

**Ficção e etnografia: o problema da
representação em *Os papéis do inglês*,
de Ruy Duarte de Carvalho, e *Nove noites*,
de Bernardo Carvalho**

**Fiction and ethnography: the problem of
representation in *Os papéis do inglês*,
by Ruy Duarte de Carvalho, and *Nove noites*,
by Bernardo Carvalho**

ANITA MARTINS RODRIGUES DE MORAES*

RESUMO: TRATAREI NESTE TRABALHO DOS ROMANCES OS *PAPÉIS DO INGLÊS*, DO ESCRITOR ANGO-
LANO RUY DUARTE DE CARVALHO (2000), E *NOVE NOITES*, DO BRASILEIRO BERNARDO CARVALHO
(2002). AMBOS IMBRICAM LITERATURA E ANTROPOLOGIA, CONVIDANDO SEUS LEITORES A LIDAR
COM A QUESTÃO DA REPRESENTAÇÃO, COM O PROBLEMA DAS FRONTEIRAS ENTRE DISCURSO
FICCIONAL E NÃO-FICCIONAL. MEU INTERESSE SERÁ, A PARTIR DA ANÁLISE DE SUAS ESTRATÉGIAS
DE COMPOSIÇÃO, SUGERIR COMO OS ROMANCES FORMULAM ESSE PROBLEMA.

ABSTRACT: IN THIS ARTICLE, I DEAL WITH THE ISSUE OF FICTIONAL REPRESENTATION AS I STUDY
AND COMPARE TWO CONTEMPORARY NOVELS: *OS PAPÉIS DO INGLÊS* (2000), BY RUY DUARTE DE
CARVALHO, AND *NOVE NOITES* (2002), BY BERNARDO CARVALHO. BOTH WRITERS PROBLEMATIZE
THE OBJECTIVITY EXPECTED FROM ETHNOGRAPHIC DISCOURSE AS WELL AS FROM REALISTIC NO-
VELS, AS THEY RESORT TO SIMILAR NARRATIVE STRATEGIES. AS A RESULT THEY BOYCOTT A PARADIGM
OF REALISTIC REPRESENTATION THAT WAS STRONGLY MAINTAINED IN BOTH DISCURSIVE DOMAINS
DURING THE TWENTIETH CENTURY.

PALAVRAS-CHAVE: LITERATURA ANGOLANA CONTEMPORÂNEA, LITERATURA BRASILEIRA CONTEM-
PORÂNEA, ANTROPOLOGIA, REPRESENTAÇÃO FICCIONAL, ETNOGRAFIA.

KEYWORDS: ANGOLAN CONTEMPORARY LITERATURE, CONTEMPORARY BRAZILIAN LITERATURE, AN-
THROPOLOGY, FICTIONAL REPRESENTATION, ETHNOGRAPHY.

* Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: nimoraes@yahoo.com.

1.

No dia 06 de janeiro de 2001, a *Folha de São Paulo* publicou uma resenha do escritor Bernardo Carvalho a respeito de um romance há pouco lançado em Portugal, justamente *Os papéis do inglês*. Em 2002, portanto pouco tempo depois, o mesmo escritor brasileiro publicava *Nove noites*. Este dado me interessa já que pretendo aproximar os dois romances sugerindo que lidam com problemas e estratégias de composição semelhantes. Talvez a leitura do romance de Ruy Duarte de Carvalho tenha contribuído para a composição de *Nove noites*; certo é que o escritor brasileiro conhecia o romance angolano e se interessava pelo livro a ponto de escrever uma resenha. Aproveito, assim, os apontamentos de Bernardo Carvalho sobre *Os papéis do inglês* para abrir minha leitura comparativa das obras.

Em sua resenha, Bernardo Carvalho propõe que o romance de Ruy Duarte de Carvalho é auto-reflexivo. Esta auto-reflexividade se associa, em sua perspectiva, a algumas estratégias:

1) A escrita com destinatário: No *Os papéis do inglês* o narrador sugere que o livro seria como um conjunto de emails enviados para uma “destinatária que se insinua e instala no texto” (segundo dedicatória do romance).

2) A presença de textos dentro do texto: Bernardo Carvalho conta como o livro de Ruy Duarte de Carvalho parte de uma crônica de Henrique Galvão (autor português do período colonial) intitulada “O branco que odiava as brancas”, que integra o volume *Em terra de pretos*, de 1927. Bernardo Carvalho se refere ao personagem central da crônica como “personagem conradiana”. O leitor saberá que o narrador de *Os papéis...* recorre efetivamente a Joseph Conrad para construir Archibald Perkins, aproveitando aspectos e trechos da novela “The return”.¹

3) A encenação da própria elaboração ficcional: A crônica de que se vale Ruy Duarte de Carvalho, como explica Bernardo Carvalho, trata de “um caçador

1 Além da crônica de Henrique Galvão sobre Perkins, outra referência ao inglês presente na literatura colonial é mencionada no romance de Ruy Duarte de Carvalho: “Que eu saiba, existe o registo de pelo menos uma versão mais destes casos. Um médico dos serviços de combate à doença do sono, que andou por aquelas paragens durante a década de quarenta, fala disso em artigos sobre a caça publicados a partir de 1950, e durante mais de 15 anos, pela revista *Diana*, em Portugal, depois colecionados num volume chamado *Manyama – Recordações de um Caçador em Angola*.” (CARVALHO, 2007, p. 17)

inglês que, depois de matar um companheiro de profissão grego às margens do rio Kwando, na fronteira com a atual Zâmbia, em 1923, e de se entregar às autoridades portuguesas, que não lhe dão ouvidos, volta ao acampamento e abate a tiro tudo o que vê pela frente, terminando por disparar a arma contra o próprio peito.” (CARVALHO, 2001) No romance de Ruy Duarte de Carvalho, o narrador se dispõe a recontar essa história de maneira que o recontar, incluindo viagens em busca de supostos papéis que o inglês teria deixado e poderiam trazer informações relevantes, torna-se o próprio romance.

4) O “acúmulo e sobreposição de histórias” ou “desdobramento auto-reflexivo de histórias dentro de histórias”: Para o escritor brasileiro, *Os papéis do inglês* consiste numa narrativa em “permanente ‘suspeita perante si mesma’”, não se fecha, não se pode completar, recorrendo, podemos pensar, a uma série de duplicações de maneira a armar uma trama densa, intrincada e labiríntica.

Estas quatro estratégias (construção de um interlocutor, citações, enenação da elaboração ficcional, duplicação de histórias dentro de histórias) apontadas por Bernardo Carvalho n’*Os papéis do inglês* encontram-se também em *Nove noites*. Neste romance, parte-se igualmente de um evento real narrado sem maiores explicações (CARVALHO, 2006, p. 11-12). Nos dois romances teremos um evento de suicídio, nos dois casos para além das fronteiras do espaço familiar aos narradores e ao leitor (seja o destinatário inventado, seja o leitor implícito) – o suicídio do caçador inglês se dá às margens do rio Kwando; o do antropólogo americano, na região do Xingu. O personagem de Galvão será reinventado por Ruy Duarte de Carvalho como tendo sido um antropólogo, seu nome também será modificado, de Perkins torna-se Archibald Perkins. Teremos, assim, Archibald Perkins e Buell Quain (personagem central de *Nove Noites*) ainda mais próximos: serão dois antropólogos que se suicidam em condições misteriosas. Por que se mataram? Esta pergunta move as duas narrativas, que se aproximam, assim, do gênero policial. Os narradores serão personagens em busca de pistas, de papéis, de relatos. O leitor acompanha os esforços dos narradores-personagens para a composição de suas narrativas, como se as elaborasse também, em parceria.

O cruzamento com a antropologia se dá, podemos pensar, de mais de uma maneira. Temos, em ambos os romances, personagens antropólogos. No caso do romance de Ruy Duarte de Carvalho, o próprio narrador-personagem é antropólogo (e se sugere que seja o próprio autor, ficcionalizado); no caso

do romance de Bernardo Carvalho, o protagonista de fato foi antropólogo, sendo a investigação empreendida pelo romancista-narrador-personagem um mergulho em cartas (muitas delas envolvendo colegas de Buell Quain) e entrevistas com antropólogos. Nos dois romances, nomes importantes para a constituição da antropologia se fazem personagens, colocando-se a própria disciplina em perspectiva. Além disso, os narradores-personagens vão a campo. Mesmo não sendo antropólogo (e sim romancista), o narrador de *Nove noites* vai ter com os krahô (acompanhando um antropólogo), sendo esta viagem relatada (CARVALHO, 2006, p. 67-99). No caso d'*Os papéis...*, há o relato de uma espécie de viagem a campo, descrevendo-se um ritual por meio da transcrição das explicações de informantes (CARVALHO, 2007, p. 133-147). Assim, além de tratar da história da antropologia, os romances encenam a ida a campo e formulam representações de sociedades não-ocidentais.

O que pretendo sugerir é que tanto *Nove noites* quanto *Os papéis do inglês* – na medida em que encenam o processo de escrita, evidenciando o caminho trilhado pelos narradores para reunião de informações (por meio de viagens, conversas e de leituras) ao apresentá-los como personagens (com ponto de vista restrito, portanto) – impedem que as representações das sociedades africanas e indígenas que oferecem sejam tomadas pelo leitor como correspondendo a uma realidade tal qual. O caráter meta-narrativo dos romances concorre para que suspeitemos das representações. Afinal, o que podemos saber de Perkins e Quain? O que podemos saber dos pastores do sul de Angola e dos índios trumai e krahô? Como diz o *outro* narrador de *Nove noites*: podemos imaginar (CARVALHO, 2006, p. 37). Nossa imaginação se mobiliza sempre que tentamos conhecer, seja uma pessoa, seja uma coletividade (por exemplo: o narrador-personagem do romance de Bernardo Carvalho, assustado entre os krahô, compõe para si figuras ameaçadoras e reage a partir dessas construções imaginárias (CARVALHO, 2006, p. 94). E o que talvez seja ainda mais sério: sempre que tentamos conhecer inclusive a nós mesmos. Afinal, o que querem esses narradores senão saber de si? Não se envolveriam obstinadamente na reinvenção de Perkins/Quain para lidar consigo mesmos? Como veremos, uma série de espelhamentos e contaminações entre os planos narrativos convida o leitor a associar as personagens suicidas aos narradores-personagens. Podemos ir mais longe e indagar: e o leitor, o que busca?

Ambos os romances nos fazem encarar, parece-me, o que há de construção no que tomamos por realidade. Ou melhor: sugerem que, para nos situarmos com relação a nós mesmos e com relação ao outro, recorremos necessariamente a elaborações imaginativas que se aproximam de ficções. Ou seja, lendo esses dois romances, somos convidados a pensar que elaboramos ficções a partir de esquemas ou ordens de representação disponíveis socialmente, sendo a partir dessas “ficções” (pequenas narrativas que construímos a todo o momento) que agimos (inclusive matamos, ou nos matamos). Ao produzir as ficções que deverão representar o que somos e o que os outros são, mobilizamos representações prévias. O real de que partimos seria uma camada espessa de representações naturalizadas. Ambos os romances constroem, assim me parece, estratégias para expor essa camada, para iluminar o entrelaçamento inevitável entre imaginação, ficção e realidade.

Mencionei que há outro narrador em *Nove noites*. Vale a pena descrever mais detidamente a composição dos romances.

2.

O romance de Bernardo Carvalho divide-se em 19 seções numeradas, alternando seções em estilo itálico e em estilo normal. Em itálico fala alguém que se apresenta aos poucos a um “você”, de início desconhecido, mas que também será sugerido ao longo do livro (na verdade, esse “você” o narrador imagina que exista a partir de alguns eventos relatados); nas seções em estilo normal, o narrador se apresenta como sendo o escritor do romance que o leitor tem em mãos. Temos assim a alternância, a justaposição de dois planos narrativos (com narradores distintos). Ambos ocupam-se, porém, de Buell Quain. Aos poucos o leitor entende que o texto em itálico foi escrito por alguém que conheceu Quain (juntando as peças, o leitor será levado a supor que se trata de Manoel Perna), e está se dirigindo a um amigo do antropólogo (ou amante). Trata-se de um texto escrito, ou “testamento”, que deixa à espera do amigo/amante do morto, pois imaginava que ele até ali viria em busca de notícias. Nesse texto, que diz escrever porque estava doente, não podendo mais esperar, relata o que sabe – e especialmente o que imagina – a respeito de Quain. Explica, então, por que destruiu a carta que, antes de se

suicidar, Quain teria escrito ao amigo/amante. Interessantemente, sabemos que este narrador deve ser Manoel Perna por informações que nos chegam da outra narrativa, a mais volumosa. Também nesta narrativa, na página 121, o narrador-romancista menciona quando teve a idéia de que poderia haver uma oitava carta escrita por Quain antes de se suicidar (além das sete que foram entregues), sugerindo, assim, que a narrativa em itálico seria invenção/descoberta sua (afinal, o que especialmente atormenta Manoel Perna é ter ele próprio impedido o envio de uma das cartas).

A narrativa em estilo normal compreende um conjunto de citações, seja de cartas seja de entrevistas. Apresenta, inclusive, o que não é usual, três fotografias: duas de Quain e uma de colegas seus no Brasil. De certa maneira, podemos pensar que o narrador-romancista expõe os passos que percorreu para escrever a outra, em itálico; mas importa lembrar: a narrativa em estilo normal também resvala para a ficção. Não podemos saber ao certo o que é imaginação e o que não é. Se há fontes apresentadas, personagens reais, cartas, entrevistas, notícias de jornal, fotografias, de maneira que seja sugerida uma pesquisa documental, há a construção de um narrador que inscreve sua história pessoal – tanto memórias de infância como eventos mais recentes – nessa trama. Este narrador-romancista, ao se apresentar, convida o leitor a notar que toda a narrativa é resultado do embate de sua imaginação (do narrador-escritor) com os “dados” que, “ao acaso”, como diz, encontra. Nesse sentido, vale reiterar que traços do narrador, como seu caráter obsessivo, suas paranóias, vão aproximá-lo do personagem que quer recompor ficcionalmente, havendo, assim, contaminações, espelhamentos. Aos poucos, como disse, o leitor começa a questionar: o narrador está falando apenas do antropólogo morto? Ao final do romance, o narrador-romancista é mesmo confundido com Quain por um personagem, central para o desenrolar da trama, delirante em seu leito de morte (CARVALHO, 2006, p. 130). Algumas passagens dispersas sugerem esta busca de si no outro, pelo outro, como as seguintes: “*Ou você acha que quando nos olhamos não reconhecemos no próximo o que em nós mesmos tentamos esconder?*” (CARVALHO, 2006, p. 8); “*É preciso entender que cada um verá coisas que ninguém mais poderá ver. E que nelas residem suas razões. Cada um verá as suas miragens.*” (CARVALHO, 2006, p. 42)

Há uma parte do livro que se destaca como mais longa, a 11^a (começa na página 53 e termina na página 99). Nessa parte, o narrador-romancista narra

experiências pessoais, tanto da infância como recentes, em terras indígenas ou próximas a territórios indígenas. Suas impressões de criança e adulto ecoam as de Quain, que nos chegam por meio de citações (cartas) e da fala de Manoel Perna (que conta, como diz, o que ouviu de Quain em nove noites de conversa (CARVALHO, 2006, p. 41). Pelo que nos conta este narrador (do texto em itálico):

Isto é para quando você vier e sentir o temor de continuar procurando, mesmo já tendo ido longe demais. Ele deve ter lhe falado dos portos que visitou, do que viu pelo mundo, sempre um pouco mais além, numa busca sem fim e circular, e do que trouxe para casa, não os objetos que passaram a assombrar a mãe depois da sua morte, mas o que lhe marcou os olhos para sempre, deixando-lhe aquela expressão que ele tentava disfarçar em vão e que eu apreendi quando chegou a Carolina na distração do seu cansaço, os olhos que traziam o que ele tinha visto pelo mundo, a morte de um ladrão a chibatadas numa cidade da Arábia, o terror de um menino operado pelo próprio pai, a entrega dos que lhe pediam que os levasse com ele, para onde quer que fosse, como se dele esperassem a salvação. Ele me disse que ninguém pode imaginar a tristeza e o horror de ser tomado como salvação por quem prefere se entregar sem defesas ao primeiro que aparece, quem sabe um predador, a ter que continuar onde está. E eu imaginei. (...) (CARVALHO, 2006, p. 37)

Saberemos, prosseguindo a leitura, que o menino operado seria ele mesmo: “O que pode ter passado um homem na infância para trazer uma cicatriz daquelas na barriga? Que espécie de sofrimento o pôs em sintonia com um mundo pior que o seu?” (CARVALHO, 2006, p. 38). Assim, o antropólogo falava de si como um outro, duplicando-se. Na sequência, na parte em estilo normal, o narrador-romancista relata sua viagem aos krahô, tornando-se, agora ele, uma espécie de duplo do antropólogo, pois será também aquele de quem se espera salvação (CARVALHO, 2006, p. 97-98).

O narrador-romancista, como disse, demora-se contando das viagens que fez com o pai na infância, viagens estas também marcadas pelo testemunho de brutalidades e pelo terror (pelo medo, e risco, de morte – com destaque para a performance do “pai-piloto” (CARVALHO, 2006, p. 63). Que espécie de marca teriam deixado essas viagens no narrador-romancista? Por que ele se envolve numa busca que o leva de volta a esses territórios conhecidos na infância? Importa notar que, no romance, desliza-se da esfera pessoal para a

coletiva: ao contar suas viagens, o narrador traz à cena eventos recentes da história do Brasil:

A estrada terminava numa clareira defronte de uma parede de mata virgem. Conforme nos aproximávamos, fomos aconselhados a fechar a gola e as mangas da camisa e a enfiar a bainha das calças dentro das botas. O desmatamento deixava a selva em polvorosa. Animais e pássaros gritavam por toda a parte, e havia enxames de abelhas pretas, que cobriam os braços dos homens. Meu pai tinha me dito para não me mexer, tentar não me incomodar com elas e torcer para que não entrassem por baixo da camisa ou da calça. Eu só queira sair dali. O que estávamos fazendo no meio do inferno, por um trabalho inglório, que seria engolido em poucos anos? A gritaria na floresta era assustadora. (...) Passamos a noite numa cabana que não chegava a três metros quadrados, feita de troncos finos de árvore espetados no chão de terra batida, que sustentavam um telhado de folhas secas a menos de dois metros de altura. (...) Por entre os troncos finos, que formavam as paredes, podiam entrar cobras, lacraias e escorpiões. À noite, fazia um frio do cão. (CARVALHO, 2006, p. 62)

O desmatamento, relativo à ocupação desse território localizado no Mato Grosso e em Goiás, faz-se durante o período militar:

Há uma foto desbotada em que apareço ao lado dele, mais pareço estar fantasiado de caubói para um baile de carnaval, com colete e botas marrons. Ele articulava desde 1966, em Brasília, a compra de dois latifúndios no sertão, por meio de títulos definitivos do governo. Era um negócio da China. (...) em geral, bastava derrubar a mata, plantar capim e encher as fazendas de gado. Meu pai devia ter os contatos certos. A finalidade da viagem era achar as terras. (...) Viajávamos os dois sozinhos sobre o fim do mundo, e eu me distraía a folhear um manual de primeiros socorros e sobrevivência na selva, onde se tratava dos piores horrores no caso de pouso forçado ou queda do avião, como a descrição de um peixe minúsculo que me atormentava só de imaginar que pudesse entrar no orifício do meu pênis e, uma vez instalado na uretra, abrir suas escama ou sei lá o quê, de maneira anão poder mais ser removido, tudo com farta ilustração. O campo de pouso da ilha do Bananal ficava ao lado de uma aldeia karajá,

e quem chegava era recepcionado pelos índios aculturados. Era um espetáculo deprimente. (CARVALHO, 2006, p. 57-58)

O acúmulo de histórias, que chamou a atenção de Bernardo Carvalho em sua resenha do livro de Ruy Duarte de Carvalho, é recurso decisivo em seu romance. Justapondo memórias do narrador-escritor, o testamento fictício de Manoel Perna, trechos de cartas e especulações a respeito de Quain, arma-se uma trama densa, o romance resultando na colagem de elementos que, justapostos, passam a se contaminar uns dos outros, numa rede de analogias. A menção ao medo que sentia de ter seu pênis invadido remete, por exemplo, aos tabus sexuais que serão decisivos na outra história, a de Quain. O conjunto não se limita, portanto, à soma das partes, há relações imprevistas. Com esse procedimento, também (ou especialmente) a história do Brasil é recontada.

Interessantemente, tanto em *Nove noites* quanto n’*Os papéis do inglês*, será sugerido que a transgressão de tabus sexuais estaria envolvida nos eventos de suicídio abordados. Também em ambos os antropólogos testemunham, nos lugares de fronteira que passam a habitar, uma situação de espoliação criminosa e violenta afetando as sociedades indígenas de maneira brutal. Esta situação de brutalidade será apresentada como recorrente no presente a partir das viagens dos narradores em busca de elementos para a composição de suas histórias. Assim, também no caso do romance de Ruy Duarte testemunha-se o horror – tanto em 1923 como em 1999. Ou seja: Angola é terra espoliada no período colonial e no final do século XX.

3.

O romance de Ruy Duarte de Carvalho divide-se em três partes: o Livro Primeiro, o Intermezzo, e o Livro Segundo. Nos “livros” temos a alternância de fragmentos em itálico e em estilo normal; no Intermezzo (cujo título sugere ser todo o livro uma espécie de ópera), todo o texto está em itálico. Os fragmentos em itálico das outras duas partes são antecidos por datas que sugerem um diário ou conjunto de anotações. As datas compreendem a escrita desses fragmentos entre os dias 23/12/99 e 01/01/00. O dia 28/12 não aparece, em seu lugar está o Intermezzo. Todo o livro é fragmentado: há

49 seções, justapostas aos fragmentos de diário. O livro se arma justapondo esses diferentes tipos de texto, como uma colagem. Os textos em estilo normal se apresentam como emails escritos a uma destinatária que efetivamente (como anuncia uma dedicatória) se “instala no texto”. Temos, assim, a colagem de emails e de notas de diário nos livros primeiro e segundo, e, em separado ou separando-os, o *Intermezzo* (que narra, “como num filme”, momentos decisivos na vida de Perkins, envolvendo o “ódio” às mulheres brancas, mencionado na crônica de Galvão). Como na segunda narrativa de *Nove noites*, ou “testamento”, aos poucos descobrimos quem é a destinatária dos emails (especialmente na parte final).

O personagem central d’*Os papéis do inglês*, Archibald Perkins, é em maior medida uma invenção quando comparado ao Buell Quain de Bernardo Carvalho. A fragmentação é mais radical, havendo menos evidente encadeamento entre as partes e mais espaço para a participação do leitor na produção de sentidos. Os fragmentos de diário têm, no geral, um sentido aberto, ecoam outras partes, produzindo-se relações imprevistas que ampliam as possibilidades semânticas do romance. Como no romance de Bernardo Carvalho, o conjunto não se resume à soma das partes. Há vasos comunicantes que colocam os elementos em relação, sendo que este procedimento, no caso do romance de Ruy Duarte de Carvalho, é mais radical. Isso porque não apenas a narrativa de Perkins ecoa a do narrador-personagem: os fragmentos de diário interrompem a simples alternância entre as duas narrativas, abrindo brechas para maiores possibilidades de sentido. De certa forma, esses fragmentos irrompem demandando uma leitura trópica, indireta, ou seja, uma disposição de leitura atenta para deslocamentos e condensações. O fragmento que abre o romance ecoa momento chave da narrativa de Perkins (como saberemos apenas no prosseguimento da leitura, evidentemente) e pode ser lido como contendo uma imagem-síntese do próprio do romance:

23.12.99

Saí sozinho, logo que cheguei, para fotografar pedras à volta do acampamento, no regresso atravessei uma linha de água em sítio errado e desfiz o rumo, mantive as cabeças dos morros à esquerda mas ultrapassei a zona, internei-me em mata sempre baixa mas cada vez mais densa, deixei de ver à volta, fui ver muito à frente, quer dizer, perdi-me. Subi uma pedra, vi a antiga pedreira de mármore

já assim tão perto, do acampamento só se lhe vê é a cabeça branca. Retrocedi. Agarrei então o curso de uma outra mulola, havia de vir ter até ao rio, rodeei um sombrio cemitério, entalei no cinto um ramo de folhas verdes, a aí apanhei um caminho de bois que acabou por trazer-me a estas nascentes aqui ao lado. Andei às voltas por me julgar bastante, em terreno alheio. (CARVALHO, 2007, p. 11)

O romance se abre com a sugestão de um caminhar por espaços desconhecidos, sem rumo certo, quem fala diz que esteve perdido. Esta experiência ecoa a da leitura: o romance oferece caminhos incertos, anda às voltas, conduzindo o leitor a uma travessia em “mata cada vez mais densa”. A pedra, a pedreira, o cemitério serão elementos recuperados na narrativa de Archibald Perkins: o pai desse personagem teria as coordenadas de um tesouro escondido, do antigo soba Lobengula (primeira menção na página 89).²

Dentro dessa mata, segundo o que sabia, havia de encontrar um monte de muita pedra, pedra-da-água capaz de matar a quem, branco ou preto, lhe tocasse. E um monte de cinzas. E muita ossada de animais e gente. Ninguém lá ia. Desse feroz soberano zulu, Matebele, o Lobengula, constava que tinha mandado exe-

2 A referência a Lobengula remete a passagens de *Manyama*, de Luiz Simões (livro mencionado pelo narrador). Este médico-caçador relatava, então, que: “Uma das causas que contribuiu certamente para este tabu do rio Lomba, é a seguinte lenda que corre entre os habitantes daquelas terras. // Em fins do século passado, o célebre potentado negro Lobengula, que o nosso audacioso explorador Serpa Pinto conheceu pessoalmente na sua própria capital em 1877, não desejando submeter-se ao domínio inglês, tentou resistir pelas armas, mas, vencido, refugiou-se no nosso território, fazendo-se acompanhar de 500 carregadores transportando seu fabuloso tesouro, avaliado pelos próprios ingleses em 500 milhões de libras, o qual consistia principalmente em ouro, marfim e pedras preciosas. // Dizem os nativos que depois de Lobengula penetrar no nosso território, subiu pelas margens do rio Luiana em direcção ao norte, e como tivesse encontrado próximo do rio Lomba uma floresta impenetrável de grande extensão, ali se refugiou com todo o seu séquito e, depois de ter ordenado a todos que enterrassem bem fundo tudo o que haviam transportado, envenenou os quinhentos homens. Os nativos dão a esta floresta o nome de ‘Mucaje’. Ali reina portanto a alma diabólica de Lobengula comandando 500 vítimas, e, para o espírito ultra-simplista do nativo, todo curso desabitado do rio ficou impregnado destes espíritos maléficos. // Convém esclarecer que esta lenda tem uma parte verídica. Os ingleses e os sul-africanos consideram verdadeira a existência do tesouro, afirmando que há provas históricas de que Lobengula se refugiou no nosso território e aqui morreu. // Ainda recentemente um general sul-africano solicitou autorização do nosso governo para vir a Angola procurar o cobiçado tesouro. Mas ignoro se esta lhe foi concedida. // A outra parte verídica da lenda tem a seguinte explicação: exista ali uma mancha de mosca do sono infectada (*Glossina morsitans*), que dizimou muita centenas de pessoas durante o período decorrido entre 1920 e 1940.” (SIMÕES, p. 133-134)

cutar – isso já o sabia Archibald desde que o pai semeara na sua cabeça e na da Americana aquela insidiosa e carnal idéia de tesouros – os 500 carregadores que tinham transportado a preciosa carga de ouro, marfim e pedras preciosas.

Quando Archibald descobriu finalmente o local e deparou com a pirâmide de pedras e com o monte de cinzas que na realidade ali se achavam, acompanhavam-no apenas o avô de Paulino – o Ganguela-do-coice – e uma bizarra figura de homem estreito, comprido e sempre vestido com uma velha labita, quioco de barba fina e bom atirador que passaria mais tarde para o serviço do Grego, quando este se lhes ajuntou. Archibald não mexeu em nada. (CARVALHO, 2007, p. 120-121)

Os motivos (pedras, cemitério) reincidentem, costurando-se, o fragmento de abertura, à trama da narrativa sobre Archibald Perkins. Em seguida, a exploração retoma o motivo da pedreira; ressurgem também o cemitério:

(...) E aproveitara [o Grego], desde que viera juntar-se-lhe, todas as ausências de Archibald, quando este se afastava na caça, para vir aqui, guiado pelo quioco que era final quem caçava para ele, o próprio Grego não atirava nada, cavar e dismantelar tudo até ao ponto em que agora se achava.

A pirâmide estava completamente derrubada e entre o amontoado de pedras em que se tinha transformado via-se um perfeito paralelepípedo de granito, de dimensões enormes, e setas de ferro, enxada às centenas e instrumentos de ferreiro de manufatura sem dúvida muito antiga, crânios humanos e de animais domésticos. Abaixo do nível do chão em que a pirâmide assentara havia o que restava de uma superfície de lajes onde se abria um buraco de terra preta para onde convergiam as bocas de três galerias. À volta, pela área que circundava os despojos da pirâmide, mais de oitenta buracos tinham exposto à luz do dia terra preta novamente, lajes, pedras cúbicas, enxadas e ferros, setas e facas curvas. E a partir de um amplo quadrado aberto de cinzas que lhe ficava a uns duzentos metros, para além de umas valas que há muito tempo também tinham sido ali abertas, divergia uma surpreendente rede de galerias largas, e por vezes fundas, de onde areia rosada e fina tinha sido trazida à superfície.

(...). A raiva era a que não poderia deixar de ocorrer a Archibald Perkins, antropólogo distinto, discípulo de Frazer e Radcliff-Brown, perante a monumentalidade de uma barbárie como a daquela demolição que se exibia à sua frente.

E o horror era por não poder deixar de vir a ter que confrontar-se, no imediato, com o autor de tudo aquilo, um monstro com quem andava candidamente a privar fazia já tanto mês, e isso sim, era uma coisa insuportável.

Voltou ao acampamento e poucas horas depois os cães lambiam, no chão da clareira, o sangue do Grego. (CARVALHO, 2007, p. 123-125)

O assassinato resulta, assim, de um gesto de brutal espoliação por parte do Grego. O suicídio de Archibald também será associado a um gesto de brutalidade, o rapto da menina, mulata-muda, a quem o protagonista tinha decidido ter como esposa (segundo carta a irmã, p. 175). A barbárie impera na Angola colonial (o destino da menina será a opressão e exploração, certamente). Os motivos da brutalidade no passado ressurgem, porém, no presente, atando a década de 1920 aos finais do século (CARVALHO, 2007, p. 148). O Grego fora, pouco antes, associado ao primo Kaluter (o narrador, depois de expor sua arma ao primo, considera: “O Grego poderia ter-se finado assim” (CARVALHO, 2007, p. 116). Sugere-se que está interessado em novamente explorar riquezas em Angola, depois do declínio do regime comunista:

O meu primo Kaluter fazia parte daquela avalanche dos que, tendo deixado Angola com a independência, para habitar sobretudo Portugal e a Namíbia, vinham agora depois das eleições, e mesmo com a guerra de novo a ferver, avaliar como é que as coisas estavam a correr cá pela terra. (...) A corrupção imperava e isso e a própria guerra, mais o desconcerto institucional, favoreciam muito negócio, muito expediente. (CARVALHO, 2007, p. 103)

O narrador-personagem se assemelha a Archibald Perkins, entre outras tantas coisas, pela não adesão a intentos de exploração do território angolano e dos povos que nessa terra habitam. Logo a seguir, pondera; “Ou então não era eu que vinha ali, era o sujeito da minha própria ficção.” (CARVALHO, 2007, p. 109) A condição ficcional do “eu” que se configura como narrador se expõe: inventado não é só Archibald Perkins, é também o Ruy Duarte personagem. À medida que o leitor é conduzido a notar traços comuns a ambos pode começar a supor que a narrativa inventada (ocupada de Archibald Perkins) é uma espécie de desvio, de manobra do narrador-personagem que fala de outro para, de maneira indireta, falar de si.

Se precário é o conhecimento que podemos ter de Archibald, do próprio narrador-personagem, o que pensar dos pastores do sul de Angola? Ou melhor: se o que podemos saber se expõe como construção (sendo o recurso ostensivo a citações estratégia que apóia e reforça esta exposição), se a representação está marcada inevitavelmente por projeções, o que esperar da representação das chamadas “sociedades africanas tradicionais”? O título completo do romance é: *Os papéis do inglês ou o Ganguela do Coice*. O Ganguela do coice, avô de Paulino, é personagem que acompanha o inglês Archibald. A dupla Paulino/narrador-Ruy Duarte se espelha na dupla Ganguela/Archibald Perkins. Esse Ganguela (os ganguela são um povo de pastores do sul de Angola) salvou de virar cinzas os papéis do inglês, em busca dos quais se move o narrador-personagem (como disse já, o tom policial ou de aventura do romance se deve especialmente a essa busca).

A cena inicial do Intermezzo merece atenção:

Toca violino. O Inglês toca violino, de tempos a tempos e ao cair da tarde. Repete quase sempre séries infindáveis de frases musicais, vira a pauta, ensaia um trecho à frente, raramente executa uma qualquer apreciável extensão de música. (...).

O fenômeno insinuou-se de forma subtil. O Ganguela, cozinheiro e carreiro do coice, calado sempre, passou a vir agachar-se aos pés do Inglês, quase encostado às pernas altas do branco. Da primeira vez veio com uma caixa de madeira, espécie também de rabeca, aparelhada em peças cortadas à catana. Esperou por uma das pausas, fez o gesto mas deteve-se, deixou passar mais três ou quatro, e imediatamente a seguir à que lhe trouxe a coragem, plangeu um som de sua lavra. Ninguém reagiu. (...)

Da terceira vez, finalmente, foi de kissanje que o Ganguela se apresentou, um desses kissanges dos mais completos, com caixa grande de cabaça antiga. Tomou a posição habitual, ensaiou o tom já na primeira pausa, verteu no ar o choro das palhetas, prolongou a escorrência, deteve o fluxo com um remate brusco. O Inglês endireitou o corpo, firmou-se com força na perna esquerda para dar melhor apoio ao ombro do Ganguela, fixou-se na pauta e rasgou as horas, crepusculares, mornas ainda, do fim da tarde nos confins do Kwando.

Uma importante alteração ao programa viria a dar-se quando, na estação seguinte, o Inglês passou a vir acompanhar, na sanzala, os solos de kissange do Gan-

guela, surdina morosa em noites de lua e frias, e nos intervalos de alguns trechos mais sentidos era o lancinante contraponto do stradivarius que vinha dilacerar o peito de tantos homens, de tanta raça e tão sós. (CARVALHO, 2007, p. 77-79)

Esta cena de abertura do Intermezzo, justamente uma peça musical (o que justifica o título da seção), talvez se trate de uma metáfora-manifesto do projeto literário de Ruy Duarte de Carvalho. O Inglês, que toca apenas fragmentos de peças musicais européias (análogas a tantas citações de Conrad, Céline, Sade e Michaux que atravessam o romance?) será interpelado sutilmente (e corajosamente) pelo Ganguela, para que passem a tocar em parceria. Aos poucos, após hesitação inicial, o Ganguela e o Inglês passam a tocar juntos, entrelaçando fragmentos musicais europeus e africanos em uma nova composição. Trata-se de encontro e diálogo, construído devagar. Para o diálogo, e não a incorporação do outro no que é o próprio, a ida do Inglês à sanzala é momento decisivo (não apenas o Ganguela se move a espaço familiar ao Inglês, este também se move a espaço familiar ao Ganguela). O Inglês e sua música com notações escritas; o Ganguela e sua tradição oral. O encontro não oferece uma solução, ou composição-síntese, mas a abertura. O Ganguela tem seus instrumentos, é ele que toca e inscreve sua expressão nos interstícios da música do Inglês, por sua vez já fragmentada, porosa (em crise?). “O Paulino, à distância, abanava a cabeça e murmurava ‘não vale a pena’” (CARVALHO, 2007, p. 133); “Só soube disso depois, porque o Paulino me poupa o quanto pode a certas coisas.” (CARVALHO, 2007, p. 137) A presença discreta de Paulino, que acompanha o narrador-personagem em suas viagens, não se inscreve nos interstícios de sua escrita?

Minha sugestão é que a fragmentação do romance de Ruy Duarte de Carvalho pode ser lida como estratégia produtora de porosidade. Podemos pensar em várias vozes atravessando o romance, em construção polifônica, portanto. Nesse sentido, vale a pena atentar para a parte 43, que começa com a seguinte frase: “Etnografias, mais: (...)” (CARVALHO, 2007; p. 159). Trata-se da descrição de um ritual kuvale. Desde a parte 40 somos alertados de que “A etnografia ia entrar em campo (...)” (CARVALHO, 2007, p. 145) O narrador-personagem convida a amiga da sobrinha de Kaluter “a gravar as conversas que ia promover dali para a frente” (CARVALHO, 2007, p. 145). Fragmentos de fala serão apresentados como transcrição de falas traduzidas

por informantes para o narrador (como se no momento em que tudo estivesse se passando). Descrevem-se as ações do tyimbanda e sua fala (certamente a tradução de B., informante do narrador) de maneira que a totalidade de seus sentidos não se faça conhecida (CARVALHO, 2007, p. 160). Há uma lógica que se mantém resistente à compreensão do narrador e, certamente, do leitor. A fala do tyimbanda não se faz compreendida na fala do narrador-personagem, escapa.

Entre a seção 40 e a 43, temos uma espécie de digressão que me parece importante. Especialmente a inscrição de notas em itálico (como os fragmentos de diário) no meio do texto em estilo normal:

Puxei do meu caderno e anotei então: o desconhecimento da língua impede-me ou dificulta-me também o tratamento que certas expressões me deveriam merecer, nomeadamente aquelas que remetem a eixos de comunicação articulados sobre outros usos do corpo e dos sentidos. Algumas, como o riso, situam-se aí, ou a dança, e o canto, assuntos de que pouco entendo intuitivamente e de que intelectualmente nada sei. (CARVALHO, 2007, p. 152-153)

Entre as “etnografias”, esta passagem destaca as limitações do narrador. Não se espere, portanto, a representação do ritual em sua totalidade (totalmente apreendido e explicado). Teremos apenas fragmentos, uma aproximação delicada: o outro não se captura. A presença do narrador como personagem, com suas limitações, fantasias, medos, impede que se instale a ilusão da representação transparente. Representações com ambição totalizante falsificam, dissimulam o que escapa? O que dissimulam especialmente não seria sua própria ficcionalidade?

4.

Se não há como distinguir claramente o domínio da ficção e o da não-ficção, nada é verdade? Qualquer coisa é verdade? Não me parece que podemos, ou que valha a pena, incorrer nesse tipo de vale tudo (ou de nada vale). O que sugiro é: o contar que se encena impede que se naturalize o representado. Sendo o real uma trama densa de representações (que se fazem a partir de procedimentos de ficcionalização), será nela, a partir dela, que agiremos.

Essas representações participam/fomentam/legitimam ações. Combater representações naturalizadas implicadas em violência torna-se, parece-me, um imperativo ético. Em ambos os romances, não se trata de apresentar uma representação mais verdadeira (a verdade sobre os índios ou africanos), mas de proliferar as representações, de duplicá-las em vertigem. Os índios e os africanos não serão apreensíveis em sua totalidade – nem Perkins ou Quain, tampouco os narradores. Esta incompletude demanda a renúncia a representações totalizadoras. Representando o ato de representar, os romances abalam cristalizações. Trata-se, de certa maneira, de abrir brechas, rupturas. Se somos precárias construções, se para nos compreendermos e ao outro recorremos a elaborações ficcionais (somente assim podemos nos situar, produzir sentido), o que se faz preciso é que certas representações não se sobreponham a outras. Ou seja, que os krahô não sejam apenas o que o narrador-romancista (ou qualquer um) possa deles dizer, que possam narrar a si (inscrever-se ativamente nesse jogo). A relação colonial pode ser, desta feita, entendida como a imposição de uma representação que se entende como transparente e total. Colonizar se torna dizer o outro, e não ouvir; impedir que o outro, ao (se) dizer a si mesmo, escape ao que dele digo (lembramos que representar tem também um sentido político: ser representado, ter representação, quer dizer encontrar meios de se exprimir socialmente). O que alguém pode dizer de si é sempre precário, uma construção delicada e instável. No entanto, é essa matéria sutil que nos constitui. Definir o outro se faz, assim, uma forma de violência, coisa que ambos os romances abordados estrategicamente evitam e acabam por explicitar.

Talvez seja aqui que o diálogo com a antropologia se torne mais premente. O inevitável jogo de projeções que marca nossas relações (conosco e com os outros) se faz extremo quando se trata de lidar com outras culturas. Como posso falar daquilo que de todo desconheço? Produzir uma etnografia seria tentar criar um espaço conhecido, familiar, naquilo que é radicalmente estranho? Em *A interpretação das culturas*, Geertz argumenta que fazer “etnografia é como tentar ler (no sentido de ‘construir uma leitura de’) um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses (...)” (GEERTZ, 1989, p. 7) A atividade do etnógrafo seria, em sua perspectiva, antes de tudo interpretativa: trata-se de tentar entender o que os atos humanos – atos de pessoas de uma sociedade ou grupo social a ele não familiar – significam.

O desconhecido oferece menos resistência a projeções; é também a imensa ameaça. Parece-me que o estranho oscila entre paraíso e inferno; atração e repulsa (penso especialmente em *Nove noites*). Incorporando o fazer etnográfico nesse jogo de representações, os romances abordados chamam a atenção para o que há de “ficção” na etnografia, seu caráter artefactual, à maneira do gesto de James Clifford:

A nova tendência de nomear e citar os informantes de forma mais completa e de introduzir elementos pessoais no texto está alterando a estratégia discursiva da etnografia e seu modo de autoridade. Muito de nosso conhecimento sobre outras culturas deve agora ser visto como contingente, o resultado problemático do diálogo intersubjetivo, da tradução e da projeção. (CLIFFORD, 1998, p. 73)

Os romances que abordei sugerem um caminho. Seja na ficção romanesca seja no fazer etnográfico, há necessidade de explicitar os lugares de fala, abrindo-se espaços. O encontro entre os domínios da antropologia e da literatura não levaria a um abandono de critérios (à idéia infantil de que tudo na verdade é mentira), mas a maior responsabilidade – mais fina capacidade de escuta, e de representação. Torna-se, por conseqüência, um gesto ético-político, além de estético ou científico, a construção de representações plurais, multívocas e incompletas.

Referências bibliográficas

- CARVALHO, Bernardo. A ficção hesitante (Resenha de *Os papéis do inglês*, de Ruy Duarte de Carvalho). In *Folha de São Paulo*, 06 de janeiro de 2001.
- _____. *Nove noites*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.
- CARVALHO, Ruy Duarte de. *Os papéis do inglês*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.
- CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: Antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- SIMÕES, Luiz. *Manyama: Recordações de um Caçador em Angola*. Luanda/Porto: Lello, s/d.

Recebido em 10 de fevereiro de 2012 e aprovado em 18 de maio de 2012.