

Ruy Duarte por ele mesmo: uma leitura de **Os filhos de Próspero**

Aline Tótolli*

Resumo

Neste artigo, procuro fazer uma leitura da construção do narrador nos livros que compõem o ciclo **Os filhos de Próspero**, de Ruy Duarte de Carvalho. O narrador se constrói denunciando a obra como ficção. Procuro explorar a dimensão metaficcional presente em sua obra, na qual narrador e autor se confundem de tal modo que Ruy Duarte passa a ser personagem de sua própria estória. A proposta deste artigo é resultado de uma pesquisa intitulada “Desmedidas: um estudo sobre o narrador na obra do escritor Ruy Duarte de Carvalho” que venho desenvolvendo desde setembro de 2009, sob a orientação de Anita Martins Rodrigues de Moraes, com auxílio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP.

Palavras-chave: Literatura africana; Narrador e narrativa contemporânea; Autor e narrador.

Em **O tratado de narciso** (1984), Gide reflete sobre as implicações do mito de Narciso para a arte, o que concebe a possibilidade de uma arte narcísica.

Piedoso, o Poeta contempla. Debruça-se sobre os símbolos e, silencioso, desce bem fundo até o coração das coisas. E quando, como um visionário, deu com a Fantasia, íntimo número harmonioso do Ser, fundamento da forma imperfeita, ele a retém, pois, indiferente à forma transitória que a revestiu no tempo, sabe como lhe dar uma forma eterna, a “sua” verdadeira Forma, inevitável, paradisíaca e cristalina. (GIDE, 1984, p. 22 – grifos do autor).

Acredito ser possível ler a obra de Ruy Duarte de Carvalho sob uma perspectiva narcísica: **Os papéis do inglês** é uma narrativa que se constrói perante os olhos do leitor, muitas vezes dialogicamente, na medida em que se desvela como constructo ficcional. Encontra-se, também, na narrativa, um narrador que conta sobre si próprio, como um personagem: suas estórias, seja como viajante, antropólogo ou inventadas, usando como matéria-prima suas próprias leituras e referências literárias.

* Universidade de São Paulo – USP.

A narrativa narcísica

Para Linda Hutcheon (1984), narrativa narcísica é toda aquela que desnuda sua ilusão, apresentando-se como um artifício e que exige, assim, uma participação ativa do leitor, tendo em si mesma seu primeiro comentário crítico. Sendo a narrativa em questão apresentada como um constructo ficcional, o processo de escrever é espelhado na leitura na medida em que a experiência do leitor é evocada para a sua realização.¹

Uma característica recorrente da narrativa narcísica aberta é a construção do texto em *mise en abyme*. A narrativa inicial desdobra-se em várias, exigindo que o leitor as atualize e as articule de modo a transformá-las num constructo autônomo e coerente. (HUTCHEON, 1985). Vejamos o caso de **Os papéis do inglês**: trata-se do relato da viagem do narrador e da narrativa que o mesmo inventa sobre o Inglês da crônica de Henrique Galvão (1933), na qual acaba por confluir a estória relativa à ficcionalização de sua própria viagem. Essa perspectiva torna-se mais clara quando se atenta para o excerto seguinte, que se refere ao momento em que o narrador decide o que haveria de ser sua estória:

O sobressalto imaginativo e a expectativa a que me tinha conduzido a revelação do Paulino, acabaram por fazer com que daí para a frente e com muita frequência me surpreendesse a divagar à volta do que me ocorria emprestar à personagem do Inglês. O Galvão, de facto, pouco dizia da sua carreira anterior, no livro vinha apenas que o homem se tinha suicidado em 1923 e que por essa data andava retirado do mundo civilizado havia já para aí uns bons 15 anos... mas eu, mesmo sem querer e bem à revelia do meu feroz programa de trabalho, estava afinal, por minha própria conta e risco, e à custa de alguma insónia, a saber cada vez mais. E hoje, já que nunca mais deixei de me ver ligado à coisa, julgo que sei tudo. E não vou ter descanso, conheço-me, enquanto não reduzir a ideia a objecto, ou a acto. E se eu ensaiasse, então, um golpe de cintura mas à minha maneira e em vez de propor-me escrever “para alguém”, para muitos alguéns, me limitasse, singela e humildemente, a escrever “a alguém”? O que há-de ser preciso para escrever, em primeiro lugar, senão achar que vale a pena porque tem destinatário? E para contar uma estória, que outra única e suficiente razão poderá haver senão vontade de a contar, de contar coisas? Então avante, tenho dez dias à minha frente, fará de conta agora que são e-mails, como foi da outra vez com as cassetes pro Filipe, nos **Pastores...** (CARVALHO, 2007, p. 23-24 – grifos do autor).

1 - “The writer has always had to try rhetorically to unite shared language and his private imaginative experience. The reader then approached that same language, bringing to it all his own experience of life, of literature, and of language, in order to accumulate enough fictive referents to bring the autonomous fictional universe into being.” (HUTCHEON, 1985, p. 40).

Um “sobressalto imaginativo” o impede de descansar “enquanto não reduzir a ideia a objecto, ou a acto” e o dispõe a emprestar à personagem do Inglês as características que lhe ocorressem até “saber tudo” – e para a estória ser contada só faltava, até então, um destinatário, alguém a quem contar. Começa, assim, a estória, apesar de o narrador, bastante ardiloso, dizer que do que inventar, dará a sua destinatária a “notícia explícita”. (CARVALHO, 2007, p. 28).

O narrador narcísico

Até então, lidamos com o que seria uma dimensão narcísica da narrativa, já que esta se desvela todo o tempo como um constructo ficcional, que fora apreendido da realidade e reconfigurado pelo imaginário, por vezes bastante explicitamente.

A estória passa, então, a desdobrar-se de maneira por vezes vertiginosa: a estória que o narrador-autor está a contar a respeito de sua viagem com Paulino em busca dos papéis do Inglês da crônica de Galvão passa a estar imbricada e co-dependente da estória mesma desse Inglês que está a inventar. O narrador-autor acaba, então, por descobrir que os papéis de um Inglês – que muito bem poderia ser o personagem de Galvão –, ficaram aos cuidados do avô de Paulino, que “andara como cozinheiro e operador do travão do carro boer” (CARVALHO, 2007, p. 29), tendo vendido os papéis a um branco de Moçâmedes, que muito bem poderia ser pai do narrador-autor-personagem, visto que, antes de morrer, ele lhe pedira para procurar uns papéis “que tinha deixado para trás, na casa da Bomba, à beira do Bero” (CARVALHO, 2007, p. 30), entre os quais havia “uns manuscritos antigos que comprara a um Ganguela no curso de uma das suas viagens”. (CARVALHO, 2007, p. 31).

Entre os muitos artificios que faz questão de explicitar ao leitor, o narrador-autor, ao inventar a estória do Inglês, utiliza-se da paródia. Em primeiro lugar, devemos dizer que sua estória configura-se como uma reescrita paródica da crônica de Henrique Galvão, visto que o autor apropria-se de todo o material que ela lhe fornece.

Além disso, o narrador empresta a seu personagem características de Alvan Harvey, personagem da novela **The return**, de Joseph Conrad, e mesmo sua própria estória. Apropria-se de contexto, situação e enredo da novela de Conrad e nela inscreve seu personagem, o antropólogo Archibald Perkins, discípulo de Frazer e contemporâneo de Radcliff-Brown:

O Archibald Perkins que naquele fim de tarde londrino saiu do trem para o tráfego intenso da Strand, não era ainda um homem morto mas era já um homem profundamente abatido e à beira de

remeter-se ao silêncio, à austeridade e ao azedume a que haveria de condenar-se até o resto de sua vida. À sua volta, “canalizados pelas paredes nuas de escadaria, os homens subiam rapidamente; as costas eram todas iguais – quase como se eles envergassem um uniforme; as caras de indiferença eram diferentes mas sugerindo um parentesco entre si, como as caras de um grupo de irmãos que, por prudência, aversão ou cálculo, quisessem ignorar-se; os olhos, vivos ou parados; *their eyes gazing up the dusty steps; their eyes brown, black, grey, blue*, tinham todos a mesma expressão concentrada e ausente, satisfeita e vazia”. Saiu dali não para casa, mas para a ponte de Waterloo, sobre o Tamisa. (CARVALHO, 2007, p. 52 – grifos do autor).

O narrador, abertamente no diálogo que estabelece com a leitora, explica que, desde aquele ano em que lhe ocorreu a estória, situa o Inglês na novela de Conrad, mas não por inteiro: o perfil de Alvan Harvey e o que ocorre em seguida não caberiam a Archibald.

Sendo assim, arrisco dizer que não se trata apenas de uma narrativa narcísica, mas também de um “narrador narcísico”: o narrador-personagem constrói a si mesmo, ao correr da narrativa, como uma figuração do próprio autor Ruy Duarte de Carvalho, uma vez que, na página 24, ele menciona ser autor de **Vou lá visitar pastores**, trazendo, para a ficção, fragmentos de si mesmo, do que está a ver e, particularmente, de suas leituras.

Além disso, o narrador-personagem-autor constrói um personagem, Archibald Perkins, atribuindo-lhe traços seus. Ou seja, parece-nos que Archibald Perkins representa um duplo do narrador-personagem Ruy Duarte. De acordo com Pierre Brunel (1997),

o duplo é caracterizado por ser sempre uma figura fascinante para aquele que ele duplica, em virtude do paradoxo que representa (ele é ao mesmo tempo interior e exterior, está aqui e lá, é um oposto complementar), e provoca no original reações emocionais extremas (atração/repulsa). (BRUNEL, 1997, p. 263).

É exatamente essa fascinação que sustenta a narrativa, afinal, é atrás dos papéis de Archibald que o narrador está a percorrer a Muhunda. Archibald faz mais do que duplicar o narrador, ele transpõe, em sua trajetória, possibilidades que são reencenadas pelo próprio narrador-personagem, mas com diferentes desfechos. Cito, como exemplo, o excerto em que o narrador Ruy Duarte discute com seu primo Kaluter a situação atual de Angola e sua também, em um acesso de raiva, após o primo Kaluter ter dito que

para além de não caçar e andar a dormir nas pedras e a comer peixe seco, eu ainda por cima, pecado muito maior, até sem arma andava. Achei já chega no limiar do ajuste. E chamei o Paulino, a quem mandei trazer a bolsa de afivelar à cinta. O Paulino veio e eu disse para abrir. Para lhe mostrar, ao meu primo Kaluter, na mão do Paulino, um pária como eu e da cor dos párias que o tinham posto a ele em fuga e mais cedo ou mais tarde haveriam também de assustar também os não-párias da sua própria cor, que arma sim, eu tinha, um pistolão de guerra calibre 9, de fabrico espanhol e afiançada pela polícia, e que, escutasse bem, arma daquela só não dava pra abater gazela porque serve é mais para matar gente. (...) O Grego poderia ter-se finado assim. (CARVALHO, 2007, p. 116).

Assim prossegue o narrador narcísico, ajustando um emaranhado de estórias ao fazer a sua própria, catalogando todas ao fim da narrativa, numa lista de autores citados. Como o Narciso de Gide, ao tentar encontrar-se, espalha-se em fragmentos e neles imprime seu corpo. Ao se valer de passagens da novela de Conrad, a narrativa de **Os papéis do inglês** transforma-se em duplo daquela narrativa, mas alterando-a de maneira que aquela também se torne um duplo, numa rede de reflexos e espelhamentos – o texto de Conrad não será mais o mesmo, as faces de Alvey e Archibald se contaminam. Em **Uma teoria da paródia** (1989), Linda Hutcheon afirma que a paródia é caracterizada por uma síntese bitextual, na qual o antigo texto é incorporado no novo e transcontextualizado de um modo que se estabeleça uma distância irônica e crítica.

A paródia é uma das técnicas de auto-referencialidade por meio das quais a arte revela a sua consciência da natureza do sentido como dependente do contexto, da importância da significação das circunstâncias que rodeiam qualquer elocução. (HUTCHEON, 1989, p. 109).

Desse modo, o narrador-autor inscreve seu texto no mesmo contexto e sistema literário ao qual pertence o texto parodiado, mas com uma diferença: essa distância irônica e crítica acaba por permitir, ao narrador, que instrua o leitor e conduza, em parte, a sua leitura, pois também participa, desse jogo, sua experiência literária e de vida.²

Se considerarmos o contexto pós-colonial, podemos ver na paródia uma estratégia que Thomas Bonicci chamou de reescrita: uma apropriação de um texto colonial para sua reescrita e conseqüente subversão. “A reescrita consiste, portanto, na apropriação do texto canônico pelo escritor de alguma ex-colônia europeia, consciente de seu papel de mestre no contexto pós-colonial”. (BONICCI, 2 - “Distanced from the texts world in this way, the reader can share, with the author, the pleasure of imaginative creation.” (HUTCHEON, 1985, p. 49).

1999, p. 42). É articulada uma inversão total do sentido da crônica. Na estória de Galvão, o Inglês mata o Grego, e depois a si próprio, por conta de não gostar de mulheres brancas e não ter sido compreendido pelo companheiro. Ao passo que, na estória de Ruy Duarte, isso ocorre pela conspurcação, pelo Grego, de um território sagrado em busca de um tesouro.

Junto ao leitor, que conhece a crônica de Galvão – resumida no início do romance –, a estória/paródia prossegue, de certa forma, duplicando o que estaria a se passar com “o sujeito de sua própria ficção”, o narrador-personagem, até o momento em que, em companhia da sobrinha de seu primo Kaluter e de uma amiga, segue para a cerimônia do *tyimbanda Nungunu*:

Detenho-me para pensar se ao longo do meu débito e à medida que fui insinuando a estória do Inglês, não terei produzido uma expectativa a que o meu trabalho imaginativo acabou por não garantir provimento. E se tal ênfase não terá afinal traído também a minha voluntariosa intenção de explorar as contiguidades que me pareciam interessantes e evidentes, entre essa estória – e o tratamento de quem a protagonizava – e a minha própria busca dos papéis do Inglês e do meu pai. Um enredo único, portanto, que se desenvolveria através de vários leit-motifs, incluindo os dos tesouros. *Tant pis*. O tempo de que dispunha para comentar a vida foi-se consumindo e depois de amanhã sairei daqui para a vida que se impõe sem comentários. Só me resta acelerar. (CARVALHO, 2007, p. 157 – grifos do autor).

Podemos notar que o próprio narrador desvela o constructo, sugerindo a coincidência proposital entre os dois planos narrativos: a estória de Perkins e a sua própria. Há, assim, espelhamentos entre a estória de Archibald Perkins e a de Ruy Duarte, ficcionalizado como narrador-personagem. Como se este projetasse sua imagem em Archibald. Se traços do autor aparecem no narrador-personagem, e deste no personagem inventado, Archibald, e se a condição de ambos, narrador-personagem e personagem, é destacada como ficcional, pergunta-se se a realidade não teria algo de ficcional. É como se a própria realidade fosse contaminada pela ficção. Pode-se dizer que, em **Os papéis do inglês**, essa condição fragmentária, sugerida pela imagem de Narciso, é estruturante do romance. O único modo de o narrador ter acesso a essa criatura, que tanto fascina – ele mesmo e também Archibald Perkins – é por meio da recriação ficcional e da busca de seus papéis, também ficcionais.

As estórias que se seguem

Juntamente com **Os papéis do inglês** (2007), **As paisagens propícias** (2005) e **A terceira metade** (2009) formam a trilogia **Os filhos de Próspero**, e é justamente

nessas narrativas que vemos a continuação do percurso do narrador narcísico.

Em **As paisagens propícias**, o narrador parte, agora, em busca do branco da Namíbia, Severo ou SRO, cujos papéis encontrara misturados aos de Archibald. Primeiro, coloca Paulino para procurá-lo e, depois de sua volta, parte ao encontro desse novo personagem. A relação de duplicidade presente em **Os papéis do inglês** entre Archibald e o narrador é recriada em **As paisagens propícias**, mas, agora, entre o narrador e Severo.

Em **As paisagens propícias**, lidamos com três momentos diferentes: 1) o do encontro entre SRO e Ruy Duarte, 2) a narrativa feita a partir do encontro e do primeiro *e-mail* e 3) o segundo *e-mail* de Severo, supostamente apenas transcrito pelo narrador. Mais do que a busca e a travessia do narrador-personagem, temos contadas as histórias de seu personagem, Severo, o qual o narrador chega a conhecer. Interessantemente, do mesmo modo que Severo conhece na praia da Samba o rei de sua história, o narrador-personagem o teria conhecido:

E a história do rei ficava por aqui. Ou então pela chegada desse rei à costa, onde tinha reinado o outro remoto rei mais-velho, que lhe deu sementes, até sair de lá porque ali já não tinha nada mais para reinar. E o nosso rei vinha do leste por aí afora, as passadas que dava eram as da história, atravessa as eras que se sucedem, e os tempos que coexistem, vem vindo, vem, encosta à costa e dá pra ver que ali já nada há, de facto, que dê para ele reinar. Nem lugar pra reinação. Está na Luanda que se seguiu à primeira década depois da independência, agora. Ia acabar assim a história desse rei se SRO, quando me contou em Opuho, não a tivesse introduzido com a revelação de que ele mesmo, que inventou a história, se tinha encontrado um dia com esse próprio rei, que era invenção sua, em Luanda pois, na praia da Samba, que era onde também, dizia, tinha cruzado comigo. E com o rei, sim, tinham se encontrado na praia e tinham estado juntos à uma tarde de um dia que choveu muito, e a praia estava deserta a essa hora, naquele dia, porque ainda chovia. (CARVALHO, 2005, p. 94).

Esse mesmo rei deu a SRO o saco de sementes que havia recebido. Algo semelhante se dá com o narrador, quando, ao fim da narrativa, retorna à casa de SRO e encontra seus papéis e livros, talvez tão fictícios quanto as sementes do rei da narrativa de SRO, e que o põem em uma nova busca, uma nova travessia, feita agora por ele e por seu personagem. Assim, há uma espécie de *mise en abyme*: Severo é autor de uma narrativa cujo protagonista diz ter conhecido; o narrador-personagem Ruy Duarte é autor de uma narrativa cujo protagonista é Severo, a quem teria conhecido também.

Em **A terceira metade**, o modo de contar a estória não permanece o mesmo: o narrador passa a se construir a partir, também, das paisagens que percorre, não só levando a elas sua narrativa, mas se inscrevendo nelas, explicitando a condição constitutiva que elas representaram para si. As paisagens propícias internalizadas pelo narrador Ruy Duarte e por Severo seguem para outras paragens, tornando essa relação de espelhamento ainda mais intensa. Percebemos que a habilidade autobiográfica do autor abraça também seus personagens. A narrativa passa a se dar por meio de um jogo de reflexos e duplicidades. O narrador assume a forma de narrar de Severo e deixa ainda mais clara a duplicidade entre ambos se misturando também a ele. “A sua escrita fragmentada frase a frase, deixa então de mastigar detalhes e lança-se daí para frente, numa articulação quase sucinta de encadeamentos de factos e de circunstancias” (CARVALHO, 2005, p. 216), de modo que esse último livro retoma toda sua obra, refletindo e redimensionando suas palavras em diferentes momentos e personagens. O leitor imerge no texto e é tomado por sua vertigem estruturante, e, simplesmente, o contempla (para aproveitar mais uma vez a figura do Narciso de Gide).

No começo da narrativa, o narrador avisa o leitor que as passagens pertencem ora ao caderno do narrador, ora ao caderno do autor. Parece que o narrador – ou o autor – o fez não como uma separação epistemológica, mas como uma brincadeira para confundir o leitor e os críticos que viriam a ler sua obra. Fora o comentário explícito, não há traços que diferenciem os dois cadernos. A relação entre narrador e autor é escancarada, ao passo que ele se dilui em sua narrativa, se elaborando por meio de uma dimensão ensaística: passa, então, a contar, junto a sua estória, a história dos lugares por onde passa e as histórias que ouvira de Trindade. A narrativa termina como se fosse um bilhete do autor, explicando a razão da ausência de referências explícitas ao fim do livro e de como sua experiência de antropólogo serviu à execução do livro:

Para alguma coisa me havia de servir ser antropólogo e recorrendo a materiais que reportam cosmologias e cosmogonias africanas, bantus e outras, julgo ter conseguido decifrar alguma coisa desse sistema, desse esquema, apesar de o mais-velho ter arranjado sempre, muito casmurra e habilmente, maneira de furtar-se a expô-lo de forma explícita... mas por alguma razão terá ele – tão loquaz, pelo contrario, em relação a outras questões – procedido assim... (CARVALHO, 2009, p. 422).

Talvez, narcisicamente, justificando mais uma vez sua narrativa, relega à Trindade a razão de tê-la construído assim, afinal, é por conta somente de sua memória que o livro se fez.

Conclusão

Ao compor sua estória, o narrador-personagem Ruy Duarte apropria-se antropofagicamente de vários outros textos, além da crônica de Galvão. Anuncia e transcreve, em sua narrativa, os primeiros parágrafos da novela **The return**, de Joseph Conrad. Esse narrador também estabelece um diálogo com o leitor, melhor dizendo, com a leitora a quem dedica o livro. A narrativa se constrói ao contar, à leitora, os percalços pelos quais passou o narrador em busca dos tais papéis e a estória que inventava.

Observando o narrador, percebemos, portanto, uma dimensão narcísica em sua constituição, visto que se cria, por meio do que o autor veio a chamar de uma “habilidade autobiográfica” de sua ficção e se recria, refletindo-se em duplos, como Archibald e Severo. No entanto, assim como no mito de Narciso, quando temos essa duplicação do narrador, assistimos a fragmentação de sua narrativa, seja em desdobramentos ou diluição. É essa diluição que observamos em **A terceira metade**: o narrador deixa de existir como nos outros livros; sua travessia passa, então, a ser conduzida por uma dimensão ensaística que permeia todo o constructo ficcional. Assiste-se a diluição desse narrador narcísico e múltiplo, desmedido, em seus personagens e paisagens, propícias ou desconhecidas.

Abstract

The intention of this article is to investigate the metafictional nature in the work of the Angolan writer Ruy Duarte de Carvalho. When reading **Os filhos de Próspero**, the reader will perceive that the narrator does not only talk to him, but also exposes his narrative from the beginning as a fiction. In a vertiginous narrative, the narrator becomes a figuration of the writer, assuming his thoughts and plans, that is, becoming a character himself. This being said, I propose an analysis of this unusual narrator, taking into account the resource to parody and the baring of the fictional constitution of the narrative.

Key words: African literature; Contemporary narrator and narrative; Author and narrator.

Referências

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BONNICI, Thomas. **O pós-colonialismo e a literatura**: estratégias de leitura. Maringá: eduem, 2000.

BRUNEL, Pierre et al. p.263, 1997. **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro: José Olympio.

CARVALHO, Ruy Duarte de. **Vou lá visitar pastores**: exploração epistolar de um percurso angolano em território Kuvale (1992-1997). Rio de Janeiro: Gryphus, 2000.

CARVALHO, Ruy Duarte de. **As paisagens propícias**. Lisboa: Cotovia, 2005.

CARVALHO, Ruy Duarte de. **Desmedida**. Lisboa: Cotovia, 2006.

CARVALHO, Ruy Duarte de. **Os papéis do inglês**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CARVALHO, Ruy Duarte de. **A terceira metade**. Lisboa: Cotovia, 2009.

CONRAD, Joseph. **The return**. London, Hesperus Press, 2004.

GALVÃO, Henrique. **O vélo d'oiro**. Lisboa: Livraria Popular, 1933.

GIDE, André. **O tratado de Narciso**. 2. ed. São Paulo: Éditions Notre Bas de Laine, 1984.

HUTCHEON, Linda. **Narcissistic narrative**: the metafictional paradox. London and New York: Methuen, 1985.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**: ensinamento das formas de arte do século XX. Lisboa: Edições 70, 1989.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: COSTA LIMA, Luiz (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. v. 2. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.