

Um homem chega e assume a personagem. Ilustra-se de faces, decompõe a fé, possui-se de um vigor insuspeitado, desvenda as claridades do seu peito, produz formosas coisas com seus dedos, põe-se a reordenar os horizontes, atinge mortalmente as formas com o olhar, progride nas tarefas da conquista e chama a si as referências do lugar. Da plataforma adota a dimensão bastante ao seu critério de sentir-se livre, roda em si mesmo, elege as coordenadas e cumpre a sistemática invenção dos rumos.

Ruy Duarte de Carvalho

“Os intelectuais *pertencem* ao seu tempo” (2005, p. 34, *grifo do autor*), assim afirma Edward Said em sua obra *Representações do Intelectual*. Isto significa que os intelectuais não apenas vivem em um determinado período histórico, mas também são por ele responsáveis, pois, embora também sejam atingidos pelas representações políticas de uma sociedade massificada, são capazes de resistir às imagens, narrativas oficiais e justificações de poder por meio de sua contestação.

Para Said, o intelectual é “um *outsider*, um ‘amador’, um perturbador do *status quo*” (2005, p. 10), alguém que tenta descobrir quais são as verdades escondidas pelo poder, e traz seus questionamentos ao conhecimento de todos. Uma de suas tarefas “reside no esforço em derrubar os estereótipos e as categorias redutoras que tanto limitam o pensamento humano e a comunicação” (SAID, 2005, p. 10). Assim, por meio de seu discurso, o intelectual mostra que não se devem analisar os fatos a partir de uma única lógica (a lógica do poder), mas também considerá-los segundo a perspectiva dos sujeitos marginalizados.

Neste sentido, o intelectual pode ser definido como um sujeito vinculado à reescrita da história, uma vez que, ao trazer à tona os discursos silenciados pelo poder, ele propõe outras formas de leitura e de escrita para aquilo que já foi narrado. Ao fazê-lo, o intelectual evidencia que um grupo (ou mesmo uma nação), “não é uma entidade natural e divina, e sim um objeto construído, fabricado, às vezes até mesmo inventado, com uma história de lutas e conquistas em seu passado, e que algumas vezes é importante representar” (SAID, 2005, p. 44).

Serem os grupos e as nações objetos criados não é de fato um problema. A complicação se instaura a partir do momento em que apenas uma versão dessa criação é considerada oficial em detrimento das outras. Nessas circunstâncias, o discurso de um grupo se sobrepõe ao dos demais não apenas na tentativa de explicar a si próprio, mas também com o intuito de explicar um outro supostamente incapaz de falar sobre si mesmo.

Em célebre diálogo com Gilles Deleuze acerca das relações entre a intelectualidade e o poder, Michel Foucault esclarecia que a descoberta por parte dos intelectuais de que as massas não necessitavam deles para saber era algo recente. Todavia, embora elas possuam o conhecimento e sejam capazes de expô-lo publicamente, “existe um sistema de poder que barra, proíbe, invalida esse discurso e esse saber. Poder que não se encontra somente nas instâncias superiores da censura, mas que penetra muito profundamente em toda a sociedade”. (2006, p. 71).

Desse modo, o discurso marginal, ao ser afetado pelo par dicotômico do saber-poder, é obliterado por outros discursos e relegado ao silêncio. Aos intelectuais fica então a incumbência não de dizer a verdade de todos, mas de “lutar contra as formas de poder exatamente onde ele é, ao mesmo tempo, o objeto e o instrumento: na ordem do saber, da ‘verdade’, da consciência, do discurso” (FOUCAULT, 2006, p. 71).

No caso específico de Angola, a luta para dar voz àqueles que sabem, mas são impedidos de falar, deu-se, em grande parte, graças à literatura. Foi por meio da palavra literária que os escritores puderam, em meio à opressão colonial, romper com a visão distorcida e estereotipada do discurso do colonizador, ao mostrarem que a escrita da história não era tarefa exclusiva de alguns. Publicando seus textos em revistas e jornais, esses intelectuais criticaram a colonização e expuseram os problemas dele decorrentes, tais como o preconceito, a escravidão, os castigos corporais, a corrupção, a prepotência dos governantes, entre outros.

Na história das letras angolanas, o primeiro intelectual de destaque foi Alfredo Troni, autor de *Nga Mutúri*, obra que foi inicialmente publicada em formato folhetinesco pela imprensa lisboeta em 1882. Além de jornalista, Troni foi Secretário-Geral da Província de São Tomé, delegado do Ministério Público em Cabo Verde, juiz em Benguela, curador dos serviços em Luanda, e autor da lei que extinguiu a escravidão. Em decorrência de seu posicionamento anti-

colonialista, o escritor foi perseguido e transferido para Moçambique, fato que o levou a pedir demissão das funções públicas para permanecer em Luanda até a sua morte (ERVEDOSA, 1979).

No mesmo período, juntamente com Inocêncio Mattoso Câmara, Pedro Félix Machado e José de Fontes Pereira, Joaquim Cordeiro da Matta integrou o grupo dos chamados “Velhos Intelectuais de Angola”, cujas propostas de valorização das tradições orais, da natureza como traço de significação, dos naturais de Angola, bem como de seu patrimônio cultural, seriam retomadas algumas décadas mais tarde pelos “Novos Intelectuais de Angola” (CHAVES, 1999).

Ainda na década de 80 do século XIX, um grupo de jovens intelectuais (em sua maioria autodidatas como os anteriores) surgiu em Luanda, disposto a lutar pelos interesses angolanos. O grupo – formado por intelectuais como Pedro da Paixão Franco, Augusto Silvério Ferreira, Francisco Castelbranco, Vieira Lopes, Francisco Taveira, Apolinário Domingos Van-Dúnem, Ernesto Santos, Jorge Rosa e Lourenço do Carmo Ferreira – tinha como propósito difundir a educação e a instrução entre os angolanos e, com isso, lançar as bases para que fosse construída a pátria do amanhã (ERVEDOSA, 1979).

Em 1901, *A voz de Angola clamando no deserto* foi publicada. A obra, composta por ensaios produzidos pelos principais intelectuais angolanos da época, surgiu como resposta ao artigo “Contra a lei, pela grei”, veiculado pela *Gazeta de Luanda*. No artigo, o autor, partindo da premissa de que os negros eram inferiores aos brancos, propunha a criação de uma justiça para brancos e outra para negros, defendia a aplicação de castigos corporais a negros infratores (em substituição a sua prisão), e condenava a aplicação de punições aos europeus que ofendessem os “indígenas” (MOURÃO, 1978).

No início do século XX, surgiu a publicação de *O Segredo da Morta: Romance de Costumes Angolaneses*, de António de Assis Junior. A obra, considerada por Rita Chaves (1999) o ponto inicial da trajetória do romance angolano, revelava as marcas de um momento em que se deu a formação de uma camada social composta por angolanos que, obtendo sucesso nos negócios, eram integrados aos hábitos sociais dos colonizadores. Por meio desse romance, Assis Junior buscava atravessar por meio da escrita a distância que existia entre ele – o

intelectual que escreve – e os outros – aqueles que estavam inseridos em outro lugar sócio-político-cultural (CHAVES, 1999).

Na década de 1920, dois fatos com implicações diretas nas colônias africanas ocorreram em Portugal. O primeiro refere-se à substituição da experiência republicana no país por uma ditadura, em 1926. O segundo corresponde à inclusão, em 1928, de António de Oliveira Salazar na equipe de governo. Ao assumir o cargo de presidente do conselho de ministros, o então professor de economia foi o responsável por instaurar no país um regime baseado no autoritarismo, na censura, no emprego de meios de repressão violentos, e no congelamento das estruturas econômicas e sociais (MAXWELL, 1999).

A partir de então, se, por um lado, a circulação de periódicos nos quais os intelectuais angolanos expunham os horrores do colonialismo tornava-se cada vez mais escassa, por outro, a produção de obras que apresentavam uma imagem distorcida do negro e de sua cultura era cada vez mais incentivada pelo poder colonial.

Assim, em 1926, as obras *África Portentosa* (Gastão de Sousa Dias), e *Pretos e Brancos* (Brito Camacho) receberam os primeiros prêmios da literatura colonial. No mesmo ano, Hipólito Raposo publica *Ana a Kalunga (Os Filhos do Mar)*, louvando a província de Angola. Em 1928, Julião Quintinha iniciou a publicação de livros com temas ultramarinos, como *África Misteriosa*, *Oiro Africano*, *Terras do Sol e da Febre*, e *Novela Africana*. Dois anos depois, Henrique Galvão (o então apoiador de Salazar) começou a escrever suas primeiras narrativas coloniais, nas quais salientava a vocação missionária e imperial portuguesa (ERVEDOSA, 1979).

Como explica Francisco Noa, “se é certo que desde os finais do séc. XIX se pode falar da existência de uma literatura colonial, embora descontínua e atomizada, será com o advento do Estado Novo, em 1926, e com o apoio de instituições como a Agência-Geral das Colônias [...] que essa mesma literatura conhece uma vitalidade assinalável” (NOA, 2002, p. 26-7). Incentivando a produção de narrativas cujo discurso se baseia em uma construção ideológica da alteridade (feita por meio de uma descrição estereotipada do povo colonizado), o Estado Novo buscará a criação de uma mentalidade colonial na metrópole, a afirmação do espírito messiânico português, e a reconstrução do império perdido.

O objetivo do discurso colonial é apresentar o colonizado como uma população de tipos degenerados com base na origem racial de modo a justificar a conquista e estabelecer sistemas de administração e instrução. [...] o discurso colonial produz o colonizado como uma realidade social que é ao mesmo tempo um “outro” e ainda assim inteiramente apreensível e visível. Ele lembra uma forma de narrativa pela qual a produtividade e a circulação de sujeitos e signos estão agregadas em uma totalidade reformada e reconhecível. Ele emprega um sistema de representação, um regime de verdade, que é estruturalmente similar ao realismo. (BHABHA, 2007, p. 111)

Nesse período de grande valorização de obras que justificavam a colonização na África, o nome de Castro Soromenho se destaca em virtude da oposição que suas obras apresentam em relação à perspectiva do colonizador. Como explica Manuel Ferreira, se na primeira fase das obras de Soromenho as sociedades “tribalizadas” são encaradas de um ponto de vista estático, em uma fase posterior, nelas se percebe a presença de uma “análise [...] das relações do homem negro, mestiço, branco, com a violência, a repressão, os abusos da administração, o sofrimento do homem angolano explorado, e até o desencantamento de alguns homens da administração colonial” (FERREIRA, 1977, p. 51).

Na década de 1940, a fundação da Casa dos Estudantes do Império (CEI) em Lisboa (instituição financiada pelo governo português para apoiar jovens das colônias em busca de uma formação universitária na metrópole) possibilitou a aproximação de estudantes com idéias anticolonialistas. Como desdobramento deste convívio, surgiu em Luanda o movimento “Vamos descobrir Angola”, formado por jovens que desejavam promover o resgate dos valores angolanos por meio de seu estudo (ERVEDOSA, 1979).

Influenciada pelo movimento modernista brasileiro de 1922, a poesia desses jovens intelectuais se voltava para o povo angolano. Com isso a vida deixava de chegar pelos jornais e pelos livros: começava a vir “da boca do povo na língua errada do povo/ Língua certa do povo” (BANDEIRA, 1991, p. 106); afinal, é ele quem fala gostoso o português de Angola.

Nos anos 1950, as atividades da CEI contribuíram para o fortalecimento dos *Novos Intelectuais de Angola*, movimento que deu continuidade à proposta de (re) descoberta do país. Em *Mensagem: A Voz dos Naturais de Angola* (veículo ideológico-literário do movimento), escritores como Agostinho Neto, António

Cardoso, António Jacinto, Mário António e Viriato da Cruz deixaram registrada uma produção poética que primava pela integração de palavras de línguas nativas angolanas, e pelo registro da variante da Língua Portuguesa falada nos musseques. Sendo visto como uma ameaça à metrópole, o movimento logo teve fim. Anos depois, a maior parte de seus membros se reuniu novamente em um movimento não só cultural, mas também político, o MPLA (FERREIRA, 1977).

Sete anos depois, *Cultura* – jornal de artes e letras fundado em 1945 – foi relançado e, em seus doze números publicados ao longo de dois anos de existência, não apenas divulgou textos de escritores então conhecidos, mas também revelou nomes novos como Arnaldo Santos, Costa Andrade, Henrique Guerra, Ernesto Lara Filho, Henrique Abranches, José Luandino Vieira, entre outros (FERREIRA, 1977).

Os primeiros anos da década seguinte corresponderam a um período de intensa agitação política, que deixou como resultado o silenciamento das Edições Imbondeiro, a extinção da Casa dos Estudantes do Império, e a perseguição, prisão, e exílio de intelectuais angolanos. Iniciada a guerra colonial em 1961, a literatura se tornou o meio de os escritores angolanos registrarem suas impressões e reivindicarem a participação de todos na luta anti-colonial.

O militante argelino Frantz Fanon define esse período como fase de combate, como momento em que os intelectuais se tornam despertadores do povo, pois, “agora que se encontram em situações excepcionais, na prisão, na resistência ou na véspera de sua execução, sentem a necessidade de dizer a sua nação, de compor a frase que expressa o povo, de tornar-se porta-voz de uma nova realidade em atos” (FANON, 2005, p. 257).

Após o afastamento de Salazar de seu cargo em 1968, e sua substituição pelo professor de Direito, Marcelo Caetano, os primeiros ares de liberdade começaram a aparecer em Angola. Já no início da década de 1970, grande parte dos escritores que haviam sido condenados a longos anos de prisão foram libertados, e se observa o renascimento da atividade editorial no país. Apesar de a luta pela libertação ainda continuar, os escritores angolanos já vislumbravam a possibilidade de colocarem em prática as idéias silenciadas no exílio ou na prisão.

Com a independência angolana, em novembro de 1975, a literatura se tornou um meio de se lidar com as fraturas deixadas pelos longos anos de guerra, e de se buscar a construção de uma identidade nacional a partir das várias

realidades que compunham o país. Estando em consonância com essa proposta, a poesia de Ruy Duarte de Carvalho logo se destacou não apenas por apresentar uma perspectiva que se opunha à eurocêntrica, mas também por expor imagens de Angola até então pouco contempladas pela produção literária angolana. É exatamente sobre isso que se discutirá a seguir.

2.1

A trajetória do artista e a escrita de si

Nascido em Santarém (Portugal), em 1941, ainda criança Ruy Duarte de Carvalho foi com a família para Angola, mais precisamente para a cidade de Moçâmedes (atual Namibe), onde passou boa parte de sua infância e de sua adolescência. Em meados dos anos 1950, retornou a sua cidade de origem para frequentar o curso de Regente Agrícola. De volta a Angola, passou a trabalhar nas matas do Uíge, e lá estava quando, em março de 1961, a UPA (União dos Povos Angolanos, mais tarde chamada de FNLA – Frente Nacional de Libertação de Angola) promoveu a sublevação nas plantações de café do norte do país, fato que, juntamente com a invasão das prisões de Luanda pelo MPLA no mês anterior, foi responsável pela eclosão da guerra colonial (CARVALHO, 2005c).

Ao refletir sobre essa experiência, Ruy Duarte de Carvalho comenta:

Sobrevivi à justa e a tempo de me refazer de tanta perplexidade e do quadro de horror geral em que me tinha visto envolvido, fruto quer da feroz insurgência quer da perversa e ainda mais feroz repressão à insurgência, quando a seguir, numa noite em Luanda, a atravessar as ruas da baixa, houve quem me desse a saber, pela via de uns versos, de uma alma de Angola que vinha pronta sob medida para eu ajustar à razão de Angola que o pesadelo do norte tinha acabado de me dar a entender. E a partir daí passei a invocar esse novo nascimento para ver se conseguia forjar algum sentido para a condição de órfão do império a que a vida, apercebi-me logo, me iria destinar. (CARVALHO, 2005c, p. 2)

Os horrores da guerra contrastados com a beleza dos versos angolanos despertaram, portanto, no escritor a consciência de que sua alma não pertencia ao império português, mas ao lugar que elegera como seu.

Todavia, ao contrário do que ocorreu com escritores que participaram inclusive fisicamente da luta pela libertação, Ruy Duarte de Carvalho não teve uma relação próxima com os movimentos de insurgência nacionalista, o que não

significa que sua participação foi nula. Sua contribuição se deu sobretudo por meio da denúncia dos problemas causados pela disputa do poder, seja aqueles envolvendo o conflito entre colonizado e colonizador, os três movimentos favoráveis à descolonização de Angola (FNLA, MPLA e UNITA), ou mesmo, em um contexto pós-independência, a marginalização sócio-cultural de determinados grupos angolanos pelas elites do país.

Produzida a partir da década de 1970, a obra poética de Ruy Duarte de Carvalho deixa transparecer um universo literário inclusivo, no qual a voz do intelectual que escreve não é nem a voz de alguém que *fala dos angolanos*, tampouco a voz de alguém que *fala pelos demais angolanos*. A voz de seus poemas é uma voz coletiva:

A voz vem do ser.
A voz vem do sangue
a voz vem das vozes
caídas na luta
perdidas no cerco
do tempo cumprido
nas dobras do pranto.

A voz vem de um grito
vertido no peito da raça humilhada
que é grande e preserva
a força de erguer
de encontro ao passado
a voz do presente
gritada com a rubra
certeza de ter
para dar ao futuro
a glória soberba
da voz da vitória. (CARVALHO, 2005b, p. 101)

Os textos do poeta, antes de serem espaços em que o discurso africano se ocidentaliza, são espaços democráticos nos quais as diferenças se conciliam. É justamente em função disto que eles acabam se tornam espaços de aproximação da oralidade com a escrita, do saber institucionalizado com os saberes locais, da língua portuguesa com as línguas africanas, do intelectual com o povo.

Data de 1972 a publicação de *Chão de Oferta*, primeiro livro de poemas de Ruy Duarte de Carvalho. Na obra, o poeta não apenas anunciava o lugar de onde fala, como também definia seu projeto artístico-literário quando escrevia:

Eu vim ao leste
dimensionar a noite
em gestos largos
que inventei no sul
pastoreando mulolas e anharas
claras
como coxas recordadas em maio.

Venho de um sul
medido claramente
em transparência de água fresca de amanhã.
De um tempo circular
liberto de estações.
De uma nação de corpos transumantes
confundidos
na cor da crosta acúlea
de um negro chão elaborado em brasa. (CARVALHO, 2005b, p. 35)

“Venho de um sul” é o título do poema. Esse mesmo sul será reiteradamente referenciado em toda a criação do artista (seja no cinema, na prosa ou na poesia). O sul é, para Ruy Duarte de Carvalho, o lugar da invenção, espaço em que a história pode ser reescrita; lugar no qual a “transparência de água fresca” surge em oposição à noite (tomada como metáfora para a guerra colonial); onde o tempo circular e liberto (próprio das sociedades africanas) se sobrepõe ao tempo linear e excludente dos discursos ocidentais.

Em 1976, o poeta publicou *Das Decisões da Idade*, obra que, reunindo textos do poeta escritos entre 1972 e 1974 captava a esperança de uma mudança que possivelmente viria com a independência. A independência, contudo, não se trata de um tema exclusivo de sua produção poética. Cabe lembrar que, na passagem do dia 10 de novembro de 1975 para o dia 11, estando no município de Prenda, em Angola, o então cineasta filmou uma cena emblemática do fim do colonialismo português: a da bandeira portuguesa sendo arreada enquanto a bandeira angolana subia (CARVALHO, 2005c).

Entre os anos de 1975 e 1981, portanto, Ruy Duarte de Carvalho conciliou a literatura com a o cinema. No período, além de lançar obras com poemas e prosas poéticas, o artista realizou incursões ao interior de seu país com o intuito de registrar imagens de uma Angola desconhecida pelos próprios angolanos.

Como esclarece Teresa Nicolau:

Ruy Duarte de Carvalho inicia as suas filmagens com um projeto ideológico assumido. As primeiras obras do autor sugerem o seu compromisso identitário com

a Angola em construção. A euforia dos primeiros anos da independência angolana favoreceu a vontade de mostrar ao mundo a Angola que os angolanos consideravam verdadeira. Mas a crescente utilização do trabalho artístico como mero produto propagandístico por parte do aparelho político, provocou uma fuga de alguma elite intelectual da proximidade do Estado. No processo de afastamento de Ruy Duarte de Carvalho da política, o cineasta transfere o seu trabalho para as imagens da sua infância: o sudeste de Angola. (2006, p. 45)

Assim como ocorre na produção poética de Ruy Duarte de Carvalho, também em seus filmes o olhar do artista está voltado para o sul de Angola. Neles verifica-se uma proposta de afirmação das identidades angolanas a partir da adoção de uma perspectiva não-metropolitana, e atenta à necessidade de se ter um “cinema de africanos feito por africanos, longe das imagens folclóricas do colonialismo” (NICOLAU, 2006, p. 45).

Diante dessa verificação é possível então afirmar que foi, portanto, em um contexto próximo da guerra e, principalmente, em um contexto fora da capital angolana que se deu a formação de Ruy Duarte de Carvalho como escritor e como cineasta.

No início da década de 1980, a experiência cinematográfica foi por ele deixada de lado. Apesar disso, continuou a ecoar em sua produção literária, juntamente com um novo saber adquirido: o antropológico. A esse respeito, Ruy Duarte de Carvalho comenta:

Quando vi que afinal não dava mesmo para continuar a querer fazer cinema, nem aquele que eu queria nem aliás qualquer outro, escrevi um texto acadêmico para juntar a um dos filmes que tinha feito no sul e obtive com isso o diploma da escola de altos estudos em ciências sociais, de Paris, que me deu imediato acesso à condição de doutorando. Foi então o tempo da Samba e dos Axiluanda, de um fora de Luanda dentro de Luanda, e das teses. (CARVALHO, 2005c, p. 3)

O saber antropológico ofereceu ao escritor naquele momento a possibilidade de se aproximar de povos pastoris angolanos para entender melhor as peculiaridades de suas culturas. Incorporado, por sua vez, à literatura, esse saber contribuiu para a formação de uma “espécie de cadeia multidisciplinar mais apta a melhor flagrar alguns dos movimentos da dinâmica cultural encenada nesse cenário particular que segue semeando perplexidades e impondo novas formas de abordagem” (CHAVES, 2004, p. 9).

Em 1987, somado ao ofício de escritor e de antropólogo, Ruy Duarte de Carvalho passou a exercer o de professor de Antropologia Social da Universidade

Agostinho Neto, em Luanda. Cinco anos depois, o intelectual angolano decidiu disponibilizar o conteúdo por ele pesquisado ao público, sem ter de empregar uma linguagem acadêmica. Foi assim então que adotou o estilo híbrido situado entre antropologia e literatura, encontrado em narrativas como *Vou lá visitar pastores* (1999), *Os Papéis do Inglês* (2000), *As Paisagens Propícias* (2005), e *Desmedida* (2006).

Destaca-se igualmente na produção ficcional do escritor a incorporação de dados de sua biografia. Em seus romances, instaurando-se ficcionalmente como observador de segunda ordem, ou seja, como aquele que observa seu eu em sua observação do mundo, Ruy Duarte de Carvalho se apresenta como figura múltipla, como indivíduo capaz de se desdobrar literariamente naquele que observa, naquele que escreve, naquele que questiona, naquele que vivencia os acontecimentos.

Em tese intitulada *Ego-documentos na ficção contemporânea*, Cátia Cristina Assunção Henriques dos Santos (2007a), ao desenvolver o conceito de “ego-escritos”, de Heidrun Olinto, propõe-se a investigar o funcionamento de textos que, embora possuam teor autobiográfico, ultrapassam a moldura proposta pelo gênero. Trata-se de registros que, não obedecendo a um formato literário definitivo, atuam como “focos de resistência diante da circunscrição ou restrição a um modelo tradicional” (SANTOS, 2007a, p. 14).

Nos ego-escritos, a criação do sujeito-histórico e seu confronto com a própria imagem ocorrem no texto, fato que possibilita ao escritor se auto-afirmar por meio da escrita e avaliar os elementos de sua vida que podem ser relevantes como matéria literária. Ao ser literariamente textualizada, essa biografia desvincula-se do compromisso com a fidelidade em relação às informações biográficas do escritor e se assume como autoficção, “como um relato de si consciente de seu caráter ficcional e descompromissado de qualquer obediência aos mandamentos tradicionais ligados à referencialidade biográfica” (SANTOS, 2007a, p. 34).

Se a maioria das obras pós-modernas restringia a contaminação entre escritor e narrador a seus prefácios e posfácios, nos ego-escritos, ela se amplia radicalmente, fazendo emergir no plano diegético informações da biografia do autor que são publicamente conhecidas. Assim, a identidade do sujeito que escreve é questionada por meio do deslocamento do narrador-personagem entre as

instâncias narrativas por ele criadas, e da conseqüente desestabilização da diegese que essa atitude promove (SANTOS, 2007a).

Em consonância com essa configuração discursiva, a produção ficcional de Ruy Duarte de Carvalho parte do questionamento da figura do autor com o intuito de mostrá-la como produto de uma performance. Em suas narrativas, o autor se desdobra em narrador e personagem, encenando a sua atuação como intelectual do pós-colonialismo angolano, que preenche seus dias com atividades inerentes ao fazer antropológico, assim como com a escrita de romances. Verifica-se assim que os dados biográficos são empregados como artefato literário, ou seja, constituem parte do acervo referencial do qual o autor lança mão, partindo do princípio de que “a linguagem literária, enquanto visível desaparecimento daquele que fala, não precisa sugerir a inexistência daquele que escreve” (SANTOS, 2007a, p. 21).

Se a auto-ficcionalização possibilita a Ruy Duarte de Carvalho observar a si mesmo, é também por meio deste recurso que os meandros da escrita ficcional se tornam evidentes para o leitor:

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 história agora, quer dizer... instaurou o narrador e tomo nota... E a partir deste momento descubro-me a trabalhar, sem qualquer pejo, *au nègre*... (CARVALHO, 2005a, p. 12)

Como se pode verificar no trecho d’*As Paisagens Propícias* acima transcrito, o questionamento acerca da função desempenhada por cada instância narrativa corresponde, nos romances de Ruy Duarte de Carvalho, a uma forma de levar o leitor a também se questionar a respeito daquilo que lê. Assim, ao propor uma reflexão sobre o gesto de escrita, o autor acaba por desnudar o processo de criação literária por meio de um procedimento que se aproxima da concepção artística sustentada por Bertold Brecht.

Para Brecht, a arte só se tornava um meio de transformação social quando dela se eliminava a ilusão de realidade. Para tanto, fazia-se necessário incorporar na arte de um efeito de distanciamento baseado no movimento dialético de transformação do estranho em familiar, e do familiar no estranho – processo este

no qual o espectador, por meio do choque do não-conhecer, era conduzido ao choque do conhecer. (ROSENFELD, 1965).

Porém, se para Brecht a transformação do familiar em estranho (e vice-versa) era encarada como estratégia que visava à mudança social, na obra de Ruy Duarte de Carvalho, além de constituir um efeito de distanciamento, a adoção do procedimento é também decorrente da formação antropológica do escritor, e da crença de que “para que o familiar possa ser percebido antropológicamente, ele tem que ser de algum modo transformado no exótico” (DAMATTA, 2000, p. 162).

Supressão da familiaridade, portanto, como forma de instaurar a dúvida, e de levar o leitor a se questionar se tudo o que lhe é familiar é conhecido, íntimo, ou está próximo de si, para que ele possa não apenas praticar a dúvida antropológica, mas também encontrar em sua realidade social respostas para os problemas que enfrenta (DAMATTA, 2000).

Neste contexto, olhar a paisagem e registrá-la torna-se um processo que coloca o intelectual diante de uma constatação: a de que para lidar com a paisagem e fazer dela “o lugar da vida, e na vida, só sabendo como a viam, liam, diziam, os que a olhavam a partir de outras línguas, de outras linguagens, de outros entendimentos moldados por essas mesmas paisagens e por essas mesmas línguas”. (CARVALHO, 2006, p. 11). Como comenta o escritor em suas *Actas*:

O curso de uma colocação inteiramente pessoal [...] talvez me tenha conduzido à posição finalmente vantajosa de ter vivido tudo como cidadão comum, cozinhado na marmita do desconcerto local, e geral, e pela ebulição do “vale tudo” e do “salve-se quem puder”, e logo assim marcado por todas as subjectividades, as próprias e as alheias.

Pelo que, neste momento, me considero em excelentes condições para *dizer de Angola* e destinar o que poderei dizer tanto aos de “fora”, porque estive dentro, como aos de “dentro”, porque andei por dentro daquele “dentro” de que a maioria dos protagonistas da disputa política – confinados a Luanda ou destacados para palácios ou colocados em criptas e fortalezas administrativas nas capitais de Província –, de todo praticamente ignoram os termos da vida “real”, que é o de uma Angola virada e virada sobre si mesma, à imagem das dificuldades das maiorias minoritárias, afinal. (CARVALHO, 2003, p. 56-7)

É graças, então, ao seu olhar teoricamente disciplinado, que o antropólogo Ruy Duarte de Carvalho pode observar a paisagem e o povo, e tomar esses elementos não apenas como objetos de investigação, mas também como elementos fundamentais para a sua criação literária.

O escritor sabe que para enfrentar a alienação e o conformismo do povo são necessárias formas novas, capazes de desautomatizar o olhar. Logo, fazendo de sua escrita uma expressão sua, e não uma forma de pensar pelo outro, o escritor questiona o mundo que vê. A arte não “retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, refigurando-o como um ‘entre-lugar’ contingente, que inova e interrompe a atuação do presente” (BHABHA, 2007, p. 27).

Em um país marcado pela diversidade, Ruy Duarte de Carvalho concebe sua arte como espaço no qual a heterogeneidade angolana também se inscreve. Seja em sua produção poética, cinematográfica, antropológica ou ficcional, percebe-se a busca por uma linguagem capaz de desautomatizar o olhar do leitor. Em suas obras, Angola se afasta das descrições dos discursos coloniais, ao mesmo tempo em que é mostrada como espaço que abarca múltiplas realidades, e não apenas a realidade observada em Luanda.

Em seus romances, por ir além do quadro da experiência concreta e imediata, e atuar como um mediador entre sociedade civil e sociedade política, Ruy Duarte de Carvalho distancia-se da imagem de “técnico do saber prático” recusada por Sartre, ao mesmo tempo em que, recusando a função de expor uma verdade universal, encarna o “intelectual específico” foucaultiano. Seu combate às adversidades da contemporaneidade efetua-se, portanto, de modo pontual, já que é restringindo sua atuação aos universos da literatura e da antropologia que o autor intervém politicamente.

2.3

O antropólogo-escritor

Em *O Local da Cultura*, Homi Bhabha (2007) afirma que a inscrição do povo como objeto pedagógico e sujeito performático exige um tempo narrativo que, ao ser recusado no discurso do historicismo, acaba por resumir a história de uma nação a eventos históricos e a componentes de um corpo político. Nesse processo, a nação perde seu caráter híbrido, e se assume como uma entidade holística, na qual as diferenças culturais são homogeneizadas.

No entanto, como afirma Stuart Hall, “a nação não é apenas uma entidade política mas algo que produz sentidos – *um sistema de representação cultural*. As

peças não são apenas cidadãos/ãs legais de uma nação; elas participam da *idéia* da nação tal como representada em sua cultura nacional” (2006, p. 49, *grifo do autor*). É por meio das histórias contadas a respeito de uma nação que a identidade nacional é construída. “Essas fornecem uma série de estórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que simbolizam ou *representam* as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido à nação” (HALL, 2006, p. 52, *grifos do autor*).

Porém, ao ser veiculada como verdade oficial, a narrativa da nação inibe uma postura questionadora e reflexiva daqueles que tomam contato com seu universo mítico, pois seu discurso traz imagens de uma nação que já existia e continuará a existir independentemente das ações dos simples mortais. Desse modo, para desmascarar os discursos nos quais “povo” e “nação” se encontram obscurecidos, faz-se necessária a adoção de uma escrita que desconstrua a cultura nacional e que a revele como um “*dispositivo discursivo* que representa a diferença como unidade ou identidade” (HALL, 2006, p. 62, *grifo do autor*).

Ruy Duarte de Carvalho compartilha da *idéia* exposta por Hall. Para o escritor angolano, embora o Estado busque reabilitar a cultura nacional por meio da afirmação de uma identidade coletiva, tal procedimento acaba por descaracterizar as expressões populares angolanas, cristalizando-as e reduzindo-as a produtos de consumo e a objetos de curiosidade. Com isso, não ocorre nem a recuperação nem o aproveitamento de recursos e expressões de raiz, mas sim sua adulteração caricatural “segundo os termos e as exigências, as necessidades, as condições e o gosto do poder e de quem o exerce quer de perto quer de longe” (CARVALHO, 2003, p. 232).

Diante dessa constatação, o autor então propõe que a reabilitação da cultura nacional seja feita não por meio da percepção do folclore como expressão do povo, mas “como expressão da configuração social, política e ‘cultural’ que o produz” (CARVALHO, 2003, p. 233). A exposição dos elementos constituintes da cultura nacional deveria possibilitar, assim, o descortinamento da conjuntura da crise angolana, ao mesmo tempo em que seria uma forma de se questionar um sistema que se propõe a ser democrático e popular, mas que promove a exclusão da maioria.

Para atingir a esse objetivo, do mesmo modo como ocorre em *La virgen de los sicarios* (1992), do colombiano Fernando Vallejo, *Nove Noites* (2001), do

brasileiro Bernardo Carvalho, e *Noches vacías* (2003), do argentino Washington Cucurto, a presença simultânea da “escrita de si” e do “artista como etnógrafo” são elementos determinantes para a composição dos protagonistas das narrativas de Ruy Duarte de Carvalho.

Em seus romances, é por meio de seu desdobramento em narrador e personagem – desdobramento este no qual ele aproveita dados biográficos como fatos de sua infância, ou mesmo de sua atuação como antropólogo e escritor – que o escritor tematiza a escrita de Angola por um cidadão angolano que, ciente de que sua percepção sobre o mundo africano constitui apenas uma interpretação entre várias possíveis, dirige-se aos lugares menos visados de seu país para ouvir os homens que lá vivem, e transformar seus hábitos em literatura.

Em *Escritas de si, escritas do outro*, Diana Irene Klinger (2007) aponta o “retorno do autor” e a “virada etnográfica” como duas tendências que, ao aparecerem nas narrativas literárias produzidas a partir da década de 1990, são responsáveis por questionar a idéia de representação. Enquanto “a escrita de si” vincula-se a um contexto midiático pautado pelo desejo narcisista de falar de si e pelo reconhecimento da impossibilidade de se exprimir uma verdade na escrita, a concepção do artista como etnógrafo resulta da reformulação da categoria do “outro” pela antropologia pós-moderna, e de sua conseqüente percepção como entidade criada segundo a visão de mundo de um sujeito.

Ainda segundo a pesquisadora:

Deixando de lado qualquer pretensão de objetividade e de neutralidade “científicas”, os textos da antropologia pós-moderna narram experiências *subjetivas* de choque cultural. [...] Esta antropologia, pós-moderna e antipositivista, que reflete tanto sobre seu objeto quanto sobre o sujeito da escrita etnográfica, forma parte de um paradigma epistemológico segundo o qual não há conhecimento independente do ato cognitivo que o constitui. Ou seja, a antropologia, ao mesmo tempo que se transformou numa “língua franca” transversal aos diferentes campos das humanidades e da teoria atual, sofreu ela mesma uma virada, ao colocar a questão da escrita e do sujeito, redefinindo assim as polaridades sujeito-objeto. (KLINGER, 2007, p. 15, *grifo do autor*).

A antropologia pós-moderna evidenciou, portanto, que a escrita etnográfica não é objetiva. Isto significa que os ensaios produzidos pelos antropólogos, em vez de trazerem uma explicação sobre o “outro” observado, trazem a interpretação do pesquisador acerca de uma cultura diversa da sua. Desse modo, é possível afirmar que os textos elaborados por europeus em suas expedições à África

refletem, acima de tudo, o modo como esses homens, influenciados por uma concepção ocidental, e movidos por uma mentalidade colonial, enxergavam o “outro” que tinham diante de si.

Como explica James Clifford, a concepção ocidental percebe o fazer antropológico como trabalho de um colecionador, ou seja, como atividade realizada por um sujeito que, partindo de uma concepção linear do tempo, propõe-se a guardar fatos e experiências contrárias à modernidade, e cuja decadência será inevitável. Neste processo, os objetos coletados refletem, sobretudo, a obsessão de um “eu” em encontrar, adquirir, e resgatar elementos do mundo do “outro”, e em exibí-los publicamente como conquistas. (CLIFFORD, 1994).

Todavia, o mundo narrado pelo antropólogo não é um mundo objetivo previamente dado. Nos textos etnográficos, o processo de pesquisa é omitido juntamente com “o mundo fictício que lhes cabe evocar. A realidade das situações discursivas e dos interlocutores individuais é filtrada. [...] Os aspectos dialógicos, situacionais, da interpretação etnográfica tendem a ser banidos” (CLIFFORD, 1998, p. 42). Logo, o que verdadeiramente se verifica nas narrativas etnográficas não é a textualização de experiências alheias, mas a criação dessas experiências por meio do discurso do pesquisador. É em função desta observação que Clifford reivindica uma concepção interpretativa do fazer antropológico:

A antropologia interpretativa, ao ver as culturas como conjuntos de textos, frouxa e, por vezes, contraditoriamente unidos, e ao ressaltar a inventiva poética em funcionamento em toda representação coletiva, contribui significativamente para o estranhamento da autoridade etnográfica. [...] Conseqüentemente, nem a experiência nem a atividade interpretativa do pesquisador científico podem ser consideradas inocentes. Torna-se necessário conceber a etnografia não como a experiência e a interpretação de uma “outra” realidade circunscrita, mas sim como uma negociação construtiva envolvendo dois, e muitas vezes mais, sujeitos conscientes e politicamente significativos. [...] Um modelo discursivo de prática etnográfica traz para o centro da cena a intersubjetividade de toda fala, juntamente com seu contexto performativo imediato. (CLIFFORD, 1998, p. 43).

Para Clifford, portanto, a escrita etnográfica deve ser encarada como ato performático, visto que ela apenas “encena uma alegoria ocidental redentora” (1998, p. 65) que só será de fato percebida a partir do seu descortinamento. Do mesmo modo, Diana Irene Klinger percebe o texto autoficcional como uma forma de performance, como uma narrativa que “implica uma *dramatização de si*, que

supõe, da mesma maneira que ocorre no palco teatral, um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício, *pessoa* (ator) e *personagem*” (2007, p. 53-4, *grifo do autor*).

Neste sentido, os textos que fundem a escrita etnográfica com a escrita de si – como é o caso dos romances de Ruy Duarte de Carvalho – seriam textos duplamente performativos em que se tematiza o papel do sujeito da escrita, ao mesmo tempo em que se reformula a categoria do “outro”. Para Klinger, essa reformulação seria motivada por duas razões: “primeiro, porque o outro excluído socialmente [...] tem começado a falar – e inclusive escrever – por si mesmo. E segundo, porque o outro não é mais o outro radical e puro (se é que alguma vez foi), do qual Lévi-Strauss ainda sentia saudade” (2007, p. 70).

Contudo, se esse outro passou a ser percebido como alguém capaz de falar, isso não necessariamente significou que ele certamente seria ouvido. Assim, em seus romances, inscrevendo-se como intelectual angolano, Ruy Duarte de Carvalho registra as vozes, histórias e tradições daqueles que muitas vezes não são ouvidos (nem mesmo em seu próprio país), e com isso legitima o discurso desses “homens infames”, para usar um termo de Foucault.

Segundo Foucault (2002), os “homens infames” seriam indivíduos completamente destituídos de glória, cujas histórias de vida tentaram ser apagadas pelo poder. Porém, por meio do registro de suas vidas ignoradas seria possível fazer com que eles surgissem dos mortos e compensassem a má fortuna que o poder atraiu sobre eles.

A criação literária de Ruy Duarte de Carvalho reanima, pois, o que era tido como morto ou considerado como ruína; valoriza a experiência de indivíduos que, desafiando a morte real e metafórica que foi imposta aos seus, decidem lutar contra o apagamento de sua memória e de sua história, ao narrarem e propagarem seu testemunho. Ao fundir escrita literária e registro documental, o autor desestabiliza não apenas a língua do invasor, mas também os padrões canonizados do gênero romanesco.

Em razão disso, seus diários de campo, ao serem incorporados pela ficção, acabam por se revelar não mais como instrumentos do trabalho etnográfico, mas como grandes textos políticos: “Son modelos de mundo, miniaturas alucinantes de la verdad” (PIGLIA, 2001, p. 98), nos quais a experimentação de novas formas de discurso revela a luta do escritor contra os relatos hegemônicos do Estado, e

contra as concepções que tendem a inferiorizar as práticas não-ocidentais e não-ocidentalizadas.

Nas narrativas de Ruy Duarte de Carvalho, o intelectual se despe da imagem de produtor do saber, e se assume como alguém que, ao adotar uma postura auto-reflexiva, “passa a explicitar seu próprio ponto de vista circunstanciado, suas heranças socioculturais e seus pressupostos teórico-críticos que, por sua vez, podem ir se alterando ao longo do processo investigativo” (VERSIANI, 2005, p. 210). Trata-se não mais de uma personagem unificada e estável, mas de um sujeito fragmentado, sem identidade fixa.

Neste contexto, o tempo da escrita exerce fundamental importância, pois é o tempo em que o passado pode ser questionado e restaurado. O futuro, por sua vez, é percebido como um tempo em aberto, que só existirá efetivamente em função do que se (re) cria hoje. A história revela-se então como produto de uma construção discursiva, ao qual novos discursos podem se sobrepor. Conseqüentemente, para os narradores dos romances de Ruy Duarte de Carvalho não há respostas prontas, verdades únicas. Há discursos que antes de serem aceitos devem ser averiguados, confrontados, e até mesmo modificados.

2.4

A Reescrita do Passado

Se, durante a colonização portuguesa, acreditava-se que a descolonização traria liberdade e prosperidade a Angola, o que se verificou após a independência, foi a continuidade de uma configuração política pautada pelos abusos do Estado, pelo domínio econômico estrangeiro, pelo cerceamento da liberdade e dos direitos políticos, sociais e econômicos de grupos minoritários. Treze anos de guerra colonial não foram suficientes para transformar o país. Aos olhos dos povos descolonizados, os novos tempos tão ardorosamente desejados pareciam constituir um simples prolongamento do período colonial.

O futuro havia sido concebido como tempo da ausência de horrores passados, como tempo do progresso e da evolução. Porém, a constatação de que o passado opressor continuava a atuar sobre o presente instaurou, entre os angolanos um profundo mal-estar. A seus olhos, a existência de uma sociedade justa,

pacífica e democrática passava a se revelar como realidade inatingível. Se até mesmo em meio àqueles que haviam lutado pela independência houve quem se deixasse corromper pelo poder, que esperança podia haver em relação aos rumos do país?

O futuro era incerto. Não havia mais espaço para elucubrações a seu respeito. Tudo indicava que o tempo por vir seria ainda mais intolerável que o presente. A partir de então, o sonho utópico de uma revolução cede lugar a um período de incertezas, conforme evidencia Pepetela em seu romance *A Geração da Utopia*:

Costumo pensar que a nossa geração se devia chamar a geração da utopia. Tu, eu, o Laurindo, o Vítor antes, para só falar dos que conheceste. Mas tantos outros, vindos antes ou depois, todos nós a um momento dado éramos puros e queríamos fazer uma coisa diferente. Pensávamos que íamos construir uma sociedade justa, sem diferenças, sem privilégios, sem perseguições, uma comunidade de interesses e pensamentos, o Paraíso dos cristãos, em suma. A um momento dado, mesmo que muito breve nalguns casos, fomos puros, desinteressados, só pensando no povo e lutando por ele. E depois... tudo se adulterou, tudo apodreceu, muito antes de se chegar ao poder. Quando as pessoas se aperceberam que mais cedo ou mais tarde era inevitável chegarem ao poder. Cada um começou a preparar as bases de lançamento para esse poder, a defender posições particulares, egoístas. A utopia morreu. E hoje cheira mal, como qualquer corpo em putrefação. Dela só resta um discurso vazio. (PEPETELA, 2000, p. 200).

Pior do que morrer na guerra é desencantar-se com aquilo em que se acreditou, pois, afinal, também “o desencanto é sempre uma morte, não é?” (PEPETELA, 2000, p. 201). Aníbal, o Sábio, personifica no romance de Pepetela este desencantamento e evidencia o fato de que, para um intelectual inserido neste contexto, falar sobre um tempo que nunca existirá é como emitir um discurso vazio sobre um corpo morto, em putrefação. Na obra, o personagem também reconhece que, diante da impossibilidade de se pensar o futuro, o único tempo que verdadeiramente se possui é o presente, percebido como tempo ideal para se repensar o passado, para reescrevê-lo, e para redimensionar os limites daquilo que um dia será.

Segundo a pesquisadora Carmen Lucia Tindó Secco, atualmente se vivencia nos países do chamado Terceiro Mundo a chamada “crise das utopias”, na qual se verifica

[...] um apagamento dos antigos paradigmas ideológicos. As figuras dos líderes revolucionários tornam-se esmaecidas. Os heróis das vanguardas políticas, dos movimentos de libertação popular que, nos anos 60, se apresentavam como personagens singulares construtoras da história, cedem lugar às corporações anônimas, às grandes empresas de redes internacionais, nas quais, geralmente, o individual se dissolve no coletivo e o nacional se transnacionaliza. Na nova conjuntura globalizante, os grandes temas, as grandes causas têm seus sentidos esvaziados. O esfacelamento das “verdades”, da ética, da libertação provoca a dormência dos valores morais nessas sociedades do final do século XX. As “grandes potências”, saturadas das inovações da informática, jogam seus produtos nos mercados dos países periféricos, havendo, desse modo, uma hipertrofia da memória nessas sociedades. (SECCO, 2008, p. 45)

Este contexto revela-se bastante problemático para a Angola do pós-independência. Se até então a luta com palavras e armas tinha como alvo essencialmente o colonialismo, neste novo momento, além de se ter de lidar no país com as conseqüências de uma guerra civil que se estendeu até 2002, o país ainda tem de lutar para impor sua presença no cenário mundial e, sobretudo, para não deixar que suas raízes socioculturais se percam. Afinal, se “uma cultura perde a memória ou a dissolve não pode construir um futuro” (SECCO, 2008, p. 46).

Valorizar a memória coletiva angolana não significa, contudo, neste contexto, remontar ao passado para fazer com que ele perdure no presente, mas sim, percebê-lo a partir de um olhar fincado no agora, e que propõe novas leituras a partir daquilo que já foi escrito.

Em *A gramática do tempo: para uma cultura política*, Boaventura de Sousa Santos (2006) comenta que se vive atualmente em uma época, na qual, devido à incapacidade de o Ocidente se reinventar, a história parece ter chegado ao fim... O presente foi reduzido a um tempo de repetição homogênea, cujo ritmo frenético anula o valor do passado e alimenta a descrença no futuro:

Vivemos num tempo sem fulgurações, um tempo de repetição. O grão de verdade da teoria do fim da história está em que ele é o máximo de consciência possível de uma burguesia internacional que vê finalmente o tempo transformado na repetição automática e infinita do seu domínio. O longo prazo colapsa assim no curto espaço e este, que foi sempre a moldura temporal do capitalismo, permite à burguesia produzir a única teoria da história verdadeiramente burguesa, a teoria do fim da história. (SANTOS, 2006, p. 51)

Como explica o sociólogo português, se, durante um longo tempo, o desfecho da luta envolvendo a burguesia e seus adversários – em um primeiro momento, as classes dominantes do antigo regime e, posteriormente, a classe

trabalhadora – esteve projetado no futuro, “à medida que se foi construindo a vitória da burguesia, o espaço do presente como repetição (não como diversificação) foi-se ampliando, junto com a idéia do futuro entendida como progresso” (SANTOS, 2006, p. 52). Logo, frente à supervalorização do futuro, o passado foi desacreditado.

Para os vencidos, a concepção do futuro como momento de progresso não tem mais nenhum valor. Para os trabalhadores e povos do Sul – termo este que metaforiza o “sofrimento humano causado pelo capitalismo” (SANTOS, 2006, p. 27) –, as expectativas em relação ao futuro são mais negativas que as atuais. E, diante deste cenário, não há alternativa possível, exceto reinventar o passado e, com isto, propor novos modos não apenas de se conceber o presente, mas também de se pensar o futuro.

No universo literário, tal reinvenção se torna possível graças ao diálogo que as narrativas contemporâneas estabelecem com as narrativas do passado, repensando e retrabalhando suas formas e seus conteúdos. Porém, não se trata aqui de um retorno nostálgico, pois o passado é criticamente revisitado de modo a evidenciar a escrita (seja a do texto que se escreve agora, como a do texto com o qual se dialoga) como um gesto produzido e realizado em um determinado contexto (HUTCHEON, 1988).

Conforme palavras de Bhabha, tais textos, antes de estarem no “além”, residem “no além”, ou seja, assumem-se como “parte de um tempo revisionário, um retorno ao presente para redescrever nossa contemporaneidade cultural; reinscrever nossa comunidade humana, histórica; *tocar o futuro em seu lado de cá*” (2007, p. 27). Neles, o passado escrito pelo colonizador não é negado, uma vez que, “em tal temporalidade discursiva, o evento da teoria torna-se a *negociação* de instâncias contraditórias e antagônicas, que abrem lugares e objetos híbridos de luta e destroem as polaridades negativas entre o saber e seus objetos e entre a teoria e a razão prático-política” (BHABHA, 2007, p. 51).

De fato, o que obras como o romance *Os Papéis do Inglês*, de Ruy Duarte de Carvalho, promovem não é a negação do que foi escrito em outros tempos ou lugares, mas sim a sua livre reinterpretação. A reescrita do passado colonial não implica o seu apagamento. Trata-se, antes de tudo, da sua rasura, da sua releitura. O eu que escreve possibilita, no presente, e por meio de seu ato, a exposição do contraste entre suas perspectiva e a do outro temporalmente distante.

No romance, pensar o passado como produto historicamente criado, (logo, como construção discursiva passível de ser alterada) é uma forma de se questionar as versões históricas tidas como oficiais, opondo-se a elas discursos parodísticos produzidos por sujeitos marginais. O termo paródia relaciona-se, neste caso, a uma forma discursiva de dupla voz, cujas vozes não se fundem nem se cancelam, pois trabalham juntas enquanto permanecem distintas entre si (HUTCHEON, 2000).

N'Os *Papéis*, é a perspectiva distanciada de Ruy Duarte de Carvalho que lhe possibilita adotar um posicionamento crítico ao dialogar com textos da tradição literária ocidental. Neste processo, deixando de ser percebido como momento neutro, e sendo apresentado como momento de negatividade gerada pela ação humana, o passado se mostra como tempo que poderia ter sido diferente caso tivesse havido algum tipo de intervenção. Ao mesmo tempo, experiências sociais silenciadas pelo poder são expostas, de modo a dilatar o presente angolano e aumentar as possibilidades de experimentação social no futuro (SANTOS, 2006).

Na obra, o narrador-intelectual se torna, então, um tradutor das partes da totalidade angolana que ele observa. É ele o responsável não apenas por tornar inteligíveis as experiências de determinados grupos marginalizados e marginalizáveis de seu país, como também por revelá-las como experiências possíveis.