no primeiro capítulo, já nos *Papéis do Inglês* o destinatário tinha uma importância central, porque aí a narrativa surge como resposta a uma pergunta feita, precisamente, por alguém que desejava ouvir uma história. Nas *Paisagens Propícias* e na *Terceira Metade*, a questão da destinação complica-se em função da crescente problematização da construção do livro, funcionando em três níveis diferentes. No primeiro nível, o da história em si, temos o encontro entre o autor e uma personagem que tem algo para contar: nas *Paisagens SRO*, na *Terceira Metade* o mais-velho Trindade. No segundo nível, que permite a passagem da história à narração (e portanto à narrativa tal como a conhecemos), o autor dá ao narrador (em que se constitui) as instruções para escrever o livro futuro. No terceiro nível, o da narração, o narrador dirige-se a alguém (por exemplo, Paulino) para lhe contar a história que lhe tinha sido transmitida pelo autor.

Ora, a própria “personagem literariamente inventada” de Paulino, cuja importância já assinali no primeiro capítulo, desempenha uma função relevante tanto no plano da história (por exemplo, foi ele quem tomou o primeiro contacto com SRO no princípio das *Paisagens*) como no da narração, sendo o destinatário directo do narrador no terceiro romance da trilogia. Na *Terceira Metade*, a presença – ou melhor, a ausência – de Paulino no espaço extra-textual acaba por exercer uma influência tão forte sobre o livro que chega a condicionar o seu destino, pondo a risco a sua própria existência<sup>14</sup>. De facto, terminado o Livro I (escrito no Cabo das Agulhas), no qual tinha cedido a palavra ao narrador, e voltando na abertura do Livro II (escrito em Berkeley), o autor retoma a narração do encontro com o Trindade, que tinha abandonado há meses por causa de “uma notícia má, chegada de Moçâmedes” que tinha provocado uma suspensão indefinida do narrador: “e eu agora, o autor, a prosseguir será sozinho..... o próprio livro, havendo livro a haver, adianto agora e a medo, se encarregará talvez mais tarde, acionado e comandado pela próprio estrutura que o inventa, de revelar porquê.....” (T.M. 179). A partir deste momento, com efeito, o relato da história narrada pelo Trindade ao autor será levado adiante directamente por este, sem necessidade

---

<sup>14</sup> Já agora convém assinalar que também na *Terceira Metade* encontramos-nos perante um livro *in fieri*, por isso vulnerável face aos perigos indicados.

da mediação do narrador, por se encontrar, este, sem destinatário, pois a má notícia consiste, como descobriremos mais à frente, na morte de Paulino, a quem o narrador, até então, se tinha dirigido.

Aqui chegados, surgem umas perguntas: o que terá levado, até a esse ponto de viragem, o autor a servir-se da mediação de um narrador, primeiro nas *Paisagens Propícias* e depois na *Terceira Metade*? E por que razão, num segundo momento, o autor terá decidido quebrar o artifício ficcional, voltando a ocupar um lugar *dentro* do texto? Por fim, em que maneira esta mudança poderá ter afectado o discurso narrativo?

O falecimento de Paulino é-nos revelado só no fim do livro, numa dedicatória que o intitula à memória dos senhores Paulino Samba Cambinda e José Luís Filipe, cujas mortes sobrevieram durante a sua composição. Mais uma vez, como já nos *Papéis*, a dedicatória, posta fora do livro, evocando uma figura que também pertence ao espaço ficcional, provoca uma invasão da realidade na dimensão ficcional e vice-versa. Ora, a morte de Paulino funciona como uma imposição do real sobre o ficcional, na medida em que quebra a ilusão em que este se baseava. A saída do narrador na passagem do Livro I ao Livro II é a consequência do desaparecimento do seu par ficcional, o narratário, sem o qual ele não podia continuar a exercer a sua função. O destinatário da narração, de facto, tem a importante responsabilidade de “dar um jeito para descobrir o gosto de curtir o que lhe estão a contar, por um lado, e tanto bastaria para que o que ouve ou lê passasse a ser obra sua também.....”, pois “jamais haverá obra bem escrita se ela não for bem lida.....” (T.M. 45). A comunhão de intencões do narrador e do narratário permite ao livro cumprir o seu destino, tornando-se obra partilhada entre quem a produziu e quem a recebeu.

Neste contexto, é evidente que a ausência do destinatário cria sérios problemas para a prossecução da narração, que necessita, agora, de novas condições e, sobretudo, de uma nova audiência. Reconhecendo que “– aquilo que é – acaba sempre por impor-se a qualquer vida, ou narração ou texto” (T.M. 136), o autor, que nos fala a partir do seu caderno, decide retomar ele próprio a narração, empurrado pelos estímulos externos que o atingem enquanto se encontra na Califórnia, em Berkeley, como escritor convidado. É ali que se lhe impõe, como já acontecera nos

*Papéis* (e só em parte nas *Paisagens*) a necessidade de integrar a narrativa *verdadeira*, a da história do Trindade, com o relato do que lhe acontecesse enquanto se encontrava na Califórnia, empenhado a escrever o livro. A razão desta decisão é por ele assim explicada:

.....e sendo que na América é a ficção muitas vezes que aponta o caminho à realidade, coisa para referir seguramente à frente, articularei a estória dos percursos do Trindade, por outro lado e para achar que vale a pena levar a minha avante, à ficção que possa ocorrer daqui..... colocado na Califórnia, acabarei também, no envolvimento desta dinâmica, por aproveitar parte das andanças que entretanto fiz ou for fazendo [...]. (T.M. 183).

A ficcionalização da realidade californiana corresponde à ficcionalização do autor, que toma as rédeas da narração, entrando no livro quer como personagem quer como voz narrativa, e dirigindo-se, desta vez, a SRO, pois, não se considerando ficcionista, “precisa, se quer conseguir dar seguimento à obra, inventar uma nova condição de intermediário entre ele e o leitor, quer dizer, entre aquilo que sabe e o que quer revelar” (T.M. 182).

A sobreposição da voz autoral e da voz narrativa, reestabelecendo a sua – ainda que problemática – identidade, recompõe a situação que tinha sido abandonada na experiência das *Paisagens*, onde tínhamos assistido a um progressivo apagamento da presença do narrador, a proveito da voz do seu interlocutor, SRO – embora, como já vimos, essa situação não fosse nada isenta de complicações, uma vez que a personagem de SRO representava, no fundo, o duplo do narrador. Na *Terceira Metade*, no princípio, o autor, confiando ao narrador a tarefa de narrar a Paulino a história que lhe tinha sido debitada por Trindade, tenta prosseguir no mesmo registo da obra anterior, repropoando uma situação de narrativa duplamente oral, a da conversa entre ele o Trindade e entre o narrador e Paulino. Contudo, há uma importante diferença em relação às *Paisagens*, que torna inviável esta operação. Enquanto o par narrador-SRO era totalmente sujeito ao controlo do autor (os dois, para além de serem figuras ficcionais, eram também emanações dele), o par narrador-Paulino não o é, uma vez que Paulino é, ao mesmo tempo, personagem da ficção e ser

humano sujeito aos imprevistos da vida que se passa fora do livro. É por isso que a morte de Paulino leva o autor a dispensar o narrador, cuja empresa se tinha revelado destinada a falhar, e decide continuar a narração, *autocolocando-se* nela e *autoficcionalizando-se* ele próprio e a sua vida.

Aproximando-me da conclusão, considero, então, que não há diferenças substanciais, a nível de discurso, entre o do narrador e o do autor, se exceptuarmos a consequência óbvia de que, enquanto o primeiro falava do outro na terceira pessoa, o segundo utiliza, evidentemente, a primeira. Talvez a mudança mais relevante seja a que diz respeito aos silêncios e às impossibilidades da narrativa, que são referidos sobretudo na parte final desta, em que o autor exprime a sua dificuldade perante certas exigências da narração, lamentando a ausência do narrador, que, intuimos, teria tido mais capacidades para terminar o relato.<sup>15</sup> Porém, ao mesmo tempo, descobrimos que o próprio narrador tinha sido vítima, tal como nós, de um engano urdido pelo autor e que este revela no final, o da inexistência das rezas: “e também eu as utilizei como engodo..... o narrador, enquanto durou, fala delas e da atenção que o autor andaria então, no cabo das Agulhas, a dispensar-lhes..... mas aí tratava-se já de um engodo para ele e deu-me um imenso jeito mantê-lo depois ao longo do texto.....” (T.M. 422).

A questão do pretexto – que será devidamente examinada no próximo capítulo –, aparentemente inócua e já presente nos romances precedentes, pode explicar a clivagem entre autor e narrador e a conseguinte imposição da voz do primeiro sobre a do segundo, reflectindo a intromissão das exigências da realidade dentro do texto. Se este, na cultura do significado criticada por Gumbrecht (v. 2.4) – evidentemente entrada em crise após os questionamentos operados pela reflexão pós-moderna –, precisa, para ser legível, de fazer sentido e de ter uma forma inteligível, a realidade não obedece a qualquer necessidade de significação, pois, como observa Henry James no prefácio a *Roderick Hudson*: “Really, universally, relations stop nowhere, and the exquisite problem

---

<sup>15</sup> “..... compete agora ao autor encetar e encerrar este lance, o último, merecendo ter ouvido o que ainda desta vez o mais-velho Trindade achou por bem querer dizer-lhe à maneira dele, para toda a gente poder entender e aproveitar, caso disposta a abrir-se para isso..... seria a altura de convocar de novo o narrador, se ainda existisse destinatário para ele.....” (T.M. 375).

of the artist is eternally but to draw, by a geometry of his own, the circle within which they shall happily *appear* to do so” (James 1934: 5).

Se a existência do narrador depende do texto, a do autor depende do livro e é este, em última instância, que decide as sortes de um e do outro, impondo a irrupção, no mundo ficcional, da falta de sentido da realidade, que livro e autor partilham. A sobrevivência do livro depende, então, da aceitação da ausência de significado que determina a morte de Paulino e a conseguinte deriva de um livro que, neste ponto, só poderá ser completado por um autor que, vivendo, como já várias vezes foi apontado, dentro e fora do texto, tem a capacidade de compreender e aceitar estas problemáticas.

### 3. *Um livro à deriva*

Não há nada que não possa deixar-se escrito num livro como este que estou alinhavando, com a garantia quase absoluta de que jamais haverá alguém que avance nele até chegar aqui [...].

*Desmedida*

Na conclusão do capítulo anterior, aludi à função do pretexto como estratagemas necessário para garantir a narrabilidade e, por conseguinte, a legibilidade do livro. Gostaria agora de aprofundar a questão, começando por estabelecer uma relação entre o pretexto, o segredo e o desejo, que estão presentes em todas as narrativas da trilogia *Os Filhos de Próspero*, permitindo ao leitor identificar uma espécie de padrão que orienta a construção do texto.

Nos três romances o ponto de partida é sempre o mesmo: o desejo inicial de encontrar algo (papéis, cassetes) ou alguém (SRO, Trindade) que tem uma coisa importante para contar (eis o segredo) dá origem à viagem do sujeito da ficção – o autor constituído em personagem –, e a viagem, por sua vez, dará posteriormente origem a uma narrativa. No entanto, como já deve ter ficado claro pela discussão que precede, o valor da narrativa não se esgota na posse do objecto do desejo inicial, mas ganha sentido à luz do caminho que conduziu o sujeito até ele. O objecto em questão revela-se, então, um mero pretexto para justificar o acto narrativo.

O pretexto não é apenas um “motivo que se declara para encobrir a verdadeira razão de (algo), desculpa, subterfúgio, alegação”, mas indica também a “acção de pôr diante”.<sup>1</sup> Ao fazer isso, ao colocar o pretexto *diant*e da narrativa, o autor torna-o mediador entre o texto e quem o lê, objecto (e objectivo) que, motivando a origem do próprio texto, o torna compreensível, isto é, legível, pois o narrador transfere o seu desejo inicial para o leitor, que assim partilha da tensão prospectiva que orienta a narração do princípio para o fim. Compreende-se, então, que o pretexto não tem uma função acessória, mas sim estruturante, porque abre o caminho ao labor narrativo, orientando o desejo para a suposta revelação do segredo aludido no início da narração.

Neste contexto, pode ser oportuno deter-nos um pouco sobre o conceito de Mac Guffin, utilizado por Hitchcock com finalidades semelhantes às de Ruy Duarte nos romances que são objecto deste trabalho. Numa entrevista com Truffaut, o célebre realizador britânico define o Mac Guffin “un biais, un truc, une combine”, por outras palavras, um pretexto. Após ter dado um exemplo do uso do Mac Guffin nos livros de espionagem de um autor como Kipling, Hitchcock explica:

Mac Guffin est donc le nom que l'on donne à ce genre d'action: voler... les papiers —, voler... les documents —, voler... un secret. Cela n'a pas d'importance en réalité et les logiciens ont tort de chercher la vérité dans le Mac Guffin. Dans mon travail, j'ai toujours pensé que les “papiers”, ou les “documents”, ou les “secrets” [...] doivent être extrêmement importants pour les personnages du film mais sans aucune importance pour moi, le narrateur. (Hitchcock 1966: 100).

---

<sup>1</sup> Definições do Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.

Compreende-se que o Mac Guffin, como o próprio Hitchcock reconhece, ao fim e ao cabo não é nada,<sup>2</sup> ou pelo menos nada que tenha importância *per si*, mas apenas pelas acções que desencadeia. Neste sentido, como observa Truffaut, não só pode o Mac Guffin ser pouco sério, mas é até preferível que seja algo banal e absurdo, uma vez que “un cinéaste n’a rien à dire, il a à montrer” (*idem*: 102). O que não implica, como o verbo mostrar poderia sugerir, uma renúncia ao nível narrativo, antes pelo contrário, significa precisamente contar uma história e mais nada, no sentido em que esta é tudo o que é necessário para o filme ou o livro existirem.

O interesse do Mac Guffin hitchcockiano assenta não só na sua banalidade, que pode ter efeitos contrastantes quando revelada (surpresa, desilusão, menosprezo), mas também na sua importância tanto para as personagens como, em princípio, para o público ou, tratando-se de um texto literário, para o leitor. Neste caso, personagem e leitor tornam-se cúmplices na ânsia de descobrir o segredo que o narrador só desvendará no fim da narração, empurrado pelos desvios e pela deriva que, atrasando a revelação final, tornam o texto possível. Porém, há textos em que a revelação final nunca chega e o segredo fica intacto, deixando pairar a suspeita de que na realidade não havia segredo nenhum e que a história era justamente uma história sobre o nada. Ou talvez sobre si própria.

### **3.1 Cartas, segredos e cartas secretas**

Para abordar a problemática do segredo, ou melhor, do *falso* segredo adoptado como pretexto de uma narrativa, escolhi apoiar-me em dois textos, a meu ver, exemplares: *The Purloined Letter* de E.A. Poe e *The Figure in the Carpet* de Henry James. Os enredos são

---

<sup>2</sup> Na mesma passagem, Hitchcock explica desta maneira a origem da expressão: “le terme Mac Guffin [...] évoque un nom écossais et l’on peut imaginer une conversation entre deux hommes dans un train. L’un dit à l’autre: ‘Qu’est-ce que c’est que ce paquet que vous avez placé dans le filet?’ L’autre: ‘Ah ça! C’est un Mac Guffin.’ Alors le premier: ‘Qu’est-ce que c’est un Mac Guffin?’ L’autre: ‘Eh bien! c’est un appareil pour attraper les lions dans les montagnes Adirondak.’ Le premier: ‘Mais il n’y a pas de lions dans les Adirondak.’ Alors l’autre concluit: ‘Dans ce cas, ce n’est pas un Mac Guffin.’ Cette anecdote vous montre le vide du Mac Guffin... le néant du Mac Guffin.”

conhecidos, de maneira que não me vou deter neles, apontando apenas para os elementos que interessam para a nossa análise.

Em *The Purloined Letter*, a história gira à volta da procura de uma carta dirigida à Rainha e a ela subtraída por um Ministro que, supostamente, a utilizaria de maneira a prejudicá-la. A carta é por fim encontrada por Dupin – que por sua vez conta a história ao narrador – e a Rainha pode então considerar-se a salvo. Não obstante, há um detalhe importante que introduz um elemento de ambiguidade na cadeia dos acontecimentos: ao leitor não é dada qualquer informação sobre o remetente (apenas sabemos que é um tal Duque S.), nem sobre o conteúdo da carta: o momento em que Dupin o terá revelado ao narrador é, de facto, omitido pela narração. Carta de amor ou de conspiração? Não nos é dado saber e, na verdade, para o desenvolvimento da história estas informações não têm qualquer interesse. A carta é o motor da história, mas, como o Mac Guffin hitchcockiano, não tem valor por si própria, ou seja, pelo seu significado, pois este é ignorado pela maior parte das personagens, incluído o narrador, que só o descobre quando entra na sua posse. A carta apenas determina as acções das personagens envolvidas no assunto, estabelecendo uma rede de relações entre: a Rainha, o Ministro, o Prefeito, os polícias, Dupin, o narrador. Ela é, como observa Lacan num estudo dedicado a este conto, puro significante sem significado, ou, se quisermos, significante que vem *antes* do significado, mostrando a sua prioridade em relação a este (Lacan 1988: 42). Porém, o conteúdo da carta – que contém o seu significado – revela-se, em última análise, irrelevante, porque o seu poder depende precisamente da supressão do seu conteúdo: se revelada, perdê-lo-ia.<sup>3</sup>

Se no conto de Poe o elemento misterioso (o conteúdo da carta) está presente mas não tem qualquer interesse para as personagens principais, no texto de James o objectivo do protagonista (que é também o narrador), um jovem crítico literário, é justamente descobrir, a

---

<sup>3</sup> É o próprio Dupin a sugerir isto: “‘It is clear,’ said I, ‘as you observe, that the letter is still in possession of the minister; since it is this possession, and not any employment of the letter, which bestows the power. With the employment the power departs.’” (Poe 2006: 57).

todo o custo, o segredo escondido nos romances dum escritor chamado Vereker, que lhe tinha confiado existir um centro, nas suas obras: “the particular thing I’ve written my books most for” (James 1965: 286), algo capaz de explicá-las, mas que ainda ninguém tinha conseguido decifrar. Ao longo do conto, obcecado com o desejo de encontrar o “it” que lhe proporcionaria a chave de leitura dos romances do já falecido escritor, o protagonista lê e relê inúmeras vezes as obras, sem chegar a conclusão nenhuma. Entretanto, o seu amigo Corvick e a sua esposa declaram ter descoberto o segredo, mas a súbita morte do primeiro e a irremovível recusa da mulher a revelar o segredo levam o narrador a exclamar: “I know what to think then. It’s nothing!” (*idem*: 307).

O conto termina sem o narrador conseguir entrar na posse do segredo, e a suspeita que não seja, de facto, *nada*, fica inevitavelmente no ar. Se no conto de Poe tínhamos um significante sem significado, aqui temos um significado potencial privo de significante e, por esta razão, impossível de ser expresso. Como observa Miller, *The Figure in the Carpet* coloca o problema da indecidibilidade do texto literário, que o estudioso faz questão de distinguir do conceito de ambiguidade. Enquanto esta, apesar das inúmeras interpretações que possam surgir a partir da leitura do texto, permite pressupor uma estrutura que garanta a unidade e a totalidade da obra – muito embora isto seja algo que o crítico nunca poderá exprimir de maneira satisfatória –, a ideia de indecidibilidade tem implicações diferentes:

Undecidability of meaning [...] is an effect of the play of figure, concept, and narrative in the work that forbids unification or any making whole. [...] Moreover, instead of rich plurisignificance, the notion of undecidability names the presence in a text of two or more incompatible or contradictory meanings that imply one another or are intertwined with one another, but which may by no means be felt or named as a unified totality. “Undecidability” names the discomfort of this perpetual lack of closure. (Miller 1998: 97).

No conto de James, é exactamente isto que está em causa: dois significados incompatíveis, que determinam a indecidibilidade – ou a ilegibilidade – do texto. O segredo de Vereker, a “intenção geral” que orienta a sua obra é a figura do nada, como o narrador chega a insinuar ou é a figura do logos, a palavra única, a palavra originária, a palavra total? Evidentemente, é impossível escolher entre estas duas alternativas, e sobretudo, tal como em *The Purloined Letter*, o conhecimento deste “pormenor”, embora constitua o motor da história, de maneira alguma acrescentaria algo ao seu valor ou ao interesse do leitor por ela.

Apesar das semelhanças na utilização do motivo do pretexto nos dois contos, é importante notar que existe uma diferença fundamental entre os dois. De facto, se no primeiro caso o objectivo é atingido através da recuperação da carta,<sup>4</sup> no conto de James isto não acontece, de maneira que se pode considerar que nele o motivo do pretexto é levado às consequências mais extremas, pois se o segredo de Vereker não existe (e para o narrador, ao fim e ao cabo, não existe), a história acaba por ser uma história sobre o nada, e a própria estrutura narrativa ressent-se desta situação. Com efeito, à frente da exigência aristotélica dos três elementos fundamentais da obra de arte, princípio, meio e fim, em *The Figure in the Carpet* não encontramos um meio e um fim propriamente ditos, pois não há um ponto central de viragem, nem uma conclusão que faça uma nova luz sobre os acontecimentos previamente narrados, devido à falta da revelação final. O conto apresenta-se, em última análise, como um conto sobre a ilegibilidade e sobretudo sobre a *inarrabilidade*. O pretexto, nesta como noutras obras de James,<sup>5</sup> serve para atribuir um centro, por quanto efémero, a uma narrativa que gira à volta de si própria, dos seus impasses e das suas impossibilidades.

---

<sup>4</sup> A falta de conhecimento (para o leitor) do conteúdo da mensagem em nada diminui este resultado, uma vez que nunca foi posto como objectivo a alcançar.

<sup>5</sup> Penso, por exemplo, em *The Aspern Papers*, romance breve em que mais uma vez o protagonista é um crítico literário que procura entrar na posse de umas cartas que Aspern, um famoso poeta já falecido, enviara à sua antiga amante residente em Veneza. Apesar de todos os seus esforços, o homem nunca conseguirá ter acesso às cartas, de maneira que o final será mais uma vez inconcluído e insatisfatório.

### 3.2 *As impossibilidades da narrativa e a resistência à forma*

Num ensaio incluído no conhecido estudo *Le Livre à Venir*, Blanchot propõe uma leitura do trabalho sobre a forma nos textos de James, fundamentada numa ideia central: a do contraste entre os limites impostos pela mesma e o desejo de totalidade que só pode ser atingida *antes* de a narrativa começar. James, recorda o crítico, dedicava um longo trabalho preliminar à planificação da narrativa, com o intento de delimitar o conteúdo da história que iria contar – empresa árdua, devido à infinitude das relações que poderiam surgir a partir do mais inócuo assunto. Se o trabalho preliminar funciona como uma triagem destinada a dar uma *forma* a uma massa ainda informe de elementos heterogéneos – vários assuntos interligados mas ainda não organizados numa narrativa bem estruturada –, também constitui o momento da “plénitude du récit qui n’a pas ancora commencé, lorsque l’œuvre encore indéterminée, pure de toute action et de toute limite, est seulement possible, est l’ivresse ‘bénie’ de la pure possibilité. [...] Par là, James fait l’expérience, non pas du récit qu’il doit écrire, mais de son envers, de l’autre côté de l’œuvre.” (Blanchot 1995: 181-182). Este outro lado é a obra impossível, cujo germe qualquer obra, ainda que inconscientemente, contém e cujos rastros na obra *real* testemunham o embate entre os desejos da história e as exigências da forma de que esta necessita para se tornar narrativa.

Estes rastros emergem sempre que, na obra real, há alusões, mais ou menos explícitas, àquilo que a obra podia ou devia ter sido e não foi, por causa de acontecimentos imprevistos que produziram efeitos diferentes dos inicialmente planeados. Este problema é referido amiúde nas narrativas de Ruy Duarte, tornando-se, aliás, um dos elementos centrais da sua reflexão metaficcional:

..... 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..... (T.M. 177).

Segundo esta perspectiva, o que torna extraordinária a estrutura de certos livros é o desvio, o imprevisto que provoca um afastamento do plano inicial, tornando-se estrutural, ou seja, elemento constitutivo da narrativa, no sentido tanto de história como de discurso. Já vimos o impacto que um acontecimento inesperado, ocorrido no mundo extra-textual – a morte de Paulino – teve sobre o desenvolvimento da narrativa da *Terceira Metade*, causando a repentina saída do autor de Sesfontein, o apagamento do narrador e a interrupção da escrita ao longo de vários meses. Apesar da dramaticidade do sucedido, que pôs em risco a própria existência do livro – ou talvez por isso mesmo... –, não se trata de um caso isolado na arquitectura dos romances da trilogia, bem como noutros textos de Ruy Duarte, como, por exemplo, *Desmedida*, ao que voltaremos em breve. O desvio é, na verdade, o contraponto do pretexto, pois, enquanto este transmite ao texto um movimento centrípeto, lembrando constantemente o objectivo inicial, o desvio impõe o movimento contrário, mostrando a precariedade e, no fundo, até a inutilidade de todo o centro, todo o programa, toda a estrutura que se queira unitária e homogénea. Os dois elementos são, então, contrapostos e complementares, originando uma tensão que permite o desenvolvimento do livro.<sup>6</sup>

Esta questão tinha sido já abordada no primeiro dos três romances, em que o narrador, aludindo às voltas que dera atrás dos desejados papéis, diz: “Era um daqueles desvios à rotina do inquérito que nunca entendi como agressão ao programa de trabalho, antes inscrevi no método, deixando que os próprios imprevistos redefinissem rumos que sem dúvida apontariam, de qualquer maneira e sempre, ao que andava a querer saber”. (P.I. 37). A

---

<sup>6</sup> Como observa Peter Brooks, o erro e o desvio são necessários para prolongar o prazer de narrar (e de ler), contrastando, assim, o desejo pelo fim, que conduz, em última análise, ao não-narrável, isto é, à morte: “once you have determined the right plot, plot is over. Plot itself is working-through.” (Brooks 1992: 140).

referência à rotina do inquérito e ao método, que é, evidentemente, o método etnográfico, mostram que o desvio de que se está a falar aqui, ainda antes de exercer uma influência directa sobre a construção do texto literário, intervém numa fase anterior, a da história, que dará vida à narrativa e que coincide, nos *Papéis*, com a experiência etnográfica. É o programa desta que o desvio condiciona, logo é óbvio que este condicionamento inicial afecta o próprio projecto literário, que nasce de e se cruza com o projecto etnográfico.

O funcionamento deste processo é bem visível numa secção dos *Papéis* intitulada “Uma curva pela mão esquerda”,<sup>7</sup> em que a função estrutural do desvio ganha corpo, pois este permite a entrada em cena da personagem que se tornará a destinatária da narração. De facto, tendo voltado à cidade de Namibe após uma estadia (também não planeada: um desvio dá lugar a outro) de dois dias na região do Xingo, o narrador depara com uma surpresa que assim descreve: “E regresssei, talvez, em boa hora, ou no preciso tempo, pelo menos, para que o acaso viesse intervir de novo, determinar o imprevisto curso imediato dos casos e conduzir-nos ao ponto em que agora, precisamente, estamos: eu a contar-te esta estória [...]” (P.I. 102). A partir deste encontro, cujos efeitos já foram examinados no primeiro capítulo (a pergunta e a promessa cumprida através do acto narrativo), começa a delinear-se um projecto narrativo que, de outro modo, talvez não tivesse razão de existir. Encontramo-nos, então, perante uma situação diametralmente oposta à da *Terceira Metade*, mas igualmente crucial, pois nos dois casos o que está em causa é a existência do livro, mas enquanto nesse romance o desvio coloca um impedimento à sua prossecução, aqui oferece-lhe terreno e condições para surgir e se desenvolver.

O desvio opõe-se à forma, exercendo uma resistência que impede à narrativa ter um centro, uma estrutura unificadora e um significado totalizante, que o livro tende, inutilmente,

---

<sup>7</sup> Curiosamente, trata-se também do título de uma secção de *Desmedida*, “*escrit[a] em Luanda, tendo vindo do Brasil e antes de voltar lá outra vez para prosseguir a viagem pelo rio São Francisco*” (Carvalho 2006: 207).

a querer impor-lhe.<sup>8</sup> A não-linearidade do texto (que lhe advém da não-linearidade da vida) esbate-se com as exigências de linearidade e de finitude inerentes à ideia de livro. Como se pode intuir, a questão é próxima da do questionamento da voz autoral, discutida no segundo capítulo e entendida precisamente como desafio à figura do autor enquanto garante da legibilidade e da unidade do livro. O desvio, então, enquanto movimento desestabilizador, desempenha uma função semelhante no que diz respeito à estrutura narrativa, destacando a impossibilidade de cumprir o projecto inicial e, por conseguinte, o carácter do livro enquanto livro *à deriva*, como veremos falando de *Desmedida*.

### 3.3 *Um livro a insinuar-se*

A função estrutural e estruturante do desvio presente nos *Papéis* acentua-se em *Desmedida*, livro que constitui, no fundo, uma contínua digressão, como, aliás, lhe cabe, por ser um conjunto de crónicas escritas ao longo de uma viagem pelo Brasil. Numas páginas introdutivas, nas quais expõe as razões da escrita, o narrador declara tencionar escrever um livro “[q]ue remetesse para os domínios em que [se] mov[e], mas admitisse derivas” (Carvalho 2006: 42). A ideia de deriva parece apropriada para representar o percurso de um texto que, mais uma vez, é fruto de uma viagem, com todos os imprevistos e desvios que esta pode trazer e que, certamente, terão alguma influência sobre ele: “Livros, sertões, viagens e famílias... Um programa completo. Fazer do São Francisco um itinerário de observações e de leituras, de acercas e de a-propósitos, uma articulação galopante de casos e de comentários, de ideias e de palavras... Razões bastantes para fazer um livro e aceitar um convite” (*idem*: 44). As continuidades, contiguidades e convergências entre temas, histórias e personagens permitem ao narrador juntar materiais heterogéneos num texto em que a própria ideia de

---

<sup>8</sup> A natureza fragmentária do texto perante o desejo de totalidade do livro é várias vezes apontada por Derrida como fonte de uma tensão inultrapassável: “*L’idée du livre, c’est l’idée d’une totalité, finie ou infinie, du signifiant. [...] L’idée du livre, qui renvoie toujours à une totalité naturelle, est profondément étrangère au sens de l’écriture. [...] Si nous distinguons le texte du livre, nous dirons que la destruction du livre, telle qu’elle s’annonce aujourd’hui dans tous les domaines, dénuce la surface du texte.*” (Derrida 1967: 30-31).

centro e de linearidade é rejeitada logo à partida por não ser funcional às exigências da escrita, sobretudo por ser escrita de viagem. E, na segunda metade do livro, esta configura-se, tal como nas outras obras de que temos estado a falar, como uma escrita *para* alguém, logo calibrada conforme as necessidades do seu destinatário, pois “[t]alvez a questão seja sempre, afinal, a de tentar não perder de vista para quem se quer falar” (*idem*: 225).

A relação entre o problema da destinação e o do desvio emerge com toda a clareza no episódio que marca a transição da primeira para a segunda metade do livro. De facto, embora *Desmedida* se possa considerar um conjunto de digressões, cujo fio condutor é a viagem pelo São Francisco acima, acompanhada pela reflexão sobre o Brasil a partir de uma perspectiva angolana – e, por conseguinte, sobre as relações entre os dois países –, a súbita decisão de interromper a viagem e voltar a Angola “para meter as [...] notas em ordem” (*idem*: 164) constitui um tipo de desvio diferente dos que vimos até agora, por se tratar de uma decisão tomada conscientemente pelo autor e não de um acontecimento inesperado que mudou o curso da viagem – e do livro – *malgré lui*. Trata-se de um momento fulcral, uma vez que o desejo repentino de regressar a Luanda e de ir ao sul visitar pastores responde não apenas às necessidades do autor enquanto sujeito, mas sobretudo do autor enquanto narrador que precisa de determinadas condições para levar a cumprimento a sua tarefa, pois:

chegou agora para mim, aqui, o tempo de pagar um tributo à minha maneira de *me situar na coisa*. Poderia talvez tentar passar à frente, de lado ou por cima, e prosseguir o relato desta viagem delegando na sua própria dinâmica a configuração que viesse a tomar. Mas [...] para avançar no livro precisaria não ter que continuar a deter-me na ponderação dos implícitos, na necessidade de não escrever como se o eventual *destinatário* para aquilo que escrevo estivesse plenamente na posse dos pressupostos da ideia que me levam a ver e a escrever assim. Vou precisar, de facto, sentir-me à vontade para discorrer como bem entendo. (*idem*: 163, itálico meu).

As expressões que sublinhei nesta passagem remetem para dois pontos centrais e interligados, que examinámos nos capítulos anteriores, o da autocolocação e o da destinação, que voltam com frequência nas obras do autor, mostrando a sua profunda coerência no que diz respeito a problemáticas constantemente referidas na sua reflexão sobre a escrita e sobre a construção do livro. A autocolocação, entendida como necessidade do sujeito da ficção de ocupar um preciso lugar no espaço – bem como nas dinâmicas inter-relacionais que nesse espaço se articulam –, *a partir do qual* é possível organizar a narração confirma, então, o seu papel enquanto força propulsora dentro da obra de Ruy Duarte.

Neste ponto, parece escusado recordar que a relevância destas problemáticas deriva da sua capacidade de determinarem o destino do livro, que só poderá avançar em determinadas condições, que implicam uma deslocação do autor para terrenos familiares, finalizada à orientação da narração para uns destinatários – os pastores do Sul, entre os quais Paulino –, cujos conhecimentos e potenciais interesses ele pode, à partida, prever, pressuposto que lhe permitirá evitar ponderar os implícitos que o tinham preocupado na primeira metade do livro. A exigência de ter uma relação directa com os destinatários não constitui novidade nenhuma nas narrativas que nos estão a ocupar, sendo, pelo contrário, mais um dos aspectos que, em conjunto com a problemática da autocolocação, caracterizam a obra de Ruy Duarte como uma obra em que a reflexão sobre si próprio e sobre o seu lugar no mundo é sempre acompanhada pela necessidade de se confrontar com o outro, como o episódio do espelho narrado nas *Paisagens* muito bem demonstra. Neste sentido, como já várias vezes foi repetido ao longo deste trabalho, a relação com os destinatários configura-se como uma relação dialógica em que a reacção do interlocutor, ainda que silenciosa, é a condição essencial para que o acto narrativo tenha lugar.

Para concluir, gostaria de chamar a atenção para o facto que a nova situação, criada pelo regresso a Luanda, causa um desvio que é não só geográfico, mas também temático, pois

Angola aqui passa a funcionar não apenas como termo de comparação da realidade brasileira, mas como verdadeiro objecto da narrativa, cedendo o seu lugar na conversa ao Brasil só na parte final do livro. Desta maneira, a obsessiva inscrição de Angola no panorama do livro acaba por tornar a viagem pelo Brasil uma espécie de pretexto para, na verdade, falar mais uma vez de Angola, que é, como se sabe, o que realmente interessa ao autor. E o desvio, que antes defini como o contraponto do pretexto, desempenha aqui exactamente esta função, porque, afastando o autor do pretexto do livro – o seu *falso* centro – e leva-o para outros caminhos, que são os que garantirão, tal como nos *Papéis* e na *Terceira Metade*, a sobrevivência do livro, arrastado por uma deriva incessante, que é o que o torna possível.

### **3.4 Entre o tudo e o nada, o título...**

Em *Actas da Maianga*, ao interrogar-se sobre a possibilidade de falar da actual situação em Angola para um público de “fora”, Ruy Duarte abre uma secção significativamente intitulada “Dizer ou não” com estas palavras: “...A questão do inglório destino de certos livros que jamais chegarão a lê-lo porque o título, pensado à exaustão, acaba por condensar e cristalizar, na feição de um sucinto tracto escrito, tudo quanto haveria para dizer...” (2003: 45). Poucas páginas antes, o autor tinha revelado em que ocasião tinha concebido o título do livro futuro. Foi durante um viagem rumo ao sul: “Quando atingi, passadas horas, a estrada de asfalto, já não faltava nada para reter o título. Achada assim a pista para um livro novo que desse corpo a um projecto vago? E para cumpri-lo, ânimo enfim? Perigo maior, para mim [não sei se só], é ocorrer-me um título e contentar-me assim.” (*idem*: 31). Estas duas passagens introdutórias, inseridas numa ampla reflexão sobre a possibilidade de escrever um determinado livro em certas condições geográficas, culturais e sociais – sobretudo no que diz respeito aos seus potenciais leitores –, aludem à problemática mais geral do desfasamento entre a promessa do livro, contida no seu título, e o produto final

do labor narrativo, que raramente corresponde *in toto* ao projecto inicial, como, aliás, já vimos na *Terceira Metade*, em que o projecto inicial sofre, por várias razões, alterações que levam o seu autor a perguntar-se se todos os livros não serão, afinal das contas, ‘ratés’ ou desconseguídos em relação ao plano concebido no princípio (cf. 3.2).

Voltam a surgir questões que já foram abordadas nos capítulos anteriores deste trabalho, sobretudo no segundo, dedicado às vozes narrativas. Nessa discussão, pareceu-me importante sublinhar o problemático estatuto da voz, que, entendida como duplicação da memória e ligada à noção da presença do sujeito mais do que ao significado da enunciação, fica necessariamente excluída do discurso escrito, o que impede o texto de transportar aquela palavra plena que carregaria em si própria o marco tão perfeito como efémero da presença do sujeito. A impossibilidade de alcançar essa palavra – a palavra única da oralidade face à palavra infinitamente reprodutível da escrita – no texto escrito contribui para o incumprimento do projecto inicial, pois na transição da dimensão do pensamento, ao qual este pertence, para a dimensão da escrita há-de se verificar sempre uma discrepância que remete para o outro lado da obra, a obra impossível de que falámos a propósito de James.

A escolha do título constitui um momento importante, representando o limiar entre um “projecto vago” e a abertura do caminho para que este possa dar origem a um livro. Na conclusão de *Desmedida*, por exemplo, aparece o anúncio de um novo livro, sobre o qual tudo o que nos é dito é, precisamente, só o título: “Tem rumos que o destino impõe. E há de ser uma vertigem nova, que irá talvez impor-me os rumos de um livro a seguir. E já tem título: *a terceira metade*.” (Carvalho 2006: 308). Com a inesperada revelação de um projecto a surgir enquanto outro tende para o fim,<sup>9</sup> o autor escolhe um título que, para além de constituir uma clara homenagem a Guimarães Rosa, cujas leituras pautaram a sua viagem pelo Brasil, chama a atenção também para a renovação de um impasse na construção do livro que a

---

<sup>9</sup> É uma passagem aparentemente inocente, mas, na verdade, extremamente significativa, a atestar que a única maneira de pôr a palavra fim a um livro à deriva, descentrado e, por conseguinte, potencialmente infinito, é anunciar o advento de outra obra. Voltaremos a este tópico nas próximas secções.

impossibilidade de uma *terceira metade* magistralmente representa, pois o título do romance final da trilogia<sup>10</sup> denuncia, desde logo, a renúncia ao centro, que o meio simbolicamente representa e que a própria ideia de uma *terceira metade* claramente inviabiliza.

Por outro lado, a alusão aos rumos e às vertigens impostas pelo destino remete a uma forma de obsessão, já presente nos romances anteriores, com o fado enquanto força capaz de urdir conspirações à revelia do sujeito. Contudo, como sugeri no curso da análise do desvio e do conceito de livro à deriva, a noção de conspiração mostra-se muito produtiva no espaço literário, introduzindo no texto aquela não-linearidade que, ao garantir a tensão entre o previsível e o inesperado, mantém alto o interesse pela narrativa. Veja-se, a este propósito, o comentário de Peter Brooks aos possíveis significados da palavra *plot*:<sup>11</sup>

The fourth sense of the word, the scheme or conspiracy, seems to have come into English through the contaminating influence of the French *complot* [...]. I would suggest that in modern literature this sense of plot nearly always attaches itself to the others: the organizing line of plot is more often than not some scheme or machination, a concerted plan for the accomplishment of some purpose which goes against the ostensible and dominant legalities of the fictional world, the realization of a blocked and resisted desire. Plots are not simply organizing structures, they are also intentional structures, goal-oriented and forward-moving. (Brooks 1992: 12).

Há algumas observações a fazer acerca desta passagem. Em primeiro lugar, na opinião de Brooks, a maioria dos enredos da literatura moderna implica a satisfação de algum desejo inconfessável, que poderia corresponder, nas narrativas de que nos estamos a ocupar, ao simples desejo de escutar e, em seguida, contar uma história sem existir outra razão para além

---

<sup>10</sup> Diga-se de passagem que, nos romances anteriores, não havia qualquer alusão à sua pertença a uma trilogia, sendo esta referida enquanto tal (junto com o título *Os Filhos de Próspero*), pela primeira vez, com a publicação da *Terceira Metade*.

<sup>11</sup> Refiro os quatro significados retirados pelo autor do *American Heritage Dictionary*: “1. (a) A small piece of ground, generally used for a specific purpose. (b) A measured area of land; lot. 2. A ground plan, as for a building; chart; diagram. 3. The series of events consisting of an outline of the action of a narrative or drama. 4. A secret plan to accomplish a hostile or illegal purpose; scheme.” (Brooks 1992: 11-12).

do prazer de partilhá-la. Perante esta situação, a problemática relação entre pretexto e desvio inverte-se irremediavelmente, sendo o primeiro apenas um motivo que poderíamos definir de cobertura para as verdadeiras intenções, por vezes inconfessáveis e aparentemente incompreensíveis, do autor/narrador. Pois, como pergunta o narrador da *Terceira Metade*, “..... na estória de alguém, para justificar a cansaça de a estar por força a querer impingir aos outros, precisa estar sempre a acontecer a certa altura alguma coisa que mereça o antes?..... ou garanta expectativa para o que vai vir depois?” (T.M. 151).

Em segundo lugar, a referência, na parte final do excerto, ao carácter projectivo da narrativa, leva-nos de volta ao problema, nada resolvido, da promessa do livro e da relação entre o plano inicial e o resultado final, cujo questionamento serviu de abertura para esta secção. Nas próximas páginas, com as quais nos aproximaremos da conclusão deste trabalho, tentarei esclarecer este aspecto da questão apoiando-me em exemplos retirados de *Desmedida* e da *Terceira Metade*.

### **3.5 As impossibilidades da narrativa (2): a obra diferida e a obra montada**

Na conclusão da primeira parte de *Desmedida*, na mesma passagem em que anuncia a sua decisão de voltar para casa, em Luanda, “para meter as [...] notas em ordem”, o autor continua dizendo que, ao fazer isso, está, por fim, a ceder a uma tentação à qual andava a se furtar há muito tempo e que descreve nestes termos:

[A]poderar-me do que ando a viver como se fosse para fazer um filme. Pelo que, sem ser essa a minha intenção à partida, transformo esta viagem numa *repérage* para um [...] mais do que improvável, impossível filme. [...] E 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 rodar um filme. (Carvalho 2006: 164).

A configuração do livro como *repérage* implica um desfasamento temporal entre dois planos que, na narrativa, se cruzam, complementando-se. A este respeito, Clara Rowland observa:

Por um lado, é evidente uma reorganização e revisão posterior, no décimo primeiro andar em São Paulo que servirá de espaço de montagem do livro, a impor uma forma à crónica da viagem; por outro, a multiplicação das marcações temporais vem acentuar a ficção de uma escrita anterior à descrição, uma escrita de viagens que voluntariamente se coloca numa temporalidade projectada, e não necessariamente (ainda) vivida – o tempo antecipador da *repérage*.<sup>12</sup> (Rowland 2008).

O projecto (e a projecção) em que a *repérage* se baseia é um projecto impossível, pois a promessa do filme nunca poderá ser cumprida, funcionando apenas como filtro através do qual o autor olha para as paisagens pelas quais está a transitar *como se* tivesse a certeza de haver de lá voltar. Desta maneira, a relação com o território intensifica-se, porque ela constitui a base do livro/filme e das andanças (geográficas e interiores) que o autor se propõe cumprir no futuro. Os termos da relação entre projecto do livro e viagem são, assim, invertidos: esta deixa de ser planeada em função do primeiro, pois a paisagem, com as suas surpresas e sugestões inesperadas, acaba por determinar o roteiro tanto de um como da outra.<sup>13</sup>

Este procedimento assemelha-se ao trabalho preliminar de James que permite conceber uma obra na sua impossibilidade, ou seja imaginando tudo o que, na fase da sua efectiva elaboração, será necessariamente suprimido para ela poder ganhar forma.

Encontramo-nos novamente perante o problema do embate com uma forma – neste caso, a do

---

<sup>12</sup> Lembre-se que todas as secções trazem o lugar e o tempo (não absoluto, mas relativo à viagem) da sua composição. Por exemplo: CENDRARS (*escrito em São Paulo antes de partir em viagem pelo São Francisco superior*); INDEPENDÊNCIAS (*escrito em São Paulo antes de interromper o programa de viagens pelo São Francisco para ir a casa, a Luanda*), etc.

<sup>13</sup> Uma estratégia parecida – embora num contexto e com resultados muito diferentes – é adoptada por José Eduardo Agualusa no belo romance *As Mulheres do meu Pai*, em que uma pequena equipa de filmagens cumpre uma viagem por Angola, África do Sul e Moçambique com o intento de ir à procura dos lugares onde ambientar um filme sobre a situação das mulheres no cone sul de África. O enredo, inicialmente apenas esboçado, ganhará substância no decorrer da viagem, graças às sugestões da paisagem, como se a história e as próprias personagens não pudessem ser concebidas senão *naqueles* lugares e *naquele* contexto, ainda que ficcionalizados. O resultado, também neste caso, não será um filme, mas um romance em que os capítulos que narram a viagem *real* (a da equipa de filmagens a que pertence o próprio autor, que é também o narrador) alternam-se com os da narrativa ficcional, que partilha a ambientação da primeira.

filme –, na qual a obra, tal como é imaginada, não se poderia concretizar, mas para que, ainda assim, o autor gosta de apontar como meta de um projecto desde logo irrealizável. De facto, que género de filme poderia hospedar as andanças e as desandanças de *Desmedida*, com as suas contínuas digressões, que remetem a “repetições, variações e simetrias, acasos, encontros e convergências<sup>14</sup> [do real] que o que estão mesmo a pedir é decifrar-lhes continuidades e contiguidades”? (Carvalho 2006: 15). Tal como nas *Paisagens* e na *Terceira Metade*, o texto alimenta-se da sua provisoriedade e da sua “futuribilidade”, que é também a única maneira de ele existir, pois já vimos que a fixação numa forma estável é *a priori* recusada por um autor em que a reflexão metaficcional implica necessariamente um questionamento constante das próprias bases da narrativa, a partir, como já vimos, do estatuto da voz autoral, da noção de centro e da opção por um género literário definido.

A obra é, então, uma obra diferida, oscilando entre as potencialidades contidas naquilo que a precede e o desmedido torrente de escrita que constitui o texto. Neste, abundam as referências não ao filme, mas aos filmes – seriam muitos – que o autor gostaria de rodar a partir de imagens, histórias e personagens que lhe vêm à cabeça. O livro encena, assim, a construção de um roteiro virtualmente infinito para uma série de *obras futuras*, cujo interesse reside não nela próprias mas no processo do seu concebimento. Nas palavras de Blanchot:

Ce qui attire l'écrivain, ce qui ébranle l'artiste, ce n'est pas directement l'œuvre, c'est sa recherche, le mouvement qui y conduit, c'est l'approche de ce qui rend l'œuvre possible: l'art, la littérature et ce que dissimulent ces deux mots. De là que le peintre, à

---

<sup>14</sup> A ideia das convergências, continuidades e contiguidades da realidade constitui um *tópos* interessante na narrativa de Ruy Duarte, havendo motivos que se repropõem em textos diferentes, como, por exemplo, o do vértice ou do triângulo geográfico, presente tanto em *Desmedida* como na *Terceira metade*. Veja-se este excerto do primeiro dos dois textos: “...tem um lugar, dizia eu, tem um ponto no mapa do Brasil, tem um vértice que é onde os Estados de Goiás, de Minas Gerais e da Bahia se encontram” (Carvalho 2006: 15). Na *Terceira metade* a referência ao gosto do autor pelas convergências e à sua identificação com elas é feita de maneira mais explícita: “..... respondi a SRO que sim e propus-lhe melhor, que era então eu ir ter com ele a Carson City e depois descermos juntos até um ponto que tem para lá do Death Valley, onde se juntam os estados da Califórnia, do Nevada e do Arizona..... ficava num caminho que lhe convinha a ele e era um lugar aonde eu queria ir por razões cá minhas, para além de sempre me terem atraído, sem saber bem porquê, todos os pontos de convergência geográfica para onde eu possa convergir também” (T.M. 235).

un tableau, préfère les divers états de ce tableau. Et l'écrivain souvent désire n'achever presque rien [...]. De là que, par une coïncidence à nouveau étonnante, Valéry et Kafka, séparés par presque tout, proches par leur seul souci d'écrire rigoureusement, se rencontrent pour affirmer: '*Toute mon œuvre n'est qu'un exercice.*' (Blanchot 1995: 270-271).

O exercício de Valéry e Kafka pode ser aproximado da *repérage* praticada por Ruy Duarte, embora se possa objectar que, enquanto o tempo do primeiro é um presente indefinido, a segunda projecta-se num tempo igualmente indefinido, mas, ainda assim, evidentemente deslocado para frente, no futuro. Não obstante, interessa salientar a primazia do movimento de busca da obra em relação ao seu resultado, a obra em si. É para este movimento que a *repérage* aponta, e neste sentido ela pode ser considerada a chave de leitura para todas as obras narrativas de Ruy Duarte, todas obras *in fieri*, nas quais o que realmente interessa – ao autor e também, por reflexo, ao leitor – não é a meta, mas sim o caminho, a viagem, no espaço e no/do texto, que leva até ela.

Se a *repérage* alude ao futuro, no outro pólo da linha temporal em que o texto se articula encontramos outra estratégia narrativa igualmente recorrente nas obras que nos estão a ocupar, a da montagem, que referi de passagem no capítulo anterior, ao aproximar as funções do narrador das *Paisagens* das de um editor, encarregue de construir um livro a partir de materiais previamente elaborados. É em virtude desta operação que o texto ganha a forma que lhe permite vir a ser um livro, pois é no processo de edição que ele é organizado de maneira a trazer as indicações de leitura – por exemplo, a capa com o nome de autor, o título e o género, o índice, o aparato extra-textual, etc. – que o tornarão publicável e, em seguida, acessível aos leitores. Estas indicações, por vezes, podem trazer informações muitíssimo relevantes para a compreensão global do texto *enquanto* livro. No caso da trilogia *Os Filhos de Próspero*, um elemento particularmente interessante é a indicação acerca do género assinalada na capa de cada livro: enquanto nos *Papéis* e nas *Paisagens* encontramos a palavra

“ficção”, na *Terceira Metade* temos “romance”, designação que, por um lado, joga provocatoriamente com a anterior e, por outro, fornece uma pista de leitura para o texto a que se refere, indicando a precisa intenção do autor de inscrever a sua obra num género com o qual estabeleceu, desde logo, uma relação ambígua e decisamente auto-irónica, afirmando, várias vezes, não ser ficcionista e não estar a escrever um romance.

Outro aspecto que chama a atenção, pelas questões que levanta acerca da diferença entre texto e livro, é o da bibliografia, que está presente nas duas primeiras obras da trilogia – bem como nos *Pastores* e em *Desmedida* – e desaparece na última, em cuja conclusão encontramos esta curiosa referência:

..... uma nota sobre a bibliografia: o Trindade tinha essa excepcional e notável memória que explica a existência desse livro, e durante a sua narrativa falou de coisas ouvidas ao longo da sua vida [...] a algumas dá para reconhecer-lhes facilmente a fonte.... além disso haverá indícios de livros que o autor também seguramente leu..... seria fastidioso inserir a relação destes e aquela que resultasse de conjeturas sobre as leituras daqueles a quem o Trindade terá ouvido dizer coisas..... uma lista tão completa e verossímil quanto possível será depositada na editora, disponível para qualquer consulta..... (T.M. 422).

A importância da alusão à bibliografia assenta no facto de esta remeter a duas questões cabais para a análise que tenho estado a desenvolver: a do género e a do livro enquanto objecto construído. Em relação à primeira, esta não pode deixar de ser relacionada com a referência ao género do romance que encontramos na capa e que, como já disse, merece a nossa atenção não pelas suas implicações com o conteúdo, o registo ou a estrutura da narrativa, mas antes com as intenções do autor, que trazem consequências substanciais a nível de opções de género. De facto, a bibliografia normalmente é associada a textos não-ficcionais, como o ensaio académico, sendo invulgar nos textos ficcionais, nos quais, pelo contrário, as referências intertextuais ganham em interesse e eficácia precisamente em função da sua

ambiguidade e das capacidades do leitor de decifrá-las por sua própria conta. Porém, nos *Papéis*, nas *Paisagens* e em *Desmedida* as bibliografias aparecem, ocupando lugares diferentes, em zonas de “fronteira”, entre o dentro e o fora do texto. Enquanto nos *Papéis* há uma sumária nota bibliográfica que segue o fecho da narrativa, nas duas outras obras as referências bibliográficas constituem parte da conclusão, adquirindo as feições híbridas de elemento ao mesmo tempo extra- e intra-textual. Por fim, a sua ausência total na *Terceira Metade* parece significar que num romance – reconhecido enquanto tal – não há espaço para a bibliografia, cuja relação, segundo o autor, seria até fastidiosa, prejudicando o bom fecho da narração. O curioso percurso da utilização da bibliografia na obra de Ruy Duarte corresponde, assim, ao percurso do autor pelas veredas da ficção, que o levaram, num primeiro momento, a manter a bibliografia como elemento extra-textual, num segundo momento a integrá-la no próprio texto, sublinhando a mistura de género que o caracterizava, e, por fim, num texto que ele, pela primeira vez, decide declarar um “romance”, a expulsá-la, considerando-a um elemento supérfluo. No entanto – e assim passamos ao segundo ponto, que tem evidentes ligações com o primeiro –, o acto com que o autor a depositará na editora, referindo-se implicitamente ao depósito legal do livro, remete para a materialidade do mesmo enquanto objecto sujeito a normas e procedimentos que o ultrapassam e que contribuem para sublinhar a não coincidência entre texto e livro: se o primeiro, que só existe na sua própria dimensão, pode expulsar a bibliografia de si próprio, o segundo, inserido em dinâmicas – culturais, económicas, legais... – que o excedem, já não tem essa liberdade.

Por outro lado, a mobilidade da bibliografia, permitindo o seu deslocamento para dentro ou para fora do texto, contribui para assinalar a arbitrariedade da obra, que o seu autor pode manipular segundo a sua vontade e necessidades,<sup>15</sup> ao passo que as referências bibliográficas espalhadas no corpo do texto evidenciam o artifício do livro enquanto artefacto

---

<sup>15</sup> Cf. De Senna 1998: 23-34.

construído em tempos diferentes, que se sobrepõem na fase da montagem. *Desmedida* oferece exemplos interessantes deste processo, em passagens como esta, que fecha uma digressão sobre Cendrars, que teria ocorrido ao autor durante um jantar: “Estou a escrever agora, alguns meses depois de Cendrars me ter vindo à cabeça enquanto jantava com aquelas senhoras numa fazenda do interior paulista. É evidente que andei entretanto a informar-me sobre Cendrars no Brasil”. (Carvalho 2006: 20). O livro nasce da articulação entre experiência, leitura e escrita, que concorrem em conjunto para dar substância à narrativa. A alusão explícita à discrepância temporal que ocorre entre uma fase e outra da operação de montagem mostra a precisa intenção, por parte do autor, de tornar o leitor partícipe do processo de construção do livro<sup>16</sup>, ao contrário do que acontece nas narrativas realistas, em que a história é narrada como se estivesse a acontecer naquele momento, ocultando, portanto, a sua pertença ao passado e, logo, o seu carácter inevitavelmente repetitivo, no sentido de contar algo que já aconteceu. O discurso metaficcional – de que as referências bibliográficas são um dos aspectos mais emblemáticos –, pelo qual o autor expõe os bastidores da escrita, revelando o que há por trás do acto narrativo, parece-me contribuir para o aproximar do leitor, reiterando aquela exigência de destinação – de saber que há um destinatário e de querer dirigir-se-lhe – para a qual várias vezes apontei e que constitui uma preocupação constante na obra deste autor.

### ***3.6 Obras finitas, infinitas ou inacabadas (?)***

Aproximando-me da conclusão deste trabalho e experimentando a dificuldade que isto implica – necessidade e ao mesmo tempo resistência a pôr a palavra fim a uma reflexão que

---

<sup>16</sup> Há um episódio parecido na *Terceira Metade*: “..... tudo isto, Paulino, por mais incrível que lhe pareça e por mais que você abane a cabeça e diga ‘não vale a pena’, foi referido pelo próprio Trindade na tal conversa à beira do Kunene de que eu estou agora a tentar fazer-lhe o relato..... tanto assim que também eu não resisti a ir ver nos livros, sim, mas só para confirmar [...]” (T.M. 69).

poderia tranquilamente prosseguir ou então não acabar... –, proponho-me olhar para a questão do fim nos três romances, com particular enfoque na *Terceira Metade*.

No seu famoso ensaio sobre o narrador, Benjamin expõe duas considerações sobre o problema do fim particularmente interessantes para a nossa análise. Em primeiro lugar, contrapondo as narrativas orais com os romances, o autor releva que, enquanto o fim das primeiras pode ser alterado, o fim dos romances é necessariamente imutável: “there is no story for which the question ‘How does it continue?’ would not be legitimate. The novelist, on the other hand, cannot hope to take the smallest step beyond the limit at which he writes ‘Finis,’ and in so doing invites the reader to a divinatory realization of the meaning of life.” (Benjamin 2002: 155). As razões disto são evidentes, dependendo das condições em que ocorre o acto narrativo: enquanto numa situação de narração oral narrador e ouvinte partilham o mesmo espaço e o mesmo tempo, existindo a possibilidade de o segundo interagir com o primeiro, é evidente que no romance isto não pode acontecer, nem sequer naqueles romances, como *A Terceira Metade*, que simulam uma situação de narração oral, porém à partida contradita e revelada enquanto estratégia narrativa pelas constantes referências à escrita e ao livro.

Em segundo lugar, Benjamin compara o fim do romance com a morte, na qual se encontra o sentido da vida, afirmação que investe o fim com a importante responsabilidade de revelar o significado da história narrada. O fim, nesta perspectiva, tem uma função retroactiva, iluminando o que se acaba de ler e, conforme as situações, confirmando as expectativas do leitor ou então surpreendendo-o com uma revelação inesperada. Nos livros de que nos temos estado a ocupar, esta questão não é nada pacífica, pois trata-se de obras abertas, em que a noção de circularidade prevalece sobre a de linearidade, não só nos romances, mas também em livros como *Pastores* e *Desmedida*. De facto, se o primeiro acaba com a promessa de, algum dia, retomar o mesmo assunto com conhecimentos mais profundos, que

permitam ao autor expor o que quer dizer de maneira mais adequada, o segundo termina (não por vontade do autor, mas por questões de limites<sup>17</sup>), como já vimos, com a alusão a um novo livro, que acompanhará as futuras andanças do autor.

Nos *Papéis*, a narrativa chega à sua conclusão com a tomada de posse de uma parte dos tão desejados papéis, mas também com uma alusão ao futuro, que “dirá da importância que isso ainda poderá vir a ter” (P.I., 181), sugerindo uma possível prossecução das aventuras narradas nesse livro, que, de facto, darão origem às *Paisagens*. Neste romance, também deparamos com um final aberto, devido, por um lado, aos misteriosos rumos tomados por SRO<sup>18</sup> e, por outro lado, aos do narrador, que, num movimento ao mesmo tempo projectivo e retrospectivo, aludem a caminhos futuros, que serão narrados em *Desmedida* (“esta geologia, do outro lado do Atlântico, poderá corresponder à serra geral do planalto brasileiro de Santa Catarina e do Rio Grande do Sul.....”, p. 339), ao passo que põem em causa o sentido do percurso apenas terminado, perguntando – e esta é mesmo a frase conclusiva do livro – se não “serão essas as tais paisagens propícias” do título... Esta interrogação constitui um sério questionamento dos pressupostos que se dão por garantidos – a legibilidade deve-se também a este género de convenções – ao relacionar o título com a narrativa que lhe corresponde, relação, como vimos, por vezes controversa, devido à consciência de que o falimento é, de facto, inevitável:

quando chega a hora de encerrar um livro [...] me meço pela distância que vai da gloriosa desmedida da intenção à desmedida vã de tanta página: o alcance da intenção permanecerá para sempre inacessível... não há redacção que não acabe por colocar ao autor o abismo que medeia entre o brilho da ideia que perseguiu e a palidez do resultado que alcançou... (Carvalho 2006: 313).

---

<sup>17</sup> “Tem mesmo rumos que o destino impõe. Resta pois fazer a mala e precipitar um remate.” (Carvalho 2006: 313).

<sup>18</sup> “.....estou pois a escrever-lhe da Cidade do Cabo..... e tenho um bilhete de avião com um o.k. para amanhã no bolso, válido para um destino que não lhe vou revelar.....” (P.P. 333). Na *Terceira Metade* ficaremos a saber que o destino de SRO era a Patagónia, onde fora fazer umas pesquisas sobre os boers que tinham emigrado para lá.

O livro que conseguisse corresponder plenamente à intenção inicial seria o livro *absoluto*, que desde sempre constitui o paradigma da escrita literária, o horizonte inalcançável, mas, ao mesmo tempo, necessário para o livro real poder existir. Seria um livro capaz de conter tudo, expandendo-se *ad infinitum* ou, pelo contrário, de se reduzir ao mínimo, à palavra única, portadora de um mundo: “*Imodéstia inconfessável: vem-me à ideia aquele pintor japonês, um louco do desenho, que esperava vir a revelar aos setenta anos toda a verdade do universo com um simples traço e admitia poder chegar pelos noventa, mas nunca antes, a exprimir tudo com um ponto apenas*” (P.I. 62). A oscilação entre os dois pólos do mesmo projecto, que visa atingir a totalidade por caminhos diferentes,<sup>19</sup> deixa as suas marcas nas narrativas de Ruy Duarte, em que o desejo de síntese extrema (pense-se na questão do título tal como está formulada em *Actas da Maianga*) é acompanhado pela constante sensação de incompletude, que leva necessariamente à repetição e à correcção sem fim.

É neste contexto que deve ser encarada a questão do fim, não só nas *Paisagens*, caso sem dúvida exemplar, mas também nas outras obras que tomámos em consideração e que, remetendo a um projecto futuro – outras viagens, outros livros –, exprimem, por um lado, a insatisfação em relação à empresa terminada, que se considera incompleta, e, por outro lado, a necessidade de dar continuidade a um percurso que não pode, de facto, ser esgotado, numa só viagem ou num só romance. Se as paisagens propícias<sup>20</sup> não foram as atravessadas pelo autor nessa viagem e nesse romance, então terão que ser procuradas em outro lado, muito embora o autor tenha a noção de que se trata de uma procura infinita e, logo – porque projecto literário e projecto de vida caminham um ao lado do outro –, de uma obra infinita. Daí a dificuldade em

---

<sup>19</sup> As representações emblemáticas destas duas atitudes perante o livro absoluto são a enciclopédia iluminista e o aforismo romântico, cuja especificidade será recuperada por Mallarmé e convertida no sonho do livro único. Para esta questão, cf. Blumenberg 1984.

<sup>20</sup> A este propósito, repare-se que tanto a etimologia de “propício” como de “próspero” remetem para um movimento direccionado para frente, devido à presença do prefixo *pro-*, acompanhado por verbos que assinalam uma deslocação: *petere* (ir) e *spirare* (soprar).

acabar e daí o retorno, dir-se-ia, obsessivo de determinadas temáticas e problemáticas que caracterizam esta obra.

Para concluir esta discussão, proponho olhar para a forma como o problema do fim é tratado na *Terceira Metade*, que, talvez por ser o último volume da trilogia, não termina com um movimento prospectivo, mas com uma conclusão inesperada que funciona como pista de (re)leitura da narrativa que precede, ao passo que convida o leitor a sair do livro, pela articulação que implica com o resto da obra do autor. Porém, repare-se que as indicações para a interpretação do texto não são completas, no sentido de que o autor sente a necessidade de manter alguns segredos, até porque, segundo refere, o próprio Trindade, na hora em que se lhe dirigiu, não pôde nem quis revelar tudo... O autor explica, portanto, que o seu trabalho de antropólogo o ajudou a decifrar alguns aspectos do sistema cosmológico para que o Trindade tinha ido apontando de maneira mais ou menos hermética na última parte da sua narração. E o que me interessa agora é mostrar que este sistema já tinha sido referenciado, de forma mais ou menos disfarçada, em três ocasiões que precedem a narração e que terão passado despercebidas aos olhos do leitor que, supõe-se, não estaria a par da questão.

No primeiro caso, trata-se da epígrafe na abertura do livro, que vou reproduzir na íntegra:

*... e agora que tomaste  
o leite do saber  
diz-me, Silé, da corda que te exponho  
quais são os nós vazios  
os nós misteriosos  
os vestidos sóis e os nomes destes...*

*(in LAVRA: Koumen, texto iniciático dos pastores Peul)*

A segunda referência aparece no primeiro dos três fragmentos introdutórios, em que o autor, feita uma breve recapitulação das aventuras passadas, que deram origem aos dois primeiros livros da trilogia, diz ter recebido uma mensagem de SRO a pedir-lhe para ir ter com o seu tio Trindade, no Kambeno, que “teria para entregar-[lhe], lá, uma cassette com rezas da sua inteira lavra, gravadas – e era aqui que a coisa me atingia em pleno – a partir da pauta ’para entoar hinos, salmos e preces clânicas’, da tábua ’para improvisar poesia invocatória’, que eu tinha publicado uns anos antes...” (T.M. 18).

Por fim, ao descrever o aspecto fora do comum do Trindade, o autor revela ter desconfiado, a primeira vez que o encontrou, estar perante “a encarnação, ali num lugar tão imensamente distante mas tão na mesma pastoril, dessa semi-divindade que é o Koumen dos pastores Peul do Sahel” (T.M. 25). Estas três referências, que precedem a narração, lidas com a consciência retrospectiva que só o conhecimento do fim pode proporcionar, contribuem para o enquadramento em que este complexo romance deve ser situado. As três, de facto, remetem para um poema (traduzido para português a partir de testemunhos recolhidos por etnógrafos e já publicados em francês) que pertence à colectânea *Da Lavra alheia I* (1977-1980), em que Ruy Duarte de Carvalho reuniu textos que oferecem testemunhos da expressão oral africana. No caso do poema citado, trata-se de um texto iniciático dos pastores Peul, que descreve a iniciação do pastor Silé Sadio, o primeiro sacerdote da comunidade.<sup>21</sup> Ora, posto que dificilmente o leitor comum conhecerá tão bem estas referências ao ponto de podê-las interpretar autonomamente para as tornar significativas dentro do contexto narrativo, o mais plausível é que o autor pretenda, de forma mais ou menos sub-reptícia, dar uma sugestão de leitura – no *incipit* – e de releitura – na conclusão –, que leve à identificação dos rastros

---

<sup>21</sup> Esta curiosa situação traz à discussão dois pontos que já abordei e que convém relembrar brevemente em vista das conclusões. Primeiro, os recorrentes cruzamentos da realidade com a ficção, de que falei no segundo capítulo, que este género de referências – ao trabalho do autor como antropólogo e às suas obras não ficcionais, como a produção poética – constantemente reencena. Segundo, a não-linearidade do romance, determinada em parte pelo desvendamento final do pretexto e em parte pelas alusões intertextuais, que metem em circulação problemas e motivos que convidam o leitor a uma busca além dos limites do romance.

deixados, no texto, pelas referências ao poema de *Lavra*, que se revela, em última análise, o núcleo de inspiração do romance. Assim, é possível identificar uma passagem, ainda na fase inicial da narração, em que o narrador transcreve as ladainhas do Trindade, que correspondem na íntegra às do poema, declarando a incapacidade, tanto sua como do autor, de reproduzir a maneira de falar do mais-velho (T.M. 59) e salientando, desta forma, os limites da representabilidade, devidos à integração, no discurso narrativo, de outro tipo de discurso, o do hino, cuja compreensibilidade depende directamente da dimensão performativa. Com o conhecimento proporcionado pela conclusão, em que o autor avisa que, apesar de não haver rezas gravadas, elas estão, de alguma maneira, contidas no texto, o leitor pode ir à procura delas e, com o poema à mão, apanhar o seu rasto no texto, compreendendo, desta maneira, as razões das dificuldades tanto do autor como do narrador em narrar coisas efectivamente inenarráveis. Ao movimento retrospectivo impulsionado pelo fim acompanha-se, então, um movimento centrífugo que conduz o leitor por outros caminhos e outros textos, que concorrem para a construção do sentido numa obra que reúne em si materiais heterogéneos, mas que partilham as mesmas preocupações, problemáticas e interesses.

É esta a leitura que me parece possível fazer do problema da estrutura narrativa na ficção de Ruy Duarte, em que circularidade, não-linearidade, auto-referencialidade e provisoriedade cooperam para desestabilizar a problemática relação entre texto, livro e realidade, o primeiro com a sua tendência para a fragmentação e a dispersão, o segundo com os seus limites e obrigações formais, a terceira com as suas zonas de desordem que resistem a ser circunscritas e representadas. No meio, o (autor constituído em) narrador, encarregue de manter a tensão entre estas dimensões, condição incontornável para garantir a sobrevivência do livro. Assim, as qualidades atribuídas ao mais-velho Trindade, provavelmente partilhadas pelo nosso autor, poderiam também ser lidas como uma metáfora para este género de livro:

[estas] criaturas [...] 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..... (T.M., 365).

## Conclusão

A primeira coisa que me ocorreu quando terminei a leitura de *A Terceira Metade* [...] foi “tenho de o ler outra vez...” Mais tarde apercebi-me que mais do que isso, iria, possivelmente, andar com este livro muito tempo. [...] Tenho a certeza de que na segunda leitura se irá revelar uma segunda camada (ou mais), na terceira também e por aí fora, até a capa ficar puída e as páginas a desfazerem-se... (Sá 2010).

Terminado este trabalho, não posso deixar de concordar com este comentário de Filipe de Sá, que se poderia estender também aos outros textos de Ruy Duarte, todos caracterizados por uma densidade formal e temática que pede não uma, mas várias leituras, que ajudem a “digerir” uma obra tão rica pela experiência humana, intelectual e artística que nos transmite. O reconhecimento da sobreposição entre projecto literário e projecto de vida foi o fio condutor da minha pesquisa, que partiu da análise da problemática da autocolocação, de natureza fundamentalmente ética, para descobrir as suas implicações a nível estético, já plenamente reveladas num romance como *Os Papéis do Inglês*. Neste, a marca da subjectividade emerge com toda a clareza, uma vez percebido que a história que realmente interessa não é a *dos* papéis (a que eles contêm), mas a que narra a sua busca, física e interior, levando a caminhos e encontros imprevistos – como acontece com a personagem que se tornará a destinatária da narração.

O modelo dialógico que impõe ao narrador a presença constante de um “tu” revelou-se crucial para a elaboração das narrativas e para a sua transformação em livros: não há narrativa sem destinatário, as histórias não existem se não são partilhadas. E, por outro lado, contar uma história responde ao desejo, por parte do sujeito, de estabelecer uma relação com outrem através dela. Por outras palavras, a história e o livro funcionam como pontes, capazes de construir ligações entre indivíduos talvez muito distantes, mas virtualmente próximos:

Paulino, SRO, Trindade e, porque não, os leitores... Foi neste sentido que utilizei o conceito de produção de presença em relação às *Paisagens Propícias*, obra que desafia o estatuto da instância autoral – condenada a trabalhar *au nègre* – exactamente em função do espaço que concede a outra voz, que com a primeira estabelece um jogo de troca de identidades que deixa espaço à imitação, à paródia, ao *pastiche*.

Ao associar o questionamento da instância autoral com o destino do livro, ficou claro que este, sujeito a desvios, digressões e interrupções, podia ser concebido apenas como um livro futurível, em constante movimento para frente, na tentativa, claramente destinada ao fracasso, de cumprir o projecto inicial, chegando a uma perfeita coincidência entre ideia e obra. A discrepância da segunda em relação à primeira é exemplificado na contradição entre os títulos e as narrativas: assim, os papéis que interessam não são os do Inglês, mas os do narrador; as paisagens propícias ainda ficam por conhecer; a terceira metade, por si própria, é a metáfora da impossibilidade de alcançar seja o que for, pois não há meio (ou centro) porque não há meta (ou fim). Daí a ficção da obra inacabada e a constante reflexão metadiscursiva que acompanha a narração, ao passo que aponta para a ficcionalidade do livro e para os contínuos e inevitáveis cruzamentos entre este e a realidade material e extra-textual que se revelou fundamental para o seu desenvolvimento.

No fim deste percurso, *com e nos* romances de Ruy Duarte de Carvalho, emerge uma questão de fundo: o romance é, sim, o espaço do “eu”, mas é também o espaço em que o “eu” busca o “tu”, procurando entendê-lo e entender-se na sua relação com ele. A necessidade da viagem – geográfica e interior – responde à exigência de conhecer “os outros” (outras gentes, paisagens, histórias...), ou seja, à problemática da autocolocação que referi no início e que se revela, em última análise, o princípio motor desta incrível aventura humana, intelectual e ficcional: o desejo de descobrir e de narrar coincide com o desejo de descobrir-se e de narrar-se, de encontrar o próprio lugar – ainda que provisório – no mundo. Desejo irrealizável, que

impõe um contínuo movimento para frente, na vida e no texto. É só a partir desta inscrição do sujeito na narrativa e deste movimento que a história pode ser contada e a experiência de vida, contaminada pela ficção, dar origem ao romance.

Sendo esta uma dissertação de mestrado, não houve oportunidade para desenvolver algumas problemáticas que mereciam, sem dúvida, um tratamento mais aprofundado. Entre estas, vale a pena assinalar duas, a que fiz referência sem as poder explorar em todas as suas implicações. Em primeiro lugar, o tema da viagem e a relação com a paisagem, por serem motivos dinamizadores necessários para o projecto do livro, seja ele de ficção ou não, ganhar forma e conteúdos. O estudo da transfiguração das paisagens, a sua estetização e subsequente transformação em paisagens interiores e literárias poderiam abrir o caminho para novas investigações.

Em segundo lugar, vale a pena explorar a presença do cinema nas obras, que aqui foi referida apenas em relação ao uso da montagem e da *repérage* como estratégias narrativas, mas que se revela também nas inúmeras referências a filmes e a projectos para filmes futuros, bem como no olhar cinematográfico que emerge amiúde – não só nas cenas mais descritivas, mas também narrativas –, confirmando o que o narrador de *Desmedida* nos revela quando diz que “a [sua] ideia funciona muito com imagens” (Carvalho 2006: 239). Uma análise sistemática das funções do cinema na ficção de Ruy Duarte poderia trazer importantes novidades sobre a natureza de um e do outro e, sobretudo, sobre as relações e os pontos de contacto entre eles.

## Bibliografia

AGUALUSA, José Eduardo

2007. *As Mulheres do meu Pai*. Lisboa: Dom Quixote.

ALMODÓVAR, Pedro

1987. *La Ley del Deseo*. [Filme] Madrid: El Deseo S.A. / Laurenfilm S.A.

BAKHTIN, Michail

1979. “La parola nel romanzo”, in *Estetica e Romanzo*. Torino: Einaudi.

BAPTISTA, Abel Barros

1998. *Autobiografias. Solicitação do Livro na Ficção de Machado de Assis*. Lisboa: Relógio d'Água.

BARTHES, Roland

1970. *S/Z*. Paris: Seuil.

BENJAMIN, Walter

2002. “The Storyteller: Observations on the Works of Nikolai Leskov” in *Walter Benjamin. Selected Writings*. Cambridge: Harvard University Press, 143-166.

BENNINGTON, Geoffrey

1999. “The Signature”, in *Jacques Derrida*. Chicago: University of Chicago Press, 148-165.

BLANCHOT, Maurice

1995. *Le Livre à Venir*. Paris: Gallimard.

BLUMENBERG, Hans

1984. *La Leggibilità del Mondo*. Bologna: il Mulino.

BROOKS, Peter.

1992. *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*. Cambridge: Harvard University Press.

CARVALHO, Ruy Duarte de

1999. *Vou lá Visitar Pastores*. Lisboa: Cotovia.

2000. *Os Papéis do Inglês*. Lisboa: Cotovia.

2002. “Comentário a *Quase 3 Discursos Quase Veementes* de António José Forte” in Osvaldo Manuel Silvestre e Pedro Serra (orgs.), *Século de Ouro: Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX*. Braga: Angelus Novus, 543-549.

2003. *Actas da Maianga — Dizer da guerra em Angola*. Lisboa: Cotovia.

2005a. *As Paisagens Propícias*. Lisboa: Cotovia.

2005b. *Lavra — Poesia Reunida 1970-2000*. Lisboa: Cotovia.

2006. *Desmedida*. Lisboa: Cotovia.

2008a. *A Câmara, a Escrita e a Coisa Dita — Fitas, Textos e Palestras*. Lisboa: Cotovia.

2008b. *Vida e Obra in Documentos do Ciclo Ruy Duarte de Carvalho*, <http://www.ccb.pt/sites/ccb/pt-PT/CCB/Documents/CICLO%20RUY%20DUARTE%20DE%20CARVALHO.pdf> (consultado a 26 de Fevereiro de 2011).

2010. *A Terceira Metade*. Lisboa: Cotovia.

CLIFFORD, James

1983. “On ethnographic authority”, *Representations*, nº 02. (Spring, 1983), 118-146.

1986. “Introduction: Partial Truths” in James Clifford and George Marcus (eds.), *Writing Culture: the Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1-26.

DEBAENE, Vincent

2010. *L’Adieu au voyage. L’ethnologie française entre science et littérature*. Paris: Gallimard.

DERRIDA, Jacques

1967. *De la grammatologie*. Paris: Minuit.

1984. *Signéponge*. Paris: Seuil.

DOLAR, Mladen

2006. *A Voice and Nothing More*. Cambridge: Massachussets Institute of Technology.

FELD, Stephen

2003. "Editor's introduction" in Jean Rouch, *Ciné-ethnography*. Trad. e ed. Stephen Feld. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1-28.

FERRAZ, Ana Lúcia

2010. "A experiência da duração no cinema de Jean Rouch", Doc On-line, n.08, Agosto 2010, [www.doc.ubi.pt](http://www.doc.ubi.pt),190-211.

FREUD, Sigmund

2003. *The Uncanny*. London: Penguin Books.

GASPARINI, Philippe

2009. "De quoi l'autofiction est-elle le nom?" in [www.autofiction.org](http://www.autofiction.org) (consultado a 22 de Fevereiro de 2011).

GENETTE, Gérard

1972. "Discours du récit", in *Figures III*. Paris: Seuil, 67-282.

GUMBRECHT, Hans Ulrich

2004. *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford: Stanford University Press.

JAMES, Henry

1965. "The Figure in the Carpet", in *Stories of Writers and Artists*. New York: New Directions, 280-313.

1934 [1910] "Preface to *Roderick Hudson*", *The Art of the Novel. Critical Prefaces*. New York: Charles Scribner's Sons. 3-19.

KUNDERA, Milan

2002. *A Arte do Romance*. Lisboa: Dom Quixote.

LACAN, Jacques

1988. "Seminar on *The Purloined Letter*" in John P. Muller and William J. Richardson (eds.), *The Purloined Poe: Lacan, Derrida and Psychoanalytic Reading*. Baltimore: John Hopkins University Press, 28-54.

LEIRIS, Michel

1969. *Cinq études d'ethnologie*. Paris: Gonthier.

MARCUS, George E.

1986. "Contemporary Problems of Ethnography in the Modern World System", in *Writing Culture: the poetics and politics of ethnography*, 165-193.

MARIN, Louis

1994. *De la représentation*. Paris: Seuil et Gallimard.

McDONALD, Henry

1994. "The Narrative Act: Wittengstein and Narratology", *Revue électronique Surfaces*, Vol. 4, [www.pum.umontreal.ca/revues/surfaces](http://www.pum.umontreal.ca/revues/surfaces)

MILLER, Hillis

1998. *Reading narrative*. Norman: University of Oklahoma Press.

ORNELLAS, Sandro

2009. "Ruy Duarte de Carvalho em transumância pelos discursos", *Revista Eutomia*, Ano II, nº 01, 191-211.

POE, E. A.

2005. "The Purloined Letter", in *The Best Short Stories of Edgar Allan Poe*. Stilwell: Digireads, 55-65.

QUINTAIS, Luís

2000. "Ruy Duarte de Carvalho ou a poética da identidade: algumas considerações a partir de *Observação Directa*", *Revista Colóquio/Letras*, nº 157/158, Jul. 2000, 362-367.

2008. “Dobra e escala: anotação sobre Ruy Duarte de Carvalho” in <http://olamtagv.wordpress.com> (acessado a 22 de Fevereiro de 2011).

ROA BASTOS, Augusto

2003. *Yo el Supremo*. Madrid: Cátedra.

ROUCH, Jean

1978. “‘Ciné-transe’: The Vision of Jean Rouch: An Interview”, *Film Quarterly*, Vol. 31, nº. 3 (Spring, 1978), 2-11.

1981. “La mise en scène de la réalité et le point de vue documentaire sur l’imaginaire” in Pascal Emmanuel Gallet (dir.), *Jean Rouch, une rétrospective*. Paris: Le Ministère des Affaires étrangères.

ROWLAND, Clara

2002. “Os Papéis do Inglês ou a ficção do romance”, *Revista Colóquio/Letras*, nº159-160, Jan. 2002, 493-494.

2008. “Recensão crítica a *Desmedida* de Ruy Duarte de Carvalho”, *Revista Colóquio/Letras*, <http://coloquio.gulbenkian.pt>

SÁ, Filipe de

2010. “A *Terceira Metade* de Ruy Duarte de Carvalho” in *O país online*, [www.opais.net](http://www.opais.net) (consultado a 22 de Fevereiro de 2011).

SENNÁ, Marta de

1998. “Fielding, Sterne e Machado: uma linhagem”, in *O Olhar Oblíquo do Bruxo: ensaios entorno de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

SIMONET, Mathieu

2010. “Genèse de l’autofiction, assumée ou non” in [www.autofiction.org](http://www.autofiction.org) (consultado a 22 de Fevereiro de 2011).

TRUFFAUT, François

1966. *Le Cinema selon Hitchcock*. Paris: Robert Laffont.

TYLER, Stephen

1986. "Post-Modern Ethnography: From Document of the Occult to Occult Document" in *Writing Culture: the poetics and politics of ethnography*, 122-140.

ZIPFEL, Frank

2005. "Autofiction" in David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan (eds.), *Routledge Encyclopedia on Narrative Theory*. New York: Routledge, 36-37.