



Maria Lúcia Martins da Cunha

**Sobre existir entre espaços de passagem –
a montagem Desmedida de Ruy Duarte Carvalho**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Alexandre Montauray Baptista Coutinho

Coorientadora: Profa. Lara Nogueira da Silva Leal

Rio de Janeiro

Abril de 2017

MARIA LÚCIA MARTINS DA CUNHA

Sobre existir entre espaços de passagem - a montagem Desmedida de Ruy Duarte Carvalho

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Alexandre Montaury Baptista Coutinho

Orientador

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Lara Nogueira da Silva Leal

Coorientadora

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Eneida Leal Cunha

Departamento de Letras – PUC-Rio

Paulo Roberto Tonani do Patrocínio

UFRJ

Profa. Monah Winograd

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 04 de abril de 2017.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Maria Lúcia Martins da Cunha

Graduou-se em Licenciatura em Letras – Português/Literatura na Universidade Veiga de Almeida em 1989. cursou Especialização em Docência do Ensino Superior, UFRJ, 2002. Especialização em Literaturas Portuguesa e Africanas, UFRJ, 2015. É Professora de Literatura do Instituto Nacional de Educação de Surdos.

Ficha Catalográfica

Cunha, Maria Lúcia Martins da

Sobre existir entre espaços de passagem: a montagem Desmedida de Ruy Duarte de Carvalho / Maria Lúcia Martins da Cunha ; orientador: Alexandre Montaury Baptista Coutinho ; co-orientadora: Lara Nogueira da Silva Leal. – 2017.

82 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2017.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Ruy Duarte de Carvalho. 3. Montagem. 4. Regimes de visibilidade. 5. Cinema angolano. 6. Ficção. I. Coutinho, Alexandre Montaury Baptista. II. Leal, Lara Nogueira da Silva. III. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. IV. Título.

CDD: 800

Agradecimentos

Ao meu orientador Alexandre Montaury, pela leitura atenta e cuidadosa. Ao indicar caminhos entre os meus pensamentos, provocou potências de análise, organizando minhas intenções.

A minha Coorientadora Lara Leal, pela leitura firme e precisa, presença muito importante na construção desta dissertação.

À Eneida Leal Cunha, pelas aulas, acontecimentos deflagradores de um olhar mais crítico para o mundo.

Ao CNPq e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos e pela oportunidade de fazer parte deste programa de Pós-Graduação.

À UFRJ e ao programa de literaturas africanas. De modo especial, agradeço à Carmen Tindó e à Teresa Salgado, pelas aulas instigantes, motivadas pela leveza e alegria.

Ao INES, pelas oportunidades proporcionadas; as minhas amigas queridas; aos meus alunos surdos e ao cinema que criamos juntos, oferecendo indagações e o contato com outra forma de enxergar o mundo.

Às professoras de Angola e as histórias compartilhadas. Vozes que alteraram meu rumo ao criarem um desvio no meu pensamento, culminando nesta dissertação.

Aos meus pais, aos meus irmãos, pela existência, presença e afeto em minha vida.

Aos meus filhos, Luísa e Matheus, pelo pão, afeto e o amor de todo dia.

Resumo

Cunha, Maria Lúcia Martins da; Coutinho, Alexandre Montauray Baptista (Orientador); Leal, Lara Nogueira da Silva (Coorientadora). **Sobre existir entre espaços de passagem: a montagem Desmedida de Ruy Duarte Carvalho**. Rio de Janeiro, 2017. 82p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta dissertação parte do pressuposto de que os regimes de visibilidade apontados por Jacques Rancière e o conceito de montagem de Didi-Huberman oferecem instrumentos para a análise do texto *Desmedida*, de 2006, de Ruy Duarte de Carvalho. O objetivo central desta dissertação é o de evidenciar que esta produção artística se afirma, ao mesmo tempo, como instrumento de escrita interventiva, inspirada por três racionalidades distintas: política, pastoril e fílmica. Para tal fim, percebe-se esta objetivação artística como espaço de resistência, reação e enfrentamento de racionalidades hegemônicas e suas imagens discursivas, produzidas para limitar existências em diferentes etapas da experiência colonial, permanecendo ainda como colonialidades contemporâneas.

Palavras - Chave

Ruy Duarte de Carvalho; ficção; cinema angolano; regimes de visibilidade; montagem.

Abstrat

Cunha, Maria Lúcia Martins da; Coutinho, Alexandre Montauray Baptista (Advisor); Leal, Lara Nogueira da Silva (Co-Advisor). **About existing passages spaces: the montage *Desmedida* from Ruy Duarte Carvalho.** Rio de Janeiro, 2017. 82p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This dissertation starts from the Jacques Rancière's visibility regimes and from the Didi-Huberman's concept of montage to the analysis of the text *Desmedida*, 2006, by Ruy Duarte de Carvalho. The central objective is to evidence this artistic production like an instrument of interventional writing, inspired by three different logics: political, native communities and cinematographic. For that purpose, it's noted that artistic manifestation as a space of resistance, reaction and confrontation to discursive images generated with the intention of limiting existences in different times of the colonial domination, as well as the contemporary colonialities.

Keyword

Ruy Duarte de Carvalho; fiction; cinema of Angola; visibility regimes; montage.

Sumário

1. Introdução	8
2. Diferentes modos de ver	17
2.1. Acontecimentos histórico-políticos – divergências entre Portugal e Angola	17
2.2. Racionalidade Pastoril – integração de comunidades indígenas - continuidades e contiguidades entre Angola e Brasil	24
3. Linguagem Fílmica	34
3.1. Notas sobre a construção do cinema angolano	34
3.2. Produção fílmica de Ruy Duarte de Carvalho	38
4. Análise da Montagem	49
4.1. Desconstrução de imagens discursivas de viajantes e intelectuais no final do século XIX e início do XX	49
4.2. Funcionalidade dos romances <i>Grande Sertão: Veredas</i> de Guimarães Rosa e <i>Os Sertões</i> de Euclides da Cunha na organização da montagem	60
5. Conclusão	71
6. Referências bibliográficas	73

1.

Introdução

Ao conhecer a produção artística de Ruy Duarte de Carvalho, noto que foi construída por viagens literárias e geográficas, vivências inspiradoras organizadas por uma forma específica de escrita. Nesta dissertação, proponho uma leitura de *Desmedida: Luanda, São Paulo, São Francisco e volta – crônicas do Brasil - (Desmedida)*, tentando demonstrar esta escrita literária como um “livro-montagem” com uma perspectiva de observação e reinvenção pós-colonial.

O título do livro lembra a rota seguida e registrada pela escrita que resultou em crônicas sobre o Brasil. Além disso, supõe múltiplas temáticas e oferece possibilidades sensíveis de interpretação. O sentido da palavra desmedida aponta para algo que excede, desmesurado. A imagem de algo excessivo é a impressão da leitura do ‘real’, recriado pelo escritor, ao aproximar temporalidades diversas, para argumentar sobre ‘continuidades’ e ‘contiguidades’.

Logo no início de *Desmedida*, o narrador justifica o seu plano de viagem e o seu olhar em sua escrita:

... complicando logo, que é para depois não causar estranheza: que o real se faz mesmo é de repetições, variações e simetrias, acasos, encontros e convergências que o que estão mesmo a pedir é decifrar-lhes continuidades e contiguidades, isso, estou a crer, não tem quem não saiba (CARVALHO, 2010, p19).

Desmedida divide-se em duas partes, o narrador, recém-chegado de Paris, começa a sua viagem ao Brasil por São Paulo, hospeda-se em uma fazenda no interior paulista. De lá, parte em busca do cenário que permeou a sua imaginação com paisagens literárias de Guimarães Rosa e de Euclides da Cunha. Viaja pelo espaço geográfico brasileiro, seguindo a rota dos bandeirantes paulistas às margens do Rio São Francisco.

O narrador define o rumo da viagem:

... a estória então a viagem que tenho para contar, começaria assim:

... tem um lugar, dizia eu, tem um ponto no mapa do Brasil, tem um vértice que é onde os estados de Goiás, de Minas Gerais e da Bahia se encontram, e o Distrito Federal é mesmo ao lado. Aí, sim, gostaria de ir... é lá que se passa muita da ação do Grande Sertão Veredas...e depois descer para o São Francisco, que é o resto das paisagens de Guimarães Rosa... e ao baixo de São Francisco, podendo, ia

também...porque encosta aos Sertões euclidianos...sou estrangeiro aqui e nada me impede de incorrer no anacronismo de querer ir ver, de perto, Guimarães Rosa e Euclides da Cunha... (CARVALHO, 2010, p.20).

O fato de ser estrangeiro foi destacado pelo narrador quando se colocou em uma posição distinta de viajantes europeus, a partir da alegação de ser também do sul, angolano. Em *Desmedida*, o olhar do escritor parte do sul, do deserto de Angola, até chegar ao sertão brasileiro.

O narrador de *Desmedida* argumenta sobre o seu olhar para o Brasil, distinguindo das formas como o país tem sido observado.

O Brasil tem sido até agora, e desde o início da expansão europeia, terreno privilegiado para observadores e exploradores europeus, ou originários do hemisfério norte, e para brasileiros, naturalmente mas talvez não tanto para quem como eu estivesse a vir de outro ponto do hemisfério sul, com a especificidade geral que isso comporta logo à partida e sendo Angola desde sempre, uma referência chave para o Brasil, e vice versa, a ponto de haver quem diga que não é possível "pensar" nem o Brasil nem Angola separadamente. E assim contemplese evidentes implicações comuns, continuidades e contiguidades entre Brasil e Angola, e Portugal, por inerência (2010, p.55).

A narrativa evoca imagens construídas por viajantes e intelectuais desde o século XIX e início do XX. Ruy Duarte de Carvalho relê a história do Brasil a partir de intérpretes brasileiros, o escritor angolano vem guiado pelo pensamento pós-colonial, que, segundo Stuart Hall,

não se restringe a descrever uma determinada sociedade ou época. Ele relê a “colonização” como parte de um processo global essencialmente transnacional e transcultural– e produz uma reescrita descentrada, diaspórica ou “global” das grandes narrativas imperiais do passado, centradas na nação (HALL, 2003, p. 119).

A textualidade de *Desmedida* põe-se em contato com arquivos que remetem a redes de atravessamentos, evocando a triangulação entre Angola, Brasil e Portugal, com vistas a pontuar as imagens, os efeitos e os objetos produzidos em sintonia com a colonização portuguesa. O processo civilizatório inspirou a premissa de Ruy Duarte de Carvalho que intenciona desmontar a burla de sentidos e os silêncios deixados por estas narrativas.

Desmedida amplia as significações canônicas ao diagnosticar pontos de desordem em imagens discursivas, que respondem a uma visão de mundo. Dessa

forma, embaralha estereótipos e remete ao universo alteritário, a racionalidades alternativas¹ e à possibilidade de ver e escrever a partir de qualquer linguagem, desnaturalizando a centralidade da palavra escrita e da linearidade.

Escritores angolanos, imersos nesta visão de mundo, oferecem textos que sintonizam a literatura como um espaço de imaginação de vozes e realidades. No texto “Margem dentro da margem: olhar angolano para o Brasil”, cuja análise incide sobre *Desmedida*, Alexandre Montaury evoca questões que tratam dessas interseções.

António Lobo Antunes, por exemplo, que, na sua ficção, produziu representações críticas sobre as relações luso-angolanas no contexto pós-colonial. Por uma perspectiva ainda mais diversa, o escritor focalizou o abandono do território africano pelas tropas portuguesas sem qualquer transição política e sem qualquer cooperação técnica e econômica, o que contribuiu para o agravamento da situação de miséria e de conflitos civis desencadeados nesses países, que encontravam apoio político e financiamento econômico na comunidade internacional para a manutenção do conflito civil. Esta focalização do autor está destacada em vários trechos de romances seus como *As naus* (1988), *O esplendor de Portugal* (1997) e *Boa tarde às coisas aqui em baixo* (2003) (MONTAURY, 2003, p.205).

O movimento identificado pelo pesquisador desde a década de 50, também pode ser ilustrado pelo gesto de escrita e pelo papel político desempenhado pelo escritor português José Cardoso Pires, “vivendo grande parte de sua vida sob o domínio da ditadura salazarista – costumava dizer “o drama de quem escreve, não é o que escreve, mas o que apaga” (LEAL, 2005, p. 58).

Podemos também entender que o ofício do escritor conjuga muito das questões fundamentais das sociedades contemporâneas, onde as teias do poder se diluíram de tal modo que apenas um olhar por demais atento as pode evidenciar. (LEAL, 2005, p. 58).

Em *Desmedida*, Ruy Duarte de Carvalho desnaturaliza visões de mundo hegemônicas, enfatizando narrativas soterradas e o direito de subjetividades minoritárias contarem a sua história. Para isso, evoca uma leitura desconfiada de narrativas de progresso, que quase arrasaram “sociedades inteiras, a troco da imposição de paradigmas do desenvolvimento e dos códigos, das normas e das

¹ SANTOS, Boaventura de Sousa. A crítica do universalismo e do historicismo põe em causa o ocidente como centro do mundo e, nessa medida, abre possibilidades para a concepção de modernidades alternativas e, portanto, para a afirmação e reconhecimento da diferença, nomeadamente, da diferença histórica (2004, p. 11). “Do pós-moderno ao pós-colonial” Disponível em: http://www.ces.uc.pt/misc/Do_pos-moderno_ao_pos-colonial.pdf
Acessado em: 28/02/2017

ideias de que o ocidente, incluindo nos seus agentes as elites ocidentalizadas, se serve para impor o seu domínio” (CARVALHO, 2008, p.44).

Em sua produção artística, Ruy Duarte de Carvalho apropria-se de textualidades parodiando-as para produção de novos textos. A paródia pós-moderna ou pastiche é lacunar, assim, pretende reler e preencher os vazios deixados por textos do passado, propondo pela ficção outras interpretações para a memória e a história. Faz isto se apoiando na ironia, a paródia exige do "leitor não apenas o reconhecimento de vestígios textualizados do passado literário e histórico, mas também a percepção daquilo que foi feito - por intermédio da ironia - a esses vestígios" (HUTCHEON, 1998, p.167).

Em *Desmedida*, Ruy Duarte de Carvalho amplia as possibilidades da linguagem, criando um “livro-montagem”. Ao montar e desmontar arquivos com fragmentos literários e históricos, não pretende reler um texto do passado para recriá-lo. Com *Desmedida*, Ruy Duarte cria uma densidade interpretativa e pluraliza a leitura com diferentes possibilidades de interpretações em fluxos convergentes e divergentes. Ao fragmentar e convocar diferentes textos, organiza uma forma de pensar o mundo por imagens.

RDC entrelaça discursos com um tipo de escrita definida pelo autor como uma “meia ficção” (CARVALHO, 2008, p.19). Constitui-se de um ensaio ficcionalizado que borra as fronteiras entre a ficção, a memória e a história para desnaturalizar o que está posto como real. A "meia ficção" responde a uma literatura transitiva, um território textual negociável, que na definição de Josefina Ludmer², são textos pós-autônomos, atravessados por textualidades de linguagens distintas, resultando em uma produção que ressignifica o campo literário ao propor narrativas adequadas a novas formas de contar o mundo.

O ato de reorganizar imagens pela montagem remete a um processo artesanal de escrita, bem como é uma prática que remonta os primórdios da escrita fílmica, visto que a montagem é um gesto artístico que surgiu com o cinema a partir de cortes e colagens físicos de películas, processo hoje, substituído pelo advento digital. Ao citar Eisenstein em *Desmedida*, o escritor articula ligações sobre a possibilidade de manipulação que as imagens podem realizar. Causa esta

² Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>
Acessado em: 30/06/2016

impressão, ao comentar o congelamento da imagem do cineasta russo concentrada em uma casa-museu em Moscou, na qual surge situado “como artista livre, enquadrado na ordem soviética, integrado e nela feliz” (CARVALHO, 2010, p.102).

Ismail Xavier, pensando sobre o gesto fílmico de Eisenstein, considerado o precursor da montagem cinematográfica, diz que o cineasta russo privilegiou a descontinuidade ao entender os fragmentos do “filme como peça de uma construção semântica baseada no princípio de justaposição e conflito: duas imagens ou mais, ao serem aproximadas, são capazes de construir uma ideia, ou um conceito” (XAVIER, 2008, p.175).

No entanto, se Eisenstein formulou as bases desse cinema, foi

Dziga Vertov, que assumiu com maior radicalidade a proposta de um cinema fundado em associações intelectuais e sem a necessidade de uma fábula. (...) Denso, amplo e polissêmico, o filme de Vertov subverte tanto a visão novelística do cinema como ficção, como a visão ingênua do cinema como registro documental (DUBBOIS, 2004, p.18).

Na montagem de *Desmedida*, ao misturar elementos aparentemente dissociados, Ruy Duarte de Carvalho desconstrói sentidos e cria novas significações. Estas variações associativas e disjuntivas aproximam seu texto da ideia da montagem de um atlas para pensar o Brasil, pois fazê-lo é reconfigurar o espaço,

redistribuí-lo, desorientá-lo enfim: deslocá-lo aí onde pensávamos que era contínuo, reuni-lo ali onde supúnhamos que havia fronteiras. (...) Aby Warburg já tinha entendido que qualquer imagem – qualquer produção de cultura em geral – é um encontro de múltiplas migrações. São numerosos os artistas contemporâneos que não se conformam apenas com uma paisagem para contar-nos a história de um país: são a razão pela qual coexistem, numa mesma superfície – ou lâmina de atlas – diferentes formas para representar o espaço (Didi-Huberman, 2011, p. 88).

A análise de *Desmedida* contribui para incluir o escritor angolano entre “os artistas contemporâneos que não se conformam com apenas uma paisagem para contar a história de um país” (Didi-Huberman, 2011, p. 88). *Desmedida* se aproxima da montagem de um atlas, porque a escrita de Ruy Duarte de Carvalho dá a perceber desconstruções e articulações feitas por imagens de diferentes textos e da memória, organizados pela imaginação do escritor. Assim, desregula a interpretação, propondo um campo aberto aos múltiplos sentidos, preenchidos por

leitores/espectadores em processos de experimentação sensível e política que se distanciam dos regimes representativos e explicativos das artes.

Para fundamentar as hipóteses acerca do fazer artístico de Ruy Duarte de Carvalho, esta dissertação alinha-se ao conceito de partilha do sensível de Jacques Rancière. No livro *Partilha do sensível – estética e política* (2009), Rancière denomina partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis, que revelam a existência do comum e dos recortes que nele se definem lugares e perspectivas. Segundo Rancière, a arte é política quando reconfigura a partilha do sensível, aquilo que define os lugares e a participação no comum. A política acontece na arte quando se produz dissensos nos lugares da partilha.

A relação entre a estética e a política define o modo pelo qual as práticas e as formas de visibilidade das artes intervêm na partilha do sensível e em sua reconfiguração. Segundo Rancière, os regimes de visibilidade das artes é, ao mesmo tempo, o que autonomiza as artes, mas também o que articula essa autonomia a uma ordem geral de maneiras de fazer e ocupações.

Pensar na estética no sentido amplo envolve a reflexão dos modos de percepção e sensibilidade sobre a maneira como os grupos constroem o mundo. O exercício da experiência sensível que as artes podem provocar para emancipação enreda a interação do artista e a sua capacidade de encontrar formas de romper com a hierarquia da arte e os seus regimes representativos, em torno da eficácia da arte e das relações de causa e efeito, reconfigurando a ordenação do sensível.

Segundo Rancière, os artistas podem contribuir com a emancipação caso entendam a interação artística a partir da igualdade com os leitores/espectadores. Retomando a experiência de Joseph Jacotot, no início do século XIX, Rancière distingue a prática do embrutecimento e da emancipação. Argumenta com estas práticas para suprimir a distância entre o saber e a ignorância. A emancipação intelectual é a verificação da igualdade das inteligências entre pedagogo/aluno e artista / espectador.

O espectador deve ser subtraído da posição de observador, examinando calmamente o espetáculo proposto. Deverá ser desapossado desse domínio ilusório e arrastado para o círculo mágico da ação teatral. As oposições olhar/saber, aparência/ realidade, atividade/ passividade definem a partilha do

sensível. Uma distribuição a priori das posições e das capacidades e incapacidades ligadas a essas posições (RANCIERÈ, 2010, p. 21).

Segundo Rancière, a emancipação começa quando se põe em questão a “oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências estruturantes das relações do dizer, do ver e do fazer pertencem elas próprias à estrutura da dominação e da sujeição” (RANCIERÈ, 2010, p.22).

Para analisar as percepções sobre a montagem em *Desmedida*, como forma de escrita sensível, alinho-me ao pensamento do filósofo Didi-Huberman, a partir do texto “Quando as imagens tocam o real”, publicado em 2012, a partir do “caráter não específico, não fechado, da imagem, tendo uma encruzilhada de caminhos e de possibilidades interpretativas” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.7).

As considerações de Didi- Huberman sobre a montagem contribuem para lembrar a natureza lacunar dos arquivos. Os arquivos ganham novas sobrevivências a cada aproximação na montagem, constituindo o sentido a partir dos choques e dos intervalos entre as imagens. Segundo o filósofo, é nos interstícios que podemos perceber a realidade do mundo. Ao abrir mão de contar uma história, o historiador ”consegue mostrar que a história não é senão todas as complexidades do seu tempo, todos os estratos da arqueologia, todos os pontilhados do destino” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.12).

Os choques entre as imagens descontinuum percepções, deslocando o espectador da passividade. Os arquivos da história postos em contato mostram impasses, continuidades e contiguidades, imaginando novas formas de pensar o espaço. O ato de montar é político, segundo o filósofo, as ficções só aparecem na desmontagem e remontagem. “Isso significa que não há força revolucionária sem remontagens, sem rupturas dos laços de filiação, sem reexposições de toda a história anterior” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.7).

Na montagem, procedimento examinado nesta dissertação, Ruy Duarte de Carvalho evidenciou o seu desacordo e o conseqüente desconcerto com as racionalidades dominantes. O escritor existiu entre espaços de passagem, caminhou entre poemas, filmes, antropologia, romances e aquarelas, envolvido pela imagem poética. Noto *Desmedida* como uma deriva de suas trajetórias em busca de uma forma de escrita de acordo com a sua pulsão de afeto. Sua busca

tomou forma em sua arte, em *Desmedida*, transformou palavras em imagens. Com a intenção de perceber os rastros da biografia e o movimento do pensamento do escritor, em busca do fazer artístico, organizei afetos que movimentaram a linguagem de Ruy Duarte de Carvalho em fluxo contínuo até a escrita do livro *Desmedida*.

No primeiro capítulo, elenco três acontecimentos histórico-políticos, enfatizando os impasses entre Portugal e Angola que afetaram os modos de pensar destes povos de forma incontornável, inclusive, Ruy Duarte de Carvalho, tais como: o seu deslocamento de Portugal para Angola na década de 50, com a emigração portuguesa; o massacre da Baixa do Cassange em 1961; e o esgotamento utópico com a política de Angola no período de pós-independência. Fundamento esta análise com os suportes do livro de ensaios de Ruy Duarte de Carvalho *A câmara, a escrita e a coisa dita*, publicado em 2008, e do livro *O Império da Visão – fotografia no contexto colonial português (1860-1960)*, publicado em 2014, organizado por Filipa Lowndes Vicente.

A desconstrução feita na montagem de Ruy Duarte de Carvalho reinterpreta imagens discursivas, criadas para subalternizar a diferença. Com os acontecimentos elencados, busco evidenciar a construção deste imaginário colonial, em ficções políticas forjadas por imagens; e a revisão da história, com a reinterpretação de imagens fotográficas deste período, revelando o silenciamento em torno de versões oficiais sobre a autodeterminação de povos colonizados.

Ainda nesse capítulo, a partir de associações feitas por Ruy Duarte de Carvalho, em *Desmedida*, analiso os argumentos do escritor sobre o extermínio e a integração de populações indígenas, não só em Angola, mas também no Brasil, demonstrando a relevância da sociedade pastoril na construção da visão de mundo de Ruy Duarte de Carvalho.

A sociedade pastoril Kuvale, situada ao sul de Angola, ocupa centralidade no conjunto de preocupações de Ruy Duarte de Carvalho. Verifico em suas formulações que esta sociedade é o ponto de partida e fio condutor, movimentando o seu pensamento e a forma de sua arte, parte dali, para pensar o país e o mundo.

No segundo capítulo, traço algumas notas sobre o percurso do cinema angolano, desde o seu surgimento em 1975, tendo como suporte a pesquisa de Maria do Carmo Piçarra, através da série *Angola o nascimento de uma nação*. Para tal fim, faço a leitura de arquivos fílmicos do escritor com o aporte teórico de Jacques Rancière a partir do conceito de partilha do sensível e do espectador emancipado.

No terceiro capítulo, analiso a criação do “livro-montagem” *Desmedida*, como uma experimentação sensível, uma forma de escrita advinda de um olhar interventivo, ampliado por diferentes modos de ver e de viver. A montagem articula o contato de arquivos de imagens, naturalizados pelo senso comum, gerando novas sobrevivências, expondo “uma encruzilhada de caminhos e de possibilidades interpretativas” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.7).

O recorte demonstra construções discursivas produzidas para limitar existências em diferentes etapas da experiência colonial, permanecendo ainda como colonialidades. O foco retrata o imaginário construído nos séculos XIX e XX, por viajantes europeus e intelectuais brasileiros ao informarem uma imagem exótica de povos subalternizados ao longo da história.

A seguir, busco entender a estrutura da montagem, a partir da funcionalidade dos romances *Grande Sertão: Veredas* de Guimarães Rosa e *Os Sertões* de Euclides da Cunha, especificamente, na convocação de expressões artísticas a partir da temática do sertão. Para fundamentar a minha percepção sobre o papel da digressão, em *Desmedida*, junto esta análise a reflexões de Rancière sobre o filme *A grande testemunha* de Robert Bresson no livro *O destino das imagens*.

2.

Diferentes modos de ver

2.1

Acontecimentos histórico – políticos - divergências entre Portugal e Angola

Na década de 70, com a independência, a passagem do poder para o governo local não correspondeu à expectativa quanto à formação do Estado nacional de Angola. A continuidade das relações coloniais e o distanciamento do povo das conquistas desenvolvimentistas são acontecimentos que contribuíram para o esgotamento da utopia revolucionária.

A produção literária angolana registrou o espírito revolucionário da pré-independência em textos que hoje, ao serem relidos, aludem, por um lado, à presença da literatura na formação do povo angolano; por outro, ao evocarem a proximidade do povo nas lutas de libertação, reforçam o desencanto de Ruy Duarte de Carvalho, pelo afastamento deste das conquistas desenvolvimentistas, advindas com a libertação de Angola.

A análise de Eneida Leal Cunha, no texto “Cultura e revolução em Angola. Apontamentos sobre o valor do inatural”, 2011, revela que as leituras feitas a partir da literatura angolana não podem estar restritas ao foco de análises identitárias e de construção da nação que hoje prevalecem. “Angola é o resultado da ação do capitalismo colonial e da exploração de suas reservas e força de trabalho” (CUNHA, 2011, p.109).

A leitura da produção artística de Ruy Duarte de Carvalho oferece possibilidades de inúmeros contrapontos analíticos para se entender a sociedade angolana. No texto “Colonização e globalização, continuidades e contiguidades colocadas no presente de Angola”, de 2003, Ruy Duarte de Carvalho organiza um quadro de complexidades que comporta o processo de ocidentalização em Angola, ressaltando a constatação dos limitados avanços no sentido da diminuição da desigualdade social.

No texto, o escritor afirmou que:

o que parece acontecer com as independências, pela via da descolonização, é que o domínio do Ocidente sobre o resto do mundo se consolida numa continuidade de aproveitamento de vantagens garantida sobretudo pela instalação no poder, como de facto não poderia deixar de passar-se, dos ocidentalizados mais bem colocados na decorrência da própria história da expansão ocidental (CARVALHO, 2008, p.37).

A dissonância de Ruy Duarte de Carvalho com a política de Angola insere-se em questões políticas locais, como também permite verificar que o olhar com que percebeu as ficções que o enredavam, formou-se de conquistas da virada pós-colonial e do movimento alteritário. A conscientização sobre as relações desiguais e o “aproveitamento de vantagens” percebidas no governo de Angola influenciaram manifestações artísticas, surgidas como contranarrativas ao sucesso político do governo, atestando a continuidade contemporânea de convenções coloniais subjacentes à sociedade e sustentadas por poderes locais.

As razões locais angolanas e a influência de outras formas de ver o mundo motivaram Ruy Duarte de Carvalho a afirmar:

se alguma coisa há para extrair e aproveitar da moda recente, mas já ultrapassada da desconstrução pós-modernista, é a contestação de certas verdades produzidas pela modernidade . É a percepções desta ordem que me refiro quando sugiro que talvez bastasse, para mudar muita coisa, decidirmos encarar frontalmente, para além dos problemas e das aflições imediatos, também os déficits que historicamente nos assistem e o lugar e a postura que assumimos perante eles. Porque numa grande medida, e pelas vias de um domínio cultural sedimentado, até a imagem que o africano faz de si mesmo é modelada pela matriz da visão ocidental (CARVALHO, 2008, p. 44).

O escritor construiu sua produção artística a partir da releitura de narrativas de progresso e da crítica aos estados-nação, através de histórias dos invisibilizados, populações que ficaram de fora de versões oficiais. Seus estudos e manifestações artísticas apontam “percepções, expressões, entendimentos e impasses revelados pelo curso da expansão geográfica e cultural europeia, e da modernidade civilizacional, ao longo dos últimos séculos” (CARVALHO, 2010, p. 390).

Nessa compreensão, sua produção incide na desnaturalização de narrativas binárias, fixadas na modernidade. A expressão de Ruy Duarte de Carvalho alinha-se aos movimentos surgidos em espaços que reivindicam vozes “de formas

distintas para perturbar as relações estabelecidas de dominação e resistência inscritas em outras narrativas e formas de vida” (HALL, 2013, p.125).

A reação literária interventiva de Ruy Duarte de Carvalho converge com produções artísticas angolanas e de outros países africanos. A redefinição de textualidades modernas foca na reinterpretação de escritas que moldaram povos pelo viés da subalternidade. Os ‘africanos’ foram universalizados em narrativas sedimentadas “por imagens que refletem estas existências e são definidas como se o ocidente tivesse estendido um espelho à África no qual os africanos são hoje obrigados a ver-se” (CARVALHO, 2008, p.43).

O escritor evidenciou pontos de vista em diferentes textos literários e ensaísticos, ao tentar entender as relações intangíveis, enredadas à dinâmica das hegemonias ocidentais. Sobre esta questão, reconhece “o jogo que a todos é imposto e entra no jogo com a consciência de que não tem mesmo outro remédio. Mas já agora tentar, na medida do possível, dar-lhe a volta” (CARVALHO, 2008, p.44).

Desmedida insere-se na perspectiva de ação pela linguagem, um “livro-montagem” que enfoca contradições, pontos de ruptura e continuidades da história, ao acenar a possibilidade de descolonizar, ampliando a significação de arquivos de imagens, construídos pela voz colonial. O movimento percebido na produção artística de Ruy Duarte de Carvalho, em torno da construção da linguagem, responde à consciência da impossibilidade de estancar legados, deixados pelo colonialismo, encontrando na experiência artística modos sensíveis de desnaturalizar as formas de visibilidade.

A busca de artistas angolanos por histórias soterradas revelou ações sobre um cotidiano de revolta contra a metrópole portuguesa, porém, verificou-se que estes atos não foram sequer registrados em qualquer linguagem, estiveram silenciados a priori. Rita Chaves, ao afirmar a relevância do papel da literatura, em Angola, dialogando com a história, recorda as tensas e recorrentes relações do povo angolano contra as autoridades portuguesas.

Segundo a pesquisadora, em 1901, a pretensão do governo português de organizar uma justiça para brancos e outra para negros deflagrou um movimento de indignação de um grupo de intelectuais, levando-os a publicar textos de

diferentes temas (CHAVES, 1999, p.41). Segundo a professora, foram de encontro a medidas que subjogavam o povo angolano e impediam a ascensão social destes em favor dos portugueses.

A metrópole portuguesa reprimiu com a prisão e a morte os ‘conspiradores’, respondendo com violência a qualquer reação libertária. Para evitar a multiplicação dos sinais de descontentamento, o governo português adotou a estratégia do silenciamento, conduzindo ao apagamento histórico rastros de conflitos, gerados pela insubordinação a injustiças praticadas pelo poder colonial (CHAVES, 1999, p.42).

O ato de manipular qualquer registro, que denotasse a insurgência do povo angolano, foi estendido para outras temporalidades, porém, não apenas para silenciar, sendo aprimorado para ficcionalizar realidades. O colonialismo criou fatos emblemáticos que ilustram o uso político e a obsessão do regime português de monopolizar arquivos e colonizar a versão dos acontecimentos.

No prefácio do livro *O Império da Visão – fotografia no contexto colonial português (1860-1960)*, 2014, organizado por Filipa Lowndes Vicente, a pesquisadora afirma que “estudar criticamente os impérios coloniais nas suas formações contemporâneas – nos séculos XIX e XX - implica reconhecer a relevância da sua cultura visual e material para além da cultura escrita” (VICENTE, 2014, p.12).

Esta afirmação pode ser observada por um evento ocorrido com Agostinho Neto em 1961. No artigo “Angola 1961, o horror das imagens”, o pesquisador Afonso Ramos informa que a suspeita da posse de uma fotografia, remetendo aos massacres da Baixa do Cassange, resultou na prisão do escritor em Cabo Verde, sendo “levado para Aljube em Lisboa por dois anos, sob acusação (nunca provada) de possuir uma destas fotos. Um inspetor da PIDE redigiu a 25 de setembro” (RAMOS, 2014, p.427).

Parece que a mulher do Dr. Agostinho Neto que, recentemente regressou da Metrópole, trouxe para esta cidade uma fotografia, onde se vê um grupo de militares europeus com a cabeça de um prêto espetada num pau. Diz-se que a fotografia em referência foi tirada em Angola mas, certamente, tratar-se-á de uma falsificação destinada a propaganda política. Que se saiba, o Dr. Agostinho Neto tem mostrado a aludida fotografia a alguns indivíduos com quem se relacionou na cidade da Praia, aproveitando a ocasião para fazer comentários desprestigiantes à acção do governo (RAMOS, 2014, p.427).

Este fato exhibe a ação colonial em torno da deturpação, fabricação e da ocultação de imagens de atos insurgentes contra a opressão ao regime colonial. A prisão foi o resultado desencadeado pela desconfiança do governo sobre a possível reação dos militantes angolanos acerca de versões imagéticas, divulgadas pelo regime português sobre o massacre da Baixa do Cassange, ocorrido em 1961. Esse massacre é simbólico para compreensão do uso da fotografia e o papel político, desempenhado pelas imagens com a finalidade única de forjar fatos. A ação do governo resultou em “uma campanha psicológica, canalizou e capitalizou com eficácia ditatorial as imagens de atrocidade [...], para instalar o choque e suprimir o contexto, exigindo a indignação dos cidadãos” (RAMOS, 2014, p.406), pois

ao focar a natureza violenta do ataque, refutava-se a legitimidade política dos movimentos de libertação, por se saber terem o apoio internacional dos países ali reunidos. Sabendo do poder particular das imagens grotescas para matar a discussão, dada a imoralidade do horror se sobrepor a tudo, tornando qualquer questão heresia, são mobilizadas despididamente para aplacar os críticos (RAMOS, 2014, p. 406).

As imagens de corpos barbarizados em Angola manipularam a opinião pública e conduziram à recepção passiva dos fatos, obstruindo o debate. Salazar conseguiu reverter tensões, pois vinha sendo pressionado pela determinação da ONU para desocupação dos espaços africanos sob seu domínio. Com o argumento fotográfico, o governo português prorrogou a manutenção de seu poder em colônias na África, evocando selvageria e ausência de autodeterminação dos povos angolanos.

As fotografias foram divulgadas, também fora do império, em jornais, revistas, livros ou pela televisão, conseguindo publicá-las em maio de 1961, “num especial de seis páginas do popular semanário brasileiro, *O Cruzeiro*” (RAMOS, 2014, p.404). O governo português, ao apresentar as fotos e divulgá-las com entendimentos que remetiam à interpretação de um massacre, orientou o sentido das imagens e não deu a conhecer narrativas que contariam as causas que o originaram, “definindo o campo de visão da opinião pública, ditando e controlando como este deveria ser interpretado” (RAMOS, 2014, p.403).

Nesse contexto, as imagens fotográficas funcionaram, apontando sujeitos anônimos, sem nome e sem legendas, sujeitos com a sua humanidade negada

pelas forças de opressão. No entanto, a expressão violenta, da segunda metade do século XX, os “ataques de 15 de março pela UPA de Holden Roberto, planeados por Frantz Fanon, tinham muito a responder às chacinas de milhares de africanos meses antes, e provar a existência de trabalho forçado” (RAMOS, 2014, 402).

Frantz Fanon desnaturalizou a ordem mundial, seu pensamento formou a base da política anti-imperialista e de autodeterminação. A revolta dos angolanos materializa a reação à opressão e ao trabalho escravo em Angola. Porém o “uso das imagens de modo nada aleatório ou acidental” (RAMOS, 2014, 403) registrou o conhecimento da história somente pela versão do governo português. Salazar alcançou seus objetivos, justificando a sua permanência em solo africano, bem como iniciou a guerra colonial.

Ruy Duarte de Carvalho presenciou o massacre e as suas repercussões, as impressões sobre o acontecido foram registradas pelo escritor em entrevistas e textos autobiográficos.

Sobre este fato, afirmou:

havia uma razão de Angola que colidia com a razão colonial portuguesa, disso dei definitivamente conta em condições muito brutais, com 19 anos e já a trabalhar como técnico responsável nas matas do Uíge, quando, em Março de 1961, eclodiu ali a sublevação nacionalista do norte. 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 ³ (CARVALHO, 2009).

O novo “nascimento” veio confirmar uma identificação com Angola, Ruy Duarte de Carvalho optou pela nacionalidade angolana em 1983. O escritor emigrou com a família na década de 50, de Portugal/Santarém para Angola/Moçâmedes/Namibe. A migração para Angola foi exposta por sensações de pertencimento e de estranhamento por estar sempre em confronto com a língua

³ CARVALHO, Ruy Duarte.

Disponível em: <http://visao.sapo.pt/jornaldeletras/letras/morreu-ruy-duarte-de-carvalho=f569029>

Acessado em: 18/02/2017

portuguesa, as paisagens, as línguas nacionais angolanas e “outros entendimentos moldados por essas mesmas línguas... arranjar uma maneira de dizer dessas paisagens, em português, o que noutras línguas se diria delas” (CARVALHO, 2008, p. 20).

Sobre este movimento, afirma que:

quiseram as determinações do destino que a minha língua fosse a língua portuguesa... e que ela tenha vindo a ser o principal terreno e instrumento do labor existencial e social [...] que fizeram de mim um sujeito [...] fora da geografia humana que me viu nascer... isso quer dizer que todos o meu investimento pessoal, literário e cívico, se viu aplicado a um meio habitado [...], por seres humanos a quem, na sua maioria, couberam outras línguas maternas...(2008, p.20).

No entanto, nem todos os colonos portugueses experimentaram a adesão e o envolvimento do escritor com o espaço angolano. O livro *Lentes bifocais. Representações da diáspora portuguesa do século XX* de Ana Paula Coutinho Mendes, publicado em 2009, analisa produções artísticas, surgidas em Portugal, que tematizam a respeito do movimento migratório português.

As experiências vivenciadas com a libertação de Angola e o retorno para Portugal vêm sendo produzidas por colonos portugueses e seus descendentes, revelando “o universo da diáspora portuguesa no século XX, entrando também já por este século adentro, representa um campo de estudo vastíssimo, com facetas e recônditos ainda inexplorados” (MENDES, 2009, p.9). Essas produções artísticas encontram sustentação narrativa a partir de fontes orais e arquivos imagéticos de retornados portugueses pós-75, movimentando um diálogo com a participação de vozes de diferentes orientações.

Nesse contexto, a pesquisadora Margarida Calafate Ribeiro, no livro *Uma história de regressos. Império, guerra colonial e pós-colonialismo*, publicado em 2004, reflete a expressão de vozes e imagens do cotidiano da ação colonial, enfatizando a necessidade de elaboração de uma visão crítica da história.

Dando voz àqueles que sofreram ou, por outras palavras, registrando, problematizando e desconstruindo a memória da história colonial. Mas os estudos pós-coloniais têm também a sua origem no descontentamento de elites intelectuais diaspóricas com o andamento político dos seus países de origem tantas vezes dominado por elites corruptas que não trouxeram de facto aos seus países a dinâmica social, política e económica imaginada com a libertação (RIBEIRO, 2004, p. 17).

Sobre a possibilidade e a urgência de recontar a ação colonial, os arquivos de imagens oferecem um vasto repertório para interrogar esta memória, com diferentes vozes e pontos de vista. As escolhas de captações que registraram a ação colonial revelam a perspectiva que guiou o olhar e determinou a construção do mundo português, além disso, as imagens oferecem pontos de análise, denotam mais do que tornaram visíveis. Ao interrogá-las, os observadores ampliam a compreensão dos fatos, oferecendo dados para reinterpretação da ação colonial e do movimento de reação angolana, transformando rastros em narrativas.

A ação revisionista dos retornados portugueses tangencia a lutas da população angolana em busca de memórias soterradas, rompendo versões e visões da história ao perturbar relações naturalizadas. Se o regime do Estado Novo português manipulou o cinema e a fotografia como estratégia de controle político, hoje, os arquivos de imagens funcionam como contrapontos a ficções produzidas pelo aparelho de comunicação salazarista. As sobrevivências de arquivos do passado vêm contando histórias interditas a partir de interpretações diversas.

2.2.

Racionalidade Pastoril – integração de comunidades indígenas, continuidades e contiguidades entre Angola e Brasil

Em *Desmedida*, Ruy Duarte de Carvalho ampliou imagens que marginalizaram a diferença, pondo em contato arquivos do passado com a finalidade de reinterpretá-los a partir de outro lugar de observação. O escritor cria rupturas em grandes narrativas, ao escrever crônicas de um mundo em devir, dá a ver os resultados de colonizações que subalternizaram comunidades inteiras, gerando impasses no entorno do mundo. Para Ruy Duarte de Carvalho, são convergências de enredo e de ações que se desenvolvem e se complementam.

Existimos todos, hoje, na decorrência de uma colonização que foi dando sumiço àqueles que da maneira como viviam não tinham maneira de resistir, servimo-nos da mesma língua oficial, invocamos lusofonias de hoje que já foram lusotropicalismos antes, somos todos do hemisfério sul, com a cor geopolítica comum que isso comporta, e temos negócios correntes, estamos vivendo tempos comuns e tempos diversos do mesmo processo universal, global. Nós estamos é juntos, Paulino, no vaivém das balsas, atlânticas até (CARVALHO, 2008, p. 252).

As relações de interdependência apontadas em *Desmedida* tratam de marcas de sociedades colonizadas e colonizadoras, percebidas em intensidades distintas. Segundo Hall,

uma das principais contribuições do termo “pós-colonial” tem sido dirigir a nossa atenção para o fato de que a colonização nunca foi algo externo às sociedades das metrópoles imperiais. Sempre esteve inscrita nela da mesma forma como se tornou indelevelmente inscrita na cultura dos colonizados (HALL, 2003, p.118).

Ao atravessar espaços em *Desmedida*, o narrador busca semelhanças, deslocando versões coloniais a partir do desmonte de narrativas, para tal fim discute legados da colonização, envolvendo a disputa de terras, a integração e a invisibilidade dos povos indígenas. A dinâmica convergente de pensamento de Ruy Duarte de Carvalho dialoga com o valor teórico dos estudos pós-coloniais, recai precisamente a respeito de sua recusa de enunciar uma perspectiva do “aqui” e “lá”, de um “então” e “agora”, de um “em casa” e “no estrangeiro” (HALL, 2013, p.119).

Em *Desmedida*, o escritor relacionou povos e as suas histórias a partir de semelhanças e distinções. Evocou pontos de convergência na submissão pelo silenciamento de populações indígenas da América e da África, bem como a urgência de desestabilizar ficções, revelando os seus conflitos. Segundo o filósofo Didi-Huberman, o gesto político de desmonte de narrativas funciona como ruptura epistemológica, fragmenta coisas habitualmente reunidas e conecta as coisas habitualmente separadas. Cria um abalo e um movimento (DIDI-HUBERMAN, 2007, p.6).

O “livro-montagem”, ao reler práticas coloniais sobre a posse da terra, de Angola e do Brasil, rememora a extinção dos índios pelos bandeirantes; a ausência de terras para negros após a escravidão e o continuado desrespeito pelas demarcações de quilombos e reservas indígenas no Brasil, dificultando a existência de racionalidades alternativas e de populações no campo, confirmando a persistência da exclusão e da subalternização.

Nesse contexto, a imagem de Canudos remete, em *Desmedida*, ao aniquilamento de povos indígenas, sendo a intensidade da barbárie definida como

síntese de “comunidades inteiras sem lugar no mundo” (CARVALHO, 2010, p. 385). A comunidade de Canudos cria signos, ativa percepções sobre a marginalização da diferença humana e a urgência de construção de outras formas de enxergar realidades que ampliem o comum, tornando-o mais sensível.

A temática da destruição composta por Canudos sinaliza extinções de populações indígenas no Brasil e em Angola, definidas na montagem como histórias que compartilham exclusões. Nesse contexto, a integração pode ser entendida como uma forma de apagamento de histórias, culturas e vozes, como ressignificação da extinção da diferença. O narrador entende estes acontecimentos decorrentes da “expansão ocidental que trouxe os brancos até aqui e até lá” (CARVALHO, 2010, p. 239).

Para Ruy Duarte de Carvalho, as comunidades insularizadas condensam imagens de sociedades “estrategicamente ignoradas, olhadas de longe, apenas porque assim talvez se revelem mais inócuas enquanto aberrações, anacronismos, descuidos da história” (CARVALHO, 2000, p.28).

A temática sobre a integração e a extinção de povos nômades no Brasil evoca a comunidade pastoril Kuvale, ao sul de Angola, objeto de estudo e pesquisa de Ruy Duarte de Carvalho.

Com esta sociedade, Ruy Duarte de Carvalho experienciou a interação permanente em um clima de entendimento, elaborado de forma poética em verso ou em prosa. No livro de contos *Como se o mundo não tivesse leste*, publicado em 1977, sua primeira experiência com a escrita em prosa, é possível encontrar reflexões que dão conta da extensão íntima de seu encontro com os pastores, traduzido como uma “definitiva votação a uma geografia e a um povo. Pela primeira vez (terá sido a última) me foi permitido sentir desfeitas as barreiras da raça, da cor da pele e da cultura” (CARVALHO, 1977, p. 13).

Esta votação pode ser percebida em sua obra, pois, segundo o escritor,

pela primeira vez na vida, estar onde estou, dentro de mim e aqui. E nem a perfeita noção do meu papel neste embate de forças, instrumentos de vontades que recuso, produz outra estranheza que não a de mostrar-me enfim maduro para assumir o risco de ver claro (CARVALHO, 1977, p. 14).

O contato com a racionalidade pastoril emerge em seu texto. Em seu último livro, *A terceira metade*, de 2009, Ruy Duarte de Carvalho explicou a Paulino, pastor e o seu informante na sociedade pastoril, as razões de sua obsessão literária. Por toda vida, esteve “sempre a falar do mesmo mas nunca, jamais da mesma maneira, porque afinal falamos não é de um qualquer passado, nosso ou alheio, mas de um processo em curso... falamos para garantir devir à estória...” (CARVALHO, 2009, p.14).

A sociedade pastoril Kuvale, situada ao sul de Angola, fundamenta as suas estratégias de vida na mobilidade (CARVALHO, 2000, p. 25), na transumância. A transumância é o movimento de circulação dos povos nômades em busca dos melhores pastos e da sobrevivência. Segundo o escritor, as sociedades nômades são consideradas pelos sedentarizados e por visões ocidentalizadas locais como as mais “arcaicas” de Angola.

De facto, onde quer que existam, eles se encostam a vizinhos e acham-se sempre mais ou menos integrados em configurações político-administrativas que de uma maneira geral tendem a contrariá-los, a deplorar a sua existência e, inevitavelmente, a pressioná-los no sentido da alteração do seu modo de vida, da sua mobilidade, da sua fluidez, da sua inapreensibilidade, enfim. Esta atitude por parte da sociedade moderna sedentarizada é facilmente compreensível. Ela inscreve-se no curso de complexificações e das expansões civilizacionais que dominam e acionam aventura humana (CARVALHO, 2000, p. 26).

As visões coloniais a respeito do povo Kuvale foram recuperadas na contemporaneidade. Em busca da origem destas narrativas essencializadas sobre os pastores Kuvale, Ruy Duarte de Carvalho pesquisou, durante quatro meses por ano, entre 1992 e 1997, resultando no ensaio *Aviso à navegação*, publicado em 1999, sendo, esta pesquisa, a fonte do livro *Vou lá visitar pastores* de 2000.

A pesquisa e o texto literário reinterpretam testemunhos, imagens que estigmatizaram a sociedade pastoril Kuvale, signos que mostram a distância das linhas de força e as razões da cultura pastoril, uma cultura alternativa, que atende a "uma razão, a uma racionalidade, a uma lógica pastoril" (CARVALHO, 2000, p.28).

Estes textos são leituras fundamentais para imersão em suas propostas de escrita, leituras que deslocam visões essencializadas sobre povos excluídos de histórias oficiais, favorecendo analogias com outras sociedades pastoras. Seu

estudo sobre a população Kuvale centraliza nos seguintes temas: a importância do gado na estrutura econômica da sociedade; o trabalho escravo; a integração dos pastores pelo governo colonial; os mitos e imagens forjados pela ação colonial; a transumância e o uso folclórico da imagem dos pastores pelos poderes oficiais em diversas temporalidades.

São pesquisas de um intelectual pós-colonial, atentas à necessidade de por em questão narrativas, impostas pela centralidade da racionalidade europeia ao resto do mundo. Busca nos pastores existências não destruídas pelo capitalismo colonial. O desmonte intencionado pela literatura de Ruy Duarte de Carvalho, ao sinalizar as ficções forjadas que enredam os pastores, dá a perceber alguns mitos, que forjaram a imagem pastoril desde o período colonial. Estas imagens são retomadas com novas significações pelas mídias angolanas, principalmente, a televisiva, pelo seu alcance, impõe impressões sobre a sociedade pastoril.

A partir da banalização da experiência pastoril, apresentada por governos locais angolanos, o escritor argumenta a respeito do olhar exótico, destinado a estas sociedades.

Segundo o escritor, as apresentações da televisão são

algo entre a estigmatização, o desprezo e o fascínio do exótico. Por isso vão ainda servindo para ilustrar festividades em Luanda e de vez em quando chega a ordem para constituir um grupo folclórico de Mucubais [...]. A televisão filma e é essa a imagem que os Kuvale candidamente permitem que a seu respeito seja divulgada por todo o país (CARVALHO, 2000, p.29).

A crítica de Ruy Duarte de Carvalho parte de imagens folclóricas e fragmentadas dos pastores divulgadas como ilustração pela televisão angolana. O desrespeito aos rituais pastoris respalda a argumentação do escritor sobre a continuidade de colonialidades no imaginário angolano. Esta desqualificação da presença pastoril na sociedade de Angola inspirou Ruy Duarte de Carvalho a buscar a origem de ficções e os modos de fixação destas narrativas, surgidas do desencontro do governo português com os pastores.

Para concretizar a pesquisa, o escritor acessou documentos oficiais e recolheu testemunhos na oralidade. As vozes Kuvale exibem

uma lógica que não a situa tanto como uma articulação de roubos quanto como uma dinâmica de equilíbrio, ou até de reciprocidade, se quiseres. E é isto,

sobretudo, esta lógica pastoril, que os sedentarizados temem, porque a lei institucional em que se amparam e a que recorrem não é afinal nem cultural nem factualmente aceite, respeitada e digerida pelos pastores (CARVALHO, 2000, p. 27).

O desacordo entre as racionalidades foi confirmado por Ruy Duarte de Carvalho em um encontro com os universitários de Luanda, nesta ocasião, percebeu a continuidade da ideia da integração como ‘solução’ para os pastores. Ao expor a fundamentação econômica, ecológica e cultural da vida dos Kuvale, o escritor foi indagado pelos estudantes sobre a vida pastoril.

Que preconceito os levava a viver até hoje como selvagens? “Haveria escolhas possíveis entre essa vida de nômadas e a sua fixação “em campos verdes irrigados pelo gado”, etc. (sic) rumo ao desenvolvimento normal, ao padrão universal e dentro de parâmetros técnicos e científicos”? Negar o desenvolvimento? (CARVALHO, 2000, p.124).

A desclassificação da vida nômade obedece à imposição do padrão de visão de mundo ocidental e universal. Este permanece como o modelo dos universitários. Apesar de ser ainda um desafio romper com a imagem modelada perante o mundo como “africanos”, fundamentam-se na medida da universalidade para avaliar e moldar populações indígenas, impondo apenas uma possibilidade de estar no mundo.

Segundo Ruy Duarte de Carvalho,

sociedades pastoris como as do Kuvale, e são muitas e com muitos pontos em comum as que prevalecem em África atestam a evidência, pouco cômoda, desconfortável, de que mesmo ali à mão existem outros tempos, outras idades, que em si mesmo constituem uma afronta para a ordem que se pretende dominante e para a afirmação do progresso, da adoção dos sinais do progresso. Por isso também, sociedades como essa são por todo o mundo estrategicamente ignoradas, olhadas de longe, apenas porque assim talvez se revelem mais inócuas enquanto aberrações, anacronismos, descuidos da história que a história se encarregará de resolver, integrando na melhor das hipóteses e se não houver resistências, ou aniquilando, dominando, dissolvendo, igualizando e anulando, por fim (CARVALHO, 2000, p.28).

A meta de integração pretende fixá-los, objetivando cumprir um padrão universal de conduta que não se adequa à prática de uma cultura pastoril. Os pastores, transumando, saem pelo mundo em busca de pastos verdes, sem fixar morada. Por um lado, são vistos como incompletos e inacabados em sua humanidade, por não cumprirem uma figura unificada e igualizante; por outro

lado, para Ruy Duarte de Carvalho, a transumância “cheira a poesia e a transumância é afinal a fórmula ecológica, a resposta social dada ao meio pelo sistema económico e cultural dos Kuvale e de todas as sociedades pastoris” (CARVALHO, 2000, p.117).

O escritor resgatou testemunhos, apresentando pontos de vista que contrariam as versões oficiais sobre o roubo do gado. Estas acusam a participação de comerciantes e fazendeiros na provocação de conflitos entre os grupos pastoris. Ao acentuarem as rixas, os colonos portugueses objetivavam a aniquilação mútua e a posse do gado.

O testemunho de Goês, vigário da paróquia de St. Adrião, afirma em um relato “esclarecedor, debitado em Lisboa perante a Sociedade de Geografia, em 1887” (CARVALHO, 2000, p.51).

Um colono Europeu, se o roubarem, tem a certeza, maior ou menor, de ser indenizado até com lucro e sem despesas; mas se porventura sucede o contrário, não é fácil prever-se o que pode dar-se, e frequentemente sucede haver conflitos (alguns bem desastrosos para as nossas armas) com as nossas autoridades, que procuravam proteger um colono que cometeu uma falta tão grave que não confessa. Mas não vale a pena... (CARVALHO, 2000, p. 51).

As ficções coloniais enredaram a imagem dos pastores em narrativas enganosas sobre estas vivências, porém a reinterpretação destes registros, a partir do contato com outras fontes, contesta versões reguladas com a intenção de justificar a extinção de lógicas de vida não enquadradas em padrões normativos e excludentes. A literatura participa e movimenta esta disputa narrativa, oferecendo um espaço de experiência contestatória possibilitada pela ficção. Com este fim, vozes portuguesas escreveram contranarrativas sobre a sociedade pastoril com a ideia de afetar o senso comum.

Segundo Rancière,

o sistema de informação é um “senso comum” deste género: um dispositivo espaço-temporal no seio do qual palavras e formas visíveis estão reunidas em dados comuns, em maneiras comuns de perceber e ser afectado e de atribuir sentido. O problema não é opor a realidade às suas aparências. É sim, construir outras realidades, outras formas de senso comum, ou seja, outros dispositivos espaço-temporais, outras comunidades das palavras e das coisas, das formas e das significações (RANCIÈRE, 2010, p.150).

As concepções de Rancière contribuem para perceber que a construção de “outras realidades”, para interromper fluxos de pensamento, ultrapassa a intenção positiva. Visto que, escritores portugueses, ao visarem interromper o senso comum, expressaram literariamente uma escrita de denúncia, exibindo um “efeito antecipado”, compromissado. No entanto, reforçaram subalternidades, tal como a percebida no conto “Ladrões de Gado”, do livro de contos *Não adianta chorar* – (contos coloniais), publicado em 1934, pelo escritor português A. Bobela-Motta, administrador em Angola até 1940.

A. Bobela-Motta alude à farsa de inquéritos forjados contra os Kuvales, classificados pelo escritor como “inquéritos famosos e grotescos”. Na narrativa, um major foi encarregado de desvendar os roubos de gado, praticados pelos mucubais, porém, ao apurar os acontecimentos, constatou que o roubo atribuído aos pastores era uma lenda, informando que as diligências administrativas constituíam os maiores problemas. Segundo o major:

- São um autentico crime! Com o pretexto de que foram roubados dois ou três bois, o administrador permite-se organizar ações punitivas. Juntas de cipaio, os funcionários, meia dúzia de comerciantes e agricultores armados e vai de saquear os sambos dos Mucubais com a maior desfaçatez. Apreende centenas de cabeças porque desapareceram duas. Isto tem que acabar, der por onde der! E garanto-lhe que acaba! (BOBELA-MOTTA, 1977, p, 87).

O major não conseguiu cumprir o prometido, pois havia recebido um telegrama do governo, orientando a sua conclusão. A mensagem intencionava favorecer o prestígio das autoridades administrativas portuguesas frente aos pastores, como também informar a respeito do conhecimento do governador de todas as atividades executadas contra os Kuvale, bem como o conteúdo do telegrama. Ao lê-lo, o major emitiu seu parecer: “conforme pude constatar e afirmam os eruditos etnólogos, por natureza, o mucubal é ladrão de gado...” (BOBELA-MOTTA, 1977, p, 87).

Segundo Manuel Ferreira, que prefaciou o livro do escritor português,

no período de ausência absoluta de liberdade de expressão, dificilmente se pôde libertar do sentimento etnocentrista toda interpretação que se elabora dos factos e dos acontecimentos está prejudicada pela sua formação cultural e sua natureza racial. Aliás, é preciso dizê-lo, todos nós, uns mais do que outros, por força de uma fatal autocensura e da massificação oficial, teríamos caído em certas imprecisões. A história da colonização terá de ser feita, sobretudo, pelos africanos de raça ou de cultura (FERREIRA, 1977, p.10).

Segundo Margarida Calafate Ribeiro, o Estado Novo ergueu um estado de alienação sobre o qual se desenvolveria toda a sua ideologia, através de um pacote normativo de iniciativas definiram os preceitos programáticos imperialistas e centralizadores.

As exposições e congressos coloniais no estrangeiro [...], os filmes, os programas de rádio, como “O Império Português”, e, mais tarde, na televisão, “Portugal Além da Europa”, os concursos literários para estimular o desenvolvimento de uma literatura colonial, os cruzeiros de estudantes às colónias e mesmo a criação daquela que viria a ser o centro de expressão contestatória do império em Lisboa, a Casa dos Estudantes do Império (RIBEIRO, 2004, p.125).

A reinterpretção da literatura colonial revela a estigmatização dos ‘africanos’, atendendo ao gosto europeu e à lógica da época. Os pontos de vista eram centrados na supremacia do homem branco, em sua história e cultura. “Só o branco usufruía o estatuto de sujeito [...] e a qualidade de cidadania. Enunciação unívoca, o romance colonial sagrava-se num estéril e fechado monólogo” (FERRREIRA, 1977, p.7).

Porém, Margarida Calafate Ribeiro afirma, que, aos poucos, a imagem “imperial refletida nas obras, construída no ideário metropolitano, começa lentamente a não ser a imagem refletida nas obras daqueles que têm uma vivência africana” (RIBEIRO, 2004, p.137).

A. Bobela Motta é um exemplo desta tentativa de mudança de perspectiva. Não era um escritor colonial, foi perseguido pelo regime. Apesar de ter escrito *Não adianta chorar – (contos coloniais)*, em 1934, só o publicou em 1977. Cito um trecho do conto:

- Partiu-se do princípio – afirmava o major – princípio que eu considero errado, de que o mucubal é ladrão de gado. É uma lenda, doutor. O mucubal o que tem é culto do boi. Vive para ele. O boi faz parte de sua vida, da sua religião, do seu universo. Mata-o para os seus cultos religiosos e dificilmente se separa dele noutra circunstância qualquer. Ladrões de gado? E que o fosse? O ladrão não se corrige, roubando-o (BOBELA-MOTTA, 1977, p.86).

Embora tenha pretendido se distanciar da leitura do mundo colonial e de seu tipo de registro, o escritor português cometeu “imprecisões”, pois seu texto não rompe com a visão de mundo que estigmatizou os pastores, não desafia o senso comum. Em seus contos, o negro mantém a posição do observado, do objeto, é aquele de quem se fala, mas não assume o protagonismo nem a voz

narrativa, esta não é a versão dos pastores, suas vozes continuam apagadas. Nesse contexto, novas vozes, excluídas de histórias oficiais, urgem para reordenar o sensível a partir de textualidades com conteúdo crítico e emancipatório que advêm de vivências com o lugar de fala e a memória dos sem nome e dos sem imagem.

A partir da sociedade pastoril, Ruy Duarte de Carvalho argumenta e justifica a necessidade de acessarmos histórias invisibilizadas, a temática pastoril atravessou a sua escrita, sendo o fio condutor de sua produção artística. Foi também junto a comunidades pastoris que o escritor reconfigurou a sua atuação como artista, descobrindo outras formas de ação para a arte. O deslocamento como forma de interferência na compreensão do mundo permeou as suas produções. Na década de 70, ao compor a equipe de cineastas angolanos, viajou de Luanda, ao sul do país, sendo afetado por esta experiência com vivências que ampliaram as suas percepções de racionalidades e de línguas, reivindicando este deslocamento como um signo de transformação incontornável em sua formação, levando-o ao estudo da antropologia e a evidência de um novo modo de olhar.

3.

Linguagem fílmica

3.1.

Notas sobre a construção do cinema angolano

A trajetória do cinema angolano prende-se à história do país. Desde a década de 50, o movimento cineclubista se desenvolveu com forte componente político. Seu uso como arma de combate pelos movimentos de libertação marcou a presença fílmica no país. O cinema angolano nasceu com a independência do país com o compromisso político de documentar o momento histórico.

Ruy Duarte de Carvalho foi um dos cineastas pioneiros, estes foram formados com a missão de alterar o modo colonial de filmar os povos angolanos. As realizações dos cineastas pioneiros criaram relações novas entre o povo e a produção fílmica, a atividade foi decisiva para a formação da visão de mundo e da expressão artística do escritor selecionado para esta dissertação.

A ação cinematográfica e o seu caráter interventivo na realidade, o uso do cinema como parte da luta armada e instrumento de manipulação colonial revelam dados sobre a presença do cinema em Angola com fins e meios distintos. Estas ações foram condensadas na série “*Angola: O nascimento de uma Nação*”, organizada em Portugal pela jornalista Maria do Carmo Piçarra e pelo cineasta Jorge António.

Os volumes *O cinema do império*, 2013; *O cinema da libertação*, 2013; e *O cinema da independência*, 2015, reúnem textos de pesquisadores e de jornalistas; entrevistas sobre o projeto cinematográfico realizado em Angola e uma cuidadosa recolha de fontes imagéticas, fotografias e um catálogo de cartazes de apresentações de filmes produzidos em Angola que vêm atenuar a escassez de informações acerca desta atividade fílmica.

No terceiro volume, *O cinema da independência*, a pesquisadora revisitou a obra cinematográfica de Ruy Duarte de Carvalho, relendo entrevistas, filmes e textos sobre a participação do escritor nas primeiras movimentações do cinema em Angola no período da pós-independência. Com o texto “Ruy Duarte: um

cinema de urgência” para resgatar Angola do “hemisfério do observado”, Maria do Carmo Piçarra concluiu que o escritor apoiou-se na “etnologia para ganhar conhecimento sobre seres humanos e línguas maternas” (PIÇARRA, 2015, p. 101).

Neste mesmo volume da série, no texto “Cinema angolano: um passado com futuro sempre adiado”, José Mena Abrantes descreveu a trajetória do cinema em Angola. O jornalista situou a primeira fase do cinema angolano no período da transição de 60 para 70, antes da independência, com a produção de *Monagambee* (1968) e *Sambizanga* (1972), adaptados de contos de José Luandino Vieira pela cineasta francesa Sarah Maldoror (ABRANTES, 2015, p.15).

Em seu texto, Mena Abranches informa que estes filmes foram realizados em Argel e Brazzaville. Segundo Abrantes, as produções fílmicas são reivindicadas por Angola não só pela temática, mas pelo envolvimento da realizadora com o Movimento Popular de Libertação de Angola – MPLA, cujos militantes atuaram nas filmagens.

A segunda geração do cinema angolano começou em 1975, o quadro de cineastas foi formado com cursos intensivos pela Cooperativa de Cinema Promocine e pela Televisão Popular Angolana – TPA, com o propósito de registrar em imagens o nascimento do novo país e “a alma angolana”, tendo como principais representantes António Ole, Ruy Duarte de Carvalho e Asdrúbal Rebelo (ABRANTES, 2015, p.16).

Os cineastas formaram-se “num quadro de cooperação entre a Televisão angolana e o Partido comunista Francês” (LEVIN, 2015, p. 93), com a participação de três técnicos franceses Bruno Muel, Antoine Bonfati, Marcel Trillat, colaboradores habituais de Jean-Luc Godard, Jean Rouch e Chris Marker. Estes vieram a Angola a convite de José Luandino Vieira, realizando os primeiros registros do período da independência (ABRANTES, 2015, p.16). Segundo Mena Abrantes, os pioneiros contribuíram expressivamente para o registro do momento histórico, na década de 70, e percorreram na atividade em apostas individuais (ABRANTES, 2015, p.16).

Ruy Duarte de Carvalho seguiu com o propósito de registrar a realidade do país, pois “o cinema angolano acabava de tentar assumir uma vocação à escala da

complexidade histórica, geográfica e social de um território recente enquanto entidade política independente” (CARVALHO, 2008, p.389). A expressão de Ruy Duarte de Carvalho foi de “reflexão sobre o equilíbrio entre o homem e o meio, sobre o progresso e a cultura com a série “Presente angolano – Tempo Mumuíla”, a qual, ao final, totalizou cerca de seis horas de cinema, repartidas em dez filmes” (ABRANTES, 2015, p.18).

Ruy Duarte chamou de “cinema de urgência” a sua atuação no projeto do governo, até 1985, quando “se instalou um impasse criativo e produtivo, mais tarde oficialmente atribuído apenas “a razões conjunturais” não especificadas” (ABRANTES, 2015, p.25).

O impasse criativo de 1985 gerou o afastamento de Ruy Duarte de Carvalho do cinema produzido pelo governo angolano. O cinema feito pelos pioneiros gera controvérsias entre os cineastas de Angola até hoje. A polêmica gira em torno da orientação da produção realizada.

Segundo o cineasta angolano Zezé Gamboa, os cineastas pioneiros

se autocensuravam, porque estavam inseridos numa revolução que não lhes permitia nem lhes dava a liberdade para darem o salto para fazerem o que quisessem. Porque aquilo era totalmente subvencionado – pela televisão, no início; e depois mais tarde, pelo Laboratório de Cinema e por fim pelo Instituto Angolano de Cinema (IAC). Havia sempre ali a autocensura que os próprios cineastas faziam. [...] A realidade é que eles estavam condicionados, eles não podiam filmar o que quisessem. Ou seja, eles tinham que fazer, falar de temas que eram temas que convinham ao partido. Não brinquemos com coisas sérias, quer dizer, o regime era autoritário. Portanto, não falavam do que queriam, como queriam. Quer dizer, podiam contar uma história mas dentro do esquema do partido. (LEVIN, 2015, p.96).

As informações do cineasta Zezé Gamboa revelam uma realidade que foi ressaltada em diferentes textos por Ruy Duarte de Carvalho. No texto “Tradição oral à cópia standard. A experiência de *Nelisita*”, publicado em 1982, o escritor contribui com a sua interpretação sobre a afirmação de Gamboa, ressaltando o talento para traduzir a subjetividade.

Ruy Duarte de Carvalho afirma:

o Estado é o único produtor de filmes em Angola, os cineastas angolanos são funcionários do Estado, Angola é um país destruído por uma guerra e levado a sustentar outra. Um cidadão angolano que se assuma como realizador de filmes em Angola coloca-se inevitavelmente perante um quadro complexo de interferências, cuja necessidade de conjugar harmoniosamente há-de por certo

determinar o aparecimento de uma resposta pessoal a que só a sua obra de facto, poderá e deverá dar resposta (CARVALHO, 2008, p.442).

Para Maria do Carmo Piçarra, “surgiu, a certo ponto, um desentendimento quanto ao espaço do autor na cinematografia em criação” (PIÇARRA, 2015, p.133). A pesquisadora esclarece a versão de José Luandino Vieira: Luandino “tinha a visão da construção de um cinema, articulado a cultura revolucionária angolana -, desenhou a estratégia que lhe pareceu mais adequada e geriu recursos em função disso” (PIÇARRA, 2015, p.133).

O técnico francês Bruno Muel participou da formação dos pioneiros em 1975. Em entrevista a Ros Gray, contou que, ao voltar a Angola em 1977, a “esperança utópica que tinham encontrado em 1975 em Luanda, já não existia”. Muel chega a afirmar não serem as pessoas mais indicadas “para formar realizadores para uma televisão nacional disciplinada” (PIÇARRA, 2015, p.134).

O impasse de estar entre o compromisso de cumprir uma determinação orientada e a sua singularidade criativa levou Ruy Duarte de Carvalho a percorrer caminhos com mais autoria.

Segundo Piçarra,

se um projeto disciplinado de realização, na TPA, pretende servir um país e mostrar ao povo angolano um modo de olhar e ver que seja nacional, Duarte quer internamente, fomentar a compreensão, entre os povos angolanos, da riqueza da sua diversidade cultural e afirmar, internamente, que há um presente angolano que não é antropologicamente, o de um mundo em desaparecimento, velho argumento para as brigadas de cientistas ocidentais fixarem práticas culturais (PIÇARRA, 2015, p.135).

Os ideais da revolução foram resgatados em produções da retomada na terceira geração do cinema de Angola. As concepções críticas, que envolvem as temáticas, incidem em questionamentos sobre a independência e as guerras, bem como nos legados na condição humana angolana. Esta geração registrou sinais de revitalização com muitas produções em vídeo ou em películas, realizadas por cineastas nacionais e estrangeiros. Uma das razões para este momento do cinema angolano está na criação em 2003, do Instituto Angolano de Cinema, Audiovisual e Multimédia (IACAM) e do funcionamento da Edecine, Empresa Distribuidora de Filmes, e a Cinemateca Nacional.

As ações de revitalização reverberam na contemporaneidade, tal como o projeto Animarte, que promoveu na Liga Africana um festival de cinema e vídeo amador, voltado para a descoberta de novos talentos, promovido pela Aliança Francesa, em Luanda, em 2004. Os resultados destas intervenções surgem em produções feitas com baixos recursos, como por exemplo: Oxalá cresçam pitangas – Histórias de Luanda, de Ondjaki e Kiluanje Liberdade, bem como um movimento de filmes independentes na periferia de Luanda, intitulado cinema poeira ou do gueto.

A importância histórica do cinema dos pioneiros para Angola transcende a intenção e funcionalidade política, pois ficou marcada por ter registrado um momento utópico da construção do país. Ruy Duarte de Carvalho perseguiu caminhos, ativados por percepções que dão conta da multiplicidade de realidades angolanas e do estudo antropológico. A busca por produções atentas a sua ‘delicada zona de compromisso’ guiou o seu trajeto no cinema e está traduzida em sua trajetória.

3.2

Produção fílmica de Ruy Duarte de Carvalho

O programa de cinema organizado pela Televisão Angolana (TPA) visou cumprir um projeto de governo em torno da criação de uma imagem síntese da cultura angolana. A proposta respaldou-se em um programa diretivo, almejando a tarefa de orientar a percepção do espectador. Para tal fim, foi organizado um programa de realização de documentários ao estilo do “cinema verdade”.

A produção fílmica da década de 70 é documental, feita para ser exibida pela televisão. Ruy Duarte de Carvalho incluiu em suas realizações as séries “Angola 76, é a Vez do Povo” de 1976 e “Presente Angolano, Tempo Mumuíla” de 1979; e “Nelisita” de 1982, a única ficção produzida neste período. Em 1982, obteve com o filme “Nelisita” o diploma da Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais em Paris, doutorando-se, em 1986, em Antropologia Social e Etnologia. O

escritor produziu ainda, de forma independente, *Moia, o recado das ilhas* em 1989 (PIÇARRA, 2015, p.101-102).

A produção de Ruy Duarte de Carvalho sinaliza o equilíbrio entre atender a um modelo de arte engajada e o desejo de seguir caminhos atentos a sua liberdade criativa. As produções fílmicas do escritor foram fundamentadas pela oralidade e pela antropologia, definidas como “cinema da palavra”. O ato de contar e o diálogo são as características principais de seu cinema. Segundo Laura Padilha, a oralidade é o maior fundamento da cultura daquele continente, diz ver na oralidade,

uma das formas de manifestação da ancestralidade cultural angolana e, na ficção em prosa que a recupera, um modo de resistência aos padrões estéticos e ideológicos do ocidente branco-europeu. Cartografam-se, desse modo, as identidades em diferença que a colonialidades do poder e do saber tentou, em vão, esfacelar (PADILHA, 2007, p.12).

Ruy Duarte de Carvalho associou as expressões orais ao cinema de urgência, “estávamos perante a evidência explícita do nascimento de um novo país africano, de uma consciência nacional alargada pela independência” (CARVALHO, 2008, p.389). O escritor pensa no cinema como um meio de descoberta do país por imagens, o formato fílmico combina com a intenção de captar a partir de um olhar distinto dos modos de ver praticados pela ação colonial e o cinema etnográfico.

Segundo ele, os filmes etnográficos realizados por cineastas europeus

diluem tudo o que possa denunciar a especificidade do meio utilizado e visa respeitar as características de um discurso falado ou escrito, sendo a montagem usada para harmonizar a narrativa, eliminando as fontes de embaraço, mascarar as roturas acidentais do registo e apresentar um processo único organizado a partir de fragmentos de processos distintos, filmados em tempos diferentes”(CARVALHO, 2008, p.396).

Os cineastas angolanos pretenderam renovar o olhar de filmagens, enquadradas com planos curtos em detalhes. As escolhas fílmicas, em planos longos e com ampla profundidade de campo, pretenderam oferecer transparência à imagem e suspender formas de filmar europeias, alegando a fragmentação do cotidiano da sociedade e o acentuado poder de manipulação da montagem. No texto “Cinema e antropologia para além do filme etnográfico”, de 1983, Ruy

Duarte de Carvalho, refletindo sobre os efeitos desta captação, se empenhou em reforçar pontos de vista diferenciados dos europeus, inclusive, se posicionou a favor de Ousmane Sembène, cineasta do Senegal, quando no “confronto histórico” com Jean Rouch, em 1965, Sembène questionou o cineasta e etnógrafo francês, acusando-o de filmar os africanos como insetos.

Com a intenção de investir no confronto de pontos de vista, RDC intensificou suas preocupações em distinguir o ponto de referência de quem observa, avaliando produções criadas a partir de detalhes de realidades, capturados por cineastas estranhos ao ambiente africano, que foram convertidos em imagens totalizantes sobre culturas situadas em Angola e em diferentes países da África.

Para ratificar as suas impressões, citou algumas considerações de outros cineastas que contestaram imagens essencialistas sobre as culturas e as histórias de povos africanos. Diz que:

há nos filmes etnográficos algo mais que continua a incomodar os africanos, ciosos de sua independência e da sua imagem perante o ocidente: “Os africanos, quando vêem filmes etnográficos, têm a sensação de que foi violada a sua intimidade”; “o problema é o da projecção feita sem discernimento na Europa. É o do grande público que ignora a nossa realidade que pode fazer troça” (ibid.:49), etc. Declarações deste género enquadram-se perfeitamente na expressão comum a outros contextos culturais africanos” (2008, p.411).

Nesse contexto, a opção foi realizar filmes com visão panorâmica, movidos pela ideia de ‘retratar a realidade’, almejando a criação de um efeito de conscientização e a criação de uma imagem da cultura angolana. A escolha do formato investiu no movimento contínuo da cena, realizando produções que se aproximam de um teatro filmado, oferecendo a ilusão da ‘realidade’ e da pouca interferência do realizador.

A conscientização pela arte, segundo Rancière, remete ao teatro “associado à ideia romântica de uma revolução estética, capaz de transformar já não a mecânica do Estado e das leis, mas as formas sensíveis da experiência humana” (RANCIÈRE, 2010, p.13).

Hoje rompemos definitivamente, diz-se com a utopia estética, isto é, com a ideia de uma radicalidade da arte e de suas condições de operar uma transformação absoluta das condições de existência coletiva. Essa ideia nutre as grandes polêmicas que acusam o desastre da arte, surgido de seu comprometimento com

as promessas mentirosas do absoluto filosófico e da revolução social (RANCIERÈ, 2010^a, p.17).

Ao comentar sobre a sua forma de registro fílmico, Ruy Duarte de Carvalho revelou o critério principal: ser “fiel como testemunho”, pois pretendeu

expor apenas, talvez, e garantir ao filme uma autonomia que lhe permita simultaneamente revelar-se válido como cinema, útil como referência (criar, encontrar nele um clima de síntese que facilite a leitura e a avaliação das situações) e fiel como testemunho. [...] Válido em si mesmo, eticamente honesto e capaz de intervir na realidade social (CARVALHO, 2008, p. 447).

Entre os documentários disponíveis de Ruy Duarte de Carvalho, o curta “*Uma festa para viver*”, de 1975, que tem como foco a poesia de Agostinho Neto (1922-79), de Antònio Jacinto (1924 – 91) e de Viriato da Cruz, surge como um interlúdio poético, embora enquadrado na luta política (PIÇARRA, 2015, p.109).

O curta demonstra a ação de Ruy Duarte de Carvalho como realizador em ação interventiva. É “um documento filmado que fixa as expectativas e tensões nos 15 dias que antecedem a independência do novo país” (PIÇARRA, 2015, p.107).

O cenário é o bairro operário Cazenga, em Luanda, o argumento gira em torno da preparação da festa da independência, realizada nas proximidades. Logo no início, um plano longo e aberto apresenta o musseque, o cineasta caminha com a câmera na mão, expondo o espaço narrativo. As imagens apresentam o cotidiano de uma casa no musseque, reúnem entrevistas com os moradores, tornando visível a vida dos excluídos, as condições precárias de uma família e o preparo de refeições sem água e gás encanados. Alternam a captação de imagens em planos que detalham mãos, o tipo de comida e os diferentes artefatos da cozinha, revelando a pobreza dos utensílios artesanais. A realização do filme enfatiza enquadramentos que focam no trabalho de grupos de crianças, mulheres e homens movidos pela independência. Junto ao som ambiente, uma voz narradora comenta o evento histórico, exaltando a participação do povo na revolução.

Ao exibir a encenação, o documentário transparece a construção de artifícios narrativos, revelando a ficcionalização em um registro que intencionou ser visto como documental. Segundo Rancière,

o testemunho e a ficção pertencem a um mesmo regime de sentido. O cinema documentário que se dedica ao “real” é, nesse sentido, capaz de uma reinvenção ficcional mais forte que o cinema de “ficção”, que se dedica facilmente a certa estereotipia das ações e dos tipos característicos (RANCIERÈ, 2009, p.57).

Os documentários angolanos da década de setenta denotam a ideologia do governo, a imagem permite constatar intenções de causa e efeito que a arte compromissada visava provocar. O filme de Ruy Duarte de Carvalho revela a impossibilidade da neutralidade e alinha-se aos fundamentos, guiados pela criação do cinema de Angola, orientando a interpretação. Com ele, percebemos que alterar a forma fílmica não denotou o afastamento de filmagens estereotipadas sobre a vida do povo, expondo a sua condição econômica. Ruy Duarte de Carvalho, ao comentar sobre a pretensão do ‘cinema-verdade’, em 1983, afirmou que houve uma

tendência generalizada – inspirada em velho sonhos e em teorias como as de Dziga Vertov, do neo-realismo italiano e do cinema-verdade – para fazer cinema como se a câmara “não estivesse lá”. [...] Por detrás da câmara está sempre quem filma e escolhe não apenas o filma e escolhe mas também a maneira como faz” (CARVALHO, 2008, p. 403).

A conclusão de Ruy Duarte de Carvalho sobre a participação ativa do artista nas escolhas fílmicas reitera as premissas de Rancière sobre o papel deste para reconfigurar o comum. A ideia de organizar uma percepção pode produzir expectadores passivos politicamente. O olhar é o contrário de agir, a arte só pode ser emancipadora quando o artista entender que o espectador/leitor não é “alguém que fica imóvel no seu lugar, passivo” (RANCIERÈ, 2010, p.8).

Segundo Rancière, cabe ao artista investigar aspectos de realidades formatados pelo senso comum. Premissa que lembra a importância de pensar na arte não como uma pedagogia ou explicação do mundo e, sim, como uma experiência e reconfiguração do mundo sensível.

Em 1976, junto ao grupo de cinema dos pioneiros, Ruy Duarte de Carvalho foi ao encontro de realidades no interior do país. Viajou três mil quilômetros desde Luanda até ao interior do deserto do Namibe, atravessando quatro das nove áreas linguísticas e quinze populações diversas. Esta experiência resultou em duas séries de documentários, impondo uma reflexão além do domínio da tecnologia fílmica (CARVALHO, 2008, p.389).

Esta imersão foi necessária, pois, segundo Ruy Duarte de Carvalho,

para realizar um trabalho adaptado à realidade nacional impunha-se-nos assumir uma consciência alargada ao conjunto das componentes que faziam da totalidade do país o lugar de uma única euforia. Uma euforia perante a qual, no entanto, nós não podíamos deixar de experimentar um sentimento ambíguo de encantamento e de angústia, espanto e entusiasmo, tão numerosas e particulares se revelavam as suas expressões locais (CARVALHO, 2008, p.389).

A viagem realizada, em 1976, de Luanda rumo ao Sul (PIÇARRA, 2015, p.111), foi um acontecimento deflagrador de transformações incontornáveis e motivador da ampliação de conhecimentos, de línguas e de culturas. As numerosas e particulares expressões locais, identificadas nessa experiência, revelaram a necessidade do escritor entrar em contato com informações, advindas do estudo da antropologia, pelo “apoio que esta pode dispensar-lhe enquanto modalidade de conhecimento e método de inquérito e de análise” (CARVALHO, 2008, p.16).

Com a viagem, Ruy Duarte de Carvalho entendeu o estudo da antropologia como fundamental para a compreensão da diversidade cultural de Angola,

sem o qual as imagens e o som apenas aflorarão, no melhor dos casos, ou iludirão, o que é mais comum, o significado do que é proposto: a dimensão dos gestos, a marca das atitudes, a dinâmica do tempo, a identidade do espaço (CARVALHO, 2008, p.16).

Ao entrar em contato com o “conhecimento antropológico, em 1982, Duarte retira os seus filmes da categorização como “cinema etnográfico”, porque reconhece as dificuldades subjacentes à produção cinematográfica na África” (PIÇARRA, 2015, 123). Mudou suas premissas com relação à captação, investindo a partir do lugar do observado, intencionando propor contranarrativas alteritárias fílmicas.

Nesse contexto, o escritor afirmou:

Angola é um país do Terceiro Mundo. Em relação à antropologia clássica situa-se francamente no hemisfério do observado. Que revolução, porém, estará em curso para a própria antropologia quando o observado se transforma em observador e, dificuldade teórica maior em relação ao ser e ao modo da disciplina, se observa a si mesmo? Que acontece quando o observado assume a palavra? Talvez ocorra aí a oportunidade de ver a antropologia aproximar-se do cinema para beneficiar, por sua vez, dos recursos e do método cinematográficos (CARVALHO, 2008, p.17).

Sua produção responde à indagação sobre o que o muda quando o observado assume a palavra, pois apesar de integrar uma produção diretiva, visando orientar e conscientizar, Ruy Duarte de Carvalho encontrou saídas sensíveis em torno de produções fílmicas, envolvendo a participação dos pastores, desmantelando “a fronteira entre os que agem e os que veêm, entre os indivíduos e membros de um corpo coletivo” (RANCIERÈ. 2010 p.31). Em seus textos sobre o cinema de Angola, o escritor faz poucos comentários sobre as opções da linguagem, para ele, o “testemunho do cineasta será sempre fundamentalmente fornecido pelos seus filmes” (CARVALHO, 2008, p. 393).

Afetado pela multiplicidade de culturas angolanas e pelos estudos antropológicos, Ruy Duarte de Carvalho realiza a única ficção do cinema dos pioneiros, *Nelisita*, adaptação do “conto nyaneka, narrado por pessoas Nyaneka. O conto projeta-se no espaço da memória, no espaço das referências familiares” (CARVALHO, 2008, p. 442).

Sinopse do filme: a fome domina o mundo e apenas restam vivos dois homens com as suas famílias. Um deles parte em busca de comida e encontra um armazém onde certos “espíritos” guardam enormes quantidades de géneros alimentícios e roupas. Apropria-se do que pode transportar e volta mais tarde, para levar mais, acompanhado do seu vizinho. Este denuncia aos “espíritos” aprisionam todos menos uma mulher grávida, para que ela venha a ter o filho e eles venham assim a poder apossar-se de mais um ser vivo. Nasce Nelisita, aquele que se gerou a si mesmo. Ludibria o “espírito” que o vem buscar, depois de ter nascido, a ele e a sua mãe. Só esta acaba por ser levada. Nelisita parte em sua busca e apresenta-se como rei dos “espíritos” para reclamá-la. O rei dos “espíritos” alicia Nelisita para passar para o lado dos que detêm a comida. Nelisita resiste. É depois submetido a várias provas, mas socorre-se dos animais da Criação, seus aliados, para vencer os espíritos. Perante o poder de Nelisita, os “espíritos” fogem amedrontados. Nelisita salva os seus e reconduz-os a casa montados no carro dos “espíritos” e transportando tudo o que se encontrava no armazém (CARVALHO, 2008, p.436).

O argumento foi adaptado de dois textos da tradição oral. O autor esclarece sobre as recolhas e as traduções, feitas nos terrenos por Carlos Estermann, a partir de narrações de Antonio Constantino Tyikwa (CARVALHO, 2008, 443).

Ao explicar a adaptação de narrativas da oralidade para linguagem fílmica, Ruy Duarte de Carvalho afirma:

a visualização da história é sempre subjectiva. A narrativa, em si, é apenas o potencial da obra ou de muitas obras em potencial. Haverá tantas obras quantos

os ouvintes. Ao pretender cinematizar ou teatralizar um conto decorrente da tradição oral, estamos desde logo perante uma contradição maior: utilizamos como ponto de partida a fixação de um conto que todavia não comporta, em sua natureza, a vocação da fixidez. Ao utilizar uma versão fixada, estamos de facto, e apenas, perante “uma” versão”. Ao lado de quem a produziu pode ter estado sentado alguém que a poderia verter muito mais rica forma, de referências, de intriga (2008, 443).

A produção angolana de *Nelisita* criou relações éticas e inéditas da equipe com os pastores, ao compartilharem a mesma experiência de produção fílmica, gerando novos olhares para a filmagem com a participação destes em dramatizações de histórias da tradição oral. Os pastores protagonizaram como autores, intérpretes e atores, ocupando um lugar ativo na filmagem, distanciando-se da imagem de espectadores passivos, atuando com outros papéis no comum, na partilha, experimentando um diferencial representativo com relação aos registros coloniais.

Segundo Ruy Duarte de Carvalho, esta proposta foi de encontro à captação colonial portuguesa, o regime colonial também enviara fotógrafos e até cineastas interessados em recolher imagens mais ou menos folclóricas. A produção feita objetivou realizar um filme com imagens que superassem o olhar colonial, centrado em corpos e objetos. Estas consolidaram o lugar do observado, de acordo com os interesses e o carácter do regime. A captação dos pioneiros

diferia muito explicitamente da temática perseguida pela óptica colonial. Não eram apenas os corpos e os objetos que nos interessavam. Logo no início foi dado destaque à palavra e ao testemunho, o que em si mesmo constituía um procedimento inédito (CARVALHO, 2008, p.440).

A ação das equipes coloniais consistiu em registrar fragmentos do cotidiano pastoril e partir com o material filmado. Ruy Duarte de Carvalho expressou a surpresa dos pastores, quando voltaram para mostrar o material de vídeo, que “permitia exhibir o resultado das filmagens anteriores e retomar o trabalho” (CARVALHO, 2008, p. 439-440). A exibição de partes do filme antes do término possibilitou o conhecimento de detalhes e concorreu para o ‘inédito’, a participação dos pastores no processo e no produto final proporcionou o pertencimento à produção artística e a um espaço na escrita além do de observado.

O envolvimento dos pastores completa a produção e materializa a transformação da atividade, o filme de Ruy Duarte de Carvalho oferece dados

para ser analisado como uma convocação “a um deslocamento na percepção, uma passagem do estatuto de espectador ao de ator” (RANCIERÈ, 2010^a, p.20), adequa-se à estética relacional,

recusa as pretensões de autonomia, da arte e os sonhos de transformação da vida pela arte, mas reafirma, no entanto, uma ideia essencial: a arte consiste em construir espaços e relações a fim de reconfigurar o território do comum (RANCIERÈ, 2010^a, p.19).

Apesar da imersão em uma lógica de politização das imagens, a produção de Ruy Duarte de Carvalho realiza uma arte política. Para Rancière, uma arte é política quando

rompe a evidência sensível da ordem “natural” que destina indivíduos ou grupos às tarefas de comando ou obediências, a vida pública ou a privada, ao começar por atribuí-los a um ou a outro tipo de espaço, a uma maneira de ser, de ver ou de dizer (RANCIERÈ, 2010, p.90).

A filmagem de Ruy Duarte de Carvalho pode ser lida como uma arte não atenta à lógica comercial e do mercado. Dialoga com os pressupostos de Rancière, sobre a arte “como forma de experiência autônoma, atinge a partilha da política do sensível. [...] Porque a autonomia estética não é essa autonomia do fazer artístico que o modernismo celebrou. É a autonomia como forma de experiência sensível” (RANCIERÈ, 2010^a p.27).

Com a participação dos pastores, a atividade provoca novas formas de vida, criando outros modos de pertencimento ao coletivo. A atividade produz o dissenso ao alterar o lugar e a ação na partilha do sensível. Segundo Rancière, “a política advém quando aqueles que “não têm” tempo tomam esse tempo necessário para se colocar como habitantes de um espaço comum” (RANCIERÈ, 2010^a, p.21).

Em 1990, Ruy Duarte de Carvalho definiu a sua última participação em uma produção fílmica como “uma delicada zona de compromisso entre quem fornece os meios, quem os maneja e quem depõe, se expõe perante os mesmos” (CARVALHO, 2008, p. 391), a partir da sensação tida ao voltar da filmagem de *Moia, o recado das ilhas*, de 1989, produzido de forma independente.

Sinopse - O filme é uma evocação de *A tempestade*, de Shakespeare, revisitada em meados do século XX por Aimé Césaire. A sua protagonista é uma angolana de ascendência cabo-verdiana para quem uma viagem às ilhas é o pretexto para a

questionação de sua identidade, marcada pelo sentimento do deslocamento. Híbrida, mestiça. Como as “mornas”. Nem totalmente europeia, nem totalmente africana (PIÇARRA, 2015, p.135).

Sobre esta produção, Ruy Duarte de Carvalho analisa a distância entre a intenção e a obra, partiu para o filme como para uma longa travessia, segundo o escritor:

tudo que dispunha para dar notícia dos tesouros acumulados, das maravilhosas entrevistas e da experiência acumulada, eram aquelas caixas de película e aquelas bobinas de som, algumas delas para rejeitar porque inviáveis, tecnicamente, irremediavelmente perdido, assim, parte do material que esperava encontrar nelas. E então pensava: o tempo e o feitiço que investi neste filme o que dariam, aplicados em poesia escrita ou em reflexão analítica, isto é, antropológica no meu caso? Não, não teria (CARVALHO, 2008, p.343).

Na tentativa de revelar os silêncios, que habitam as grandes narrativas sobre diferentes culturas e identidades, as reflexões de Ruy Duarte de Carvalho sobre a ficção fílmica enfatizam o contato de sua forma artística com racionalidades alternativas, que, muitas vezes, escapam mesmo quando o escritor busca registrá-las e entendê-las. Estas intervenções mostram os conflitos e os limites da tentativa de ressignificar lacunas para reatar a memória e da história.

O filme *Moia, o recado das ilhas*, realizado em Cabo Verde, adequa-se à afirmação de Rancière sobre “o filme que põe em questão a separação estética em nome da arte do povo permanece um filme, um exercício do olhar e da escuta” (RANCIÈRE, 2010, p.121).

Ruy Duarte de Carvalho se colocou em trânsito para perseguir esta escuta e interagir com o que constitui o sentido destas vidas. Pelo deslocamento, entrou em contato com realidades distintas, mudando os seus modos de ver, sendo a potência da linguagem fílmica um movimento de escrita que não se afastou de suas expressões artísticas.

Segundo Maria do Carmo Piçarra, o cinema

prestou-se magnificamente a suprimir distâncias e para traduzir, em imagens, as “paisagens culturais” angolanas: ora imagens mais íntimas, poéticas; ora outras mais políticas. É preciso escrever também que o cinema lhe contaminou a escrita tal como a poesia alargou e deu profundidade de campo aos planos que filmou (PIÇARRA, 2015, p.103).

Ao construir outras formas de olhar para os pastores, o escritor enfatizou o coletivo. Com as produções na sociedade pastoril, alterou a partilha do sensível. Ao envolver os pastores na ação, agiu como um artista atento a criar outras formas de uso da palavra e da imagem. A ação compartilhada formou elementos de igualdade, o saber dos pastores, os seus contos e a sua língua foram determinantes para a produção artística. Os filmes de Ruy Duarte de Carvalho podem ser considerados uma arte emancipadora, pois agregaram no comum os que só observavam, para Rancière, emancipar: “desmantela a fronteira entre os que agem e os que veem, entre indivíduos e membros de um corpo colectivo” (RANCIÈRE, 2010, p.31).

Em uma sociedade livre do domínio formal português na década de 70, Ruy Duarte de Carvalho realiza com a sociedade pastoril uma arte que rompe o consenso dominante, atua no sensível, investindo no seu cotidiano. Segundo Rancière, a partilha do sensível pretende dar conta das paisagens inscritas no cotidiano, o regime estético da arte é atravessado pelo projeto de uma arte que não consiste em pintar quadros, mas sim ‘formas de vida’⁴.

As escolhas fílmicas de Ruy Duarte de Carvalho mostram o exercício e a variação de um pensamento em torno de uma forma de expressão. Em *Desmedida*, o escritor mostra o domínio de um ficcionista atento a formas de manipulação pela linguagem de um real inapreensível, assim, ativa formas de percepção da história, acentuando e enfrentando as suas complexidades e contradições. Monta, ampliando ao infinito a possibilidade de lê-la e reinterpretá-la, justapondo textualidades e temporalidades.

⁴ RANCIÈRE, Jacques.

Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/pdf/cic/v57n4/a11v57n4.pdf>
Acessado em: 03/03/2017

4.

Análise da estrutura da montagem

4.1

Desconstrução de imagens discursivas de viajantes e intelectuais no final do século XIX e início do XX

Aí é deserto, terra de ninguém, é território de fronteira, espaço aberto, é paisagem sem figuras que a tua fantasia pode povoar.

Ruy Duarte de Carvalho

A escrita de Ruy Duarte de Carvalho em *Desmedida* se orienta por uma visão pós-colonial com o objetivo de reinterpretar as narrativas de progresso a partir de vozes invisibilizadas pelas histórias oficiais. Para desvendar a dominação camuflada no universo das pequenas coisas, no senso comum, o escritor transita pela linguagem, debate temas e põe em questão formas de consenso. Segundo Didi-Huberman, a montagem⁵ mostra os conflitos e os paradoxos, os choques recíprocos dos quais toda história é tecida. As coisas só aparecem ao desmontar. *Desmedida* visa analisar a ação colonial e as colonialidades contemporâneas. Ruy Duarte de Carvalho ressalta em seus estudos comparados a organização da

empresa colonial a partir de dinâmicas, que envolvem “a evangelização, primeiro, e, depois, fundamentada nas ideias das Luzes e no darwinismo social do séc. XIX, a acção colonizadora, modernizadora, que o Ocidente se atribui então e continua a atribuir-se até hoje. Entretanto a fórmula colonial das últimas décadas do século XIX e da primeira do XX acaba por ver-se, a bem dizer a partir do fim da segunda guerra mundial, ultrapassada pela própria dinâmica das relações que instaurou e pela mobilidade estratégica dos interesses que a tinham instaurado. Mas o domínio mantém-se. É que a expansão ocidental, para além da econômica,

⁵ DIDI-HUBERMAN. George. REMONTAR, REMONTAGEM (DO TEMPO)

[N.T.] O termo montagem, seguindo o dicionário Larousse, tem oito significados: levar uma coisa de baixo para cima; ação de por junto elementos constitutivos de um objeto, de um aparelho, de um móvel, para que ele esteja em estado do uso à que se destina; ação de por junto por técnicas apropriadas, elementos (texto, foto, som, imagens etc.) de diversas origens para obter um efeito particular; no cinema, escolha dos diversos elementos que compõem um filme; na eletroacústica, operação destinada à permitir a leitura sem interrupção de gravações inicialmente separadas; na tipografia, composição dos clichês para formar uma página; na mineração, chaminé ou lareira escavada para cima da camada em que se encontram; em usinas, dispositivo de fixação rápida e automática de uma peça em uma máquina-ferramenta.

Disponível em: http://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2016/07/cad_47.pdf

Acessado em: 18/02/2017

é também ideológica, cultural e política. A expansão das ideias acompanha assim a circulação das mercadorias (CARVALHO, 2008, p.37).

Ruy Duarte de Carvalho dá a ver a continuidade deste domínio, a montagem apresenta-se como uma escrita com potencial interventivo para reler a história, embaralhar evidências e alterar partilhas. O olhar para o Brasil concretiza uma narrativa de viagem de um narrador angolano em deslocamento pelo país. O cenário de *Desmedida* situa o narrador, chegado de Paris, em uma fazenda no interior paulista. A partir de São Paulo, busca reconstruir a rota dos bandeirantes, entendida como “uma rampa de lançamento, [...] onde podem ter origem, confundir-se e anular-se os destinos possíveis” (CARVALHO, 2010, p.391).

O narrador margeou o Rio São Francisco e, assim, chegou aos sertões. Ao comentar a intencionalidade de seu trajeto, explicou:

uma vez que apontei ao São Francisco, na pista das suas paisagens literárias que a muito me habitavam o imaginário, seria difícil não acabar por ver-me muito particularmente investido numa busca de informação que haveria de remeter-me à reflexão e à produção intelectual, e literária e artística, das primeiras décadas do século XX brasileiro (CARVALHO, 2010, p. 395).

Com a finalidade de oferecer outro olhar para a produção do início do século XX, a montagem de *Desmedida* busca produzir reflexões para reler o que já está posto pelo senso comum, normatizado. Apresenta uma rede de sustentação entre as imagens evocadas e a voz do narrador, pondo em contato “traços de coisas sobreviventes, de tempos separados por lacunas” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.7). Os movimentos de aproximação e confronto de pontos de vista provocam a desconfiança de narrativas históricas. A estrutura ficcional da montagem é composta de sequências argumentativas. Nesta dissertação, a primeira a ser analisada foca em viajantes europeus, intelectuais brasileiros e articula-os a questões raciais.

O narrador fragmenta e aproxima arquivos sobre a história do Brasil, ao folhear livros “de um sebo para o estrépito da rua Xavier de Toledo na zona do centro da cidade de São Paulo” (CARVALHO, 2010, p.57), analisa imagens que remetem ao início do século XX e ao modernismo brasileiro, nessa ambiência, recorda Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, o historiador

Paulo Prado e insere o poeta suíço Blaise Cendrars na montagem, que esteve no Brasil em 1924 e em 1926.

Cendrars ocupa na ficção de Ruy Duarte de Carvalho o lugar de viajantes europeus que passaram pelo Brasil, “pensando senão em negócios” (CARVALHO, 2010, p. 65). Segundo o narrador, Cendrars chegou a constituir no Brasil, “em 1928, uma firma para gerir seus interesses a partir de Paris” (CARVALHO, 2010, p.65).

Para criar a desconfiança sobre Cendrars em sua passagem pelo Brasil, o narrador acrescentou informações a partir do livro de Alexandre Eulálio, publicado em 1978, comprado em um sebo em São Paulo.

Saí de lá com uma volumosa segunda edição, de 2001, de *A aventura brasileira de Blaise Cendrars* muito iconografada e recheada de textos e testemunhos de autores brasileiros, que muito prioritariamente, como é óbvio, me remetiam a Paulo Prado (CARVALHO, 2010, p.393).

No texto de abertura, Alexandre Eulálio afirma a sua visão sobre o poeta.

Para Cendrars, as narrativas de viagem, em verso ou em prosa, tornar-se-ão a maneira de organizar, como experiência vivida, na mais livre das associações, os elementos disparens encontrados pelos quatro cantos do mundo. Os contrários reunidos, os extremos que se tocam magia e ciência, civilização e primitivismo, ordem e caos são enfim considerados versões complementares e simultâneas de experiências idênticas (EULÁLIO, 1978, p.12).

A partir da pesquisa de Eulálio, o narrador releu, fragmentou e parodiou as crônicas de intelectuais brasileiros, entre eles, Brito Broca, Manuel Bandeira, Sergio Milliet de 1957. Sobre Blaise Cendrars, segundo Brito Broca,

anacronismos, inverossimilhanças, nada embarça a imaginação de Cendrars. É que ele não conta verdadeiramente histórias, e sim estórias. O valor documentário é sempre duvidoso e nulo; o interesse romanesco apaixonante. E se esse grande amigo do Brasil, apesar de tudo, ainda nos vê como o brésilien da comédia de Meilhac e Halévy, suas estórias pela espontaneidade, o bom humor, o fundo de inocência e, principalmente, a simpatia humana, não podem deixar de enternecer-nos (EULÁLIO, 1978, p.205).

Ao colocar a sua voz entre os fragmentos literários, o narrador favoreceu a reinterpretação da passagem do poeta no Brasil. Para acentuar a desconstrução da figura de Cendrars, fabulou, ironicamente, um encontro deste com o saci.

No encontro imaginado pelo narrador de *Desmedida*, o saci aconselha ao poeta

que deixe pra lá quem proclama que nada embaraça uma imaginação como a sua, nem anacronismos e nem inverossimilhanças, para divertir a Europa com informações mirabolantes sobre o Brasil e até sobre países onde nunca esteve (CARVALHO, 2010, p. 47).

Em seguida, o narrador acrescenta: “talento é isso, isso que é gênio, esse poder para criar paisagens que nunca viu, para criar, para criar, insiste Pererê, para criar realidades” (CARVALHO, 2010, p. 48).

O narrador de *Desmedida* relê olhares e ‘talentos’, inspirados por uma dimensão exótica do Brasil. Foca em produções artísticas e consequências sociais, originadas do estranhamento, do fascínio e da classificação da diversidade. O narrador afirma que a presença estrangeira e imaginativa de Cendrars foi, por muito tempo, respaldada pelos intelectuais brasileiros, identificando nestes o mesmo olhar distante para o Brasil.

Pela voz de Sergio Milliet, em 1960:

Cendrars aqui esteve em duas ocasiões: em 1924 e em 1926. Em nenhuma delas foi além das cidades históricas mineiras e o que viu do interior do País não ultrapassou os cafezais de algumas fazendas paulistas. Mas se Cendrars não viu muita coisa, imaginou o resto, romanticamente, à leitura dos antigos viajantes, e adaptou os cenários ao mundo moderno de sua predileção. [...] Assim era Cendrars, o mais admirável dos mentirosos, o mais divertido dos companheiros, pois tudo vira, tudo sabia, tudo vivera sem sair de Paris...

Só quem frequentou Cendrars pode compreender que estas fantasias tenham assumido aspecto de realidade através da repetição sempre mais precisa e pormenorizada das histórias criadas (EULÁLIO, 1978, p.195).

Sergio Milliet reforça os argumentos que sustentam as bases de análise de Ruy Duarte de Carvalho a respeito de narrativas contadas para exotizar e classificar povos. O escritor angolano identifica contiguidades e permanências contemporâneas em espaços que remetem a experiências coloniais com relação ao modo como as elites refletem sobre a população. Seu olhar analisa textos históricos e literários a partir de imagens produzidas por viajantes europeus, ressignificadas por poderes locais, sendo o questionamento destas imagens um dos motes do escritor.

O que esses estrangeiros levavam daqui como matéria-prima informativa para pensar e decidir sobre ela, devolviam-no depois de mastigado, elaborado, fabricado, para que o Brasil passasse a ser visto como eles bem entendiam. Ainda hoje acontece assim pelo mundo todo e vai continuar a acontecer por muito tempo mais... E além disso tem lugares onde os ocidentais não esperam nunca que haja quem pense... (CARVALHO, 2010, p. 171).

Em *Desmedida*, o período que articula os viajantes europeus e intelectuais brasileiros compreende desde o meio do século XIX ao início do XX. Com a finalidade de evidenciar a criação de imagens exotizadas, o narrador simulou aproximações entre os viajantes europeus, intencionando recuperar redes de contato e ações coloniais, bem como ressaltar a permanência de práticas que categorizam e excluem, em espaços distintos, inclusive, os contemporâneos.

A estrutura da sequência enreda temporalidades diversas pela ficção com a finalidade de mostrar os conflitos e os paradoxos da história. Assim, ficcionaliza a aproximação do poeta Blaise Cendrars, do escritor e desbravador Richard Francis Burton e do cientista Jean Agassiz. A fusão imaginada convergiu pontos de vista e a ação de viajantes europeus, compondo a montagem com uma inusitada ordenação de encontros manipulados. Ao sugerir a aproximação de nomes, colocou signos em contato e desencadeou novas variações interpretativas. “E porque não articular Cendrars a Burton, à partida” (CARVALHO, 2010, p.53). Richard Francis Burton esteve no Brasil, em 1865, isto é, cinquenta e oito anos antes de Cendrars, não houve encontro, mas a articulação de sentido entre os europeus sim.

Richard Burton surge na montagem, inspirando a rota da viagem, como também é mais um exemplo de viajantes, citados pelo narrador, que cuidou de oferecer uma imagem das Américas e da África, sintonizada com a visão de mundo colonial. A citação sobre a passagem de Burton ao Brasil ativa percepções sobre a construção de imagens, consolidadas sobre o negro, na segunda metade do século XIX, no Brasil e na África. Burton, segundo o narrador, considerou improvável a informação recolhida pelo imperador brasileiro sobre rochas gravadas, com um tipo de escrita feita por uma sociedade “quilombeira, de escravos fujões, organizados em comunidades autônomas e encapsuladas” (CARVALHO, 2010, p.151).

Burton tratou com descrédito a possibilidade de negros acessarem a escrita, desconsiderando as pesquisas do imperador. Não achou plausível a possibilidade do negro “ter aprendido a escrever ou mesmo inventado qualquer escrita, secreta até” (CARVALHO, 2010, p.151). Para o desbravador, era impossível que os negros tivessem acesso à escrita, pois a visão da África,

para os homens de cultura ocidental do tempo de Burton, é uma reserva de horrores e de insalubridades, um continente maldito, teatro de horror absoluto e de uma estupenda selvageria originária. Na melhor das hipóteses uma África nauseabunda, objeto de fascinação repulsiva, grande reservatório de mitos, pátria romântica de fósseis vivos e de civilizações perdidas. O seu interior é um obscuro e amedrontador vazio de geografias a explorar e a inventar (CARVALHO, 2010, p. 152).

A partir da presença dos europeus e da visão dos intelectuais brasileiros, o narrador investe no desmonte de ficções criadas por estas visões de mundo, revelando a ficcionalidade de imagens na montagem ao exibir a manipulação.

Quando me ocorreu que convocando algumas figuras, entre elas a Burton, podia abrir uma vereda para a viagem deste livro, achei logo que tinha a ver se sua estadia no Brasil, e até próprio São Francisco, não iria, a golpes de sorte, coincidir com a de um naturalista chamado Agassiz que eu tinha retido na memória e no meu arquivo de estímulos (CARVALHO, 2010, p.195).

O descompasso das datas impediu o encontro dos europeus, pois a expedição de Agassiz no Brasil foi em 1865-66, isto é, “teve lugar dois anos antes da de Burton” (CARVALHO, 2010, p.195). A citação feita a Burton criou um efeito próprio da montagem ao organizar elementos para criar novos significados. A justaposição dos nomes criou um sentido novo, provocado pelo encadeamento das imagens convocadas por cada signo.

O narrador intencionou conectar os dois viajantes estrangeiros e para acentuar o seu propósito, imaginou

que seria interessante mesmo uma conversa entre Burton e Agassiz sobre questões que interessavam a ambos, homens ocidentais, e cultivados, do tempo deles, e que a respeito de raciedades e de racismos os haviam de pôr mais ou menos de acordo. Eram eles afinal, que pensavam em nome do mundo, o mundo que então corria (CARVALHO, 2010, p.197).

Ao destacar a ficcionalidade, com a possibilidade do encontro, o narrador causa no leitor um efeito de descrédito com relação a construções discursivas

modernas, criadas para justificar a desqualificação e o aniquilamento de populações indígenas. O escritor manipula os acontecimentos e investe na releitura dessas ficções, revelando as fragilidades de suas premissas. Com os três viajantes, Ruy Duarte de Carvalho cria um cenário para introduzir a questão racial no Brasil.

De fato, o Brasil que durante todo o século XIX cumprira o papel de paraíso dos visitantes naturalistas chegava aos anos 90 mantendo essa mesma imagem. Porém, não mais a flora, a fauna ou a pujança da terra resumiriam a singularidade local, e sim os homens, com sua composição racial particular (SCHWARCZ, 2016, p.313).

Os olhares estrangeiros de viajantes europeus e intelectuais brasileiros fundamentaram a criação de convenções sobre o Brasil a partir de teorias raciais. Estas pretendiam comprovar a impossibilidade do progresso brasileiro, afirmando a degenerescência do povo em função de diferentes mestiçagens. Para contornar esta característica e transformar a sociedade brasileira, D. Pedro II, no século XIX, adotou a política do branqueamento, incentivando a imigração europeia, medida que repercutiu até o século XX, com consequências que reverberam até hoje, nas percepções sobre o corpo negro, na sua inserção na sociedade e nas concepções racistas que rondam estas existências. Além disso, a distinção negativa da mestiçagem justificou a intervenção na sociedade pelo poder da ciência, desde 1870, quando “introduzem-se no cenário brasileiro teorias de pensamento até então desconhecidas, como o positivismo, o evolucionismo, o darwinismo” (SCHWARCZ, 1994, p.57).

Na visão do narrador de *Desmedida*, a intervenção de Agassiz e as teorias de pensamento instauraram a criação da imagem que

vai implicar com as ideias dos próprios brasileiros sobre si mesmos. Como é que os brasileiros desse tempo vão lidar com isto, entalados entre essa "verdade científica" da degenerescência e a sua condição de "nação" mestiça num contexto político que lhes era indispensável afirmar o país como "nação"? (CARVALHO, 2010, p.200).

Sobre Louis Agassiz, o narrador diz: "é um caso típico daqueles ocidentais que vêm ao Brasil colher, e quiçá inventar, fundamentações para as suas ideias, teorias e ideologias" (CARVALHO, 2010, p.198).

Em finais do século XIX, o Brasil era apontado como um caso único e singular de extremada miscigenação racial. Um “festival de cores” (Aimard, 1888) na opinião de certos viajantes europeus, uma “sociedade de raças cruzadas” (Romero, 1895) na visão de vários intelectuais nacionais; de fato, era como uma nação multiétnica que o país era recorrentemente representado (SCHWARCZ, 2016, p.15).

No Brasil, a imagem de sociedade formada por “raças cruzadas” favoreceu a sua desqualificação, segundo o narrador de *Desmedida*, cientistas como Agassiz e os desbravadores como Burton andavam, sobretudo, preocupados em explicar e justificar a vantagem dos brancos. O naturalista Agassiz consolidou uma imagem subalternizada da brasilidade por conta da mestiçagem. Por isso,

não tem estudioso brasileiro destas coisas, da caracterização sociológica ou do desempenho social do brasileiro, ou da sociabilidade brasileira, ou das sociologias universais mais elaboradas sobre o Brasil, [...], que não se detenha em Agassiz quando chega a altura de abordar as incidências do positivismo, do darwinismo e do evolucionismo na ideia que o brasileiro tem de si mesmo (CARVALHO, 2010, p.198).

Para por em questão as imagens discursivas sobre o povo brasileiro e envolver os intelectuais brasileiros, o narrador cita Gilberto Freyre para associá-lo a questões raciais na montagem. O antropólogo brasileiro é um dos elos principais a unir Angola, Brasil e Portugal no texto de Ruy Duarte de Carvalho.

Para o narrador de *Desmedida*,

continua difícil digerir que Gilberto Freyre tenha andado, em fim de carreira, a dar prova de tanta falta de lucidez quando se ocupou das razões e das feições coloniais portuguesas e foi visitar as colônias que Portugal mantinha ainda, sem ter realizado muito pessoal, acadêmica e analiticamente que tinha chegado, inexoravelmente, o tempo das independências na África (CARVALHO, 2010, p.336).

O escritor angolano considerou inaceitável que o antropólogo brasileiro não tenha percebido a ebulição política que alterou o obscurantismo e os modos de ver do povo quando foi visitar a convite do governo de Salazar as colônias portuguesas, na África, na década de 50. Nos anos 30 – 40, o pensamento do antropólogo brasileiro era visto com reservas pelo regime português, sobretudo, com respeito à miscigenação e à interpenetração de culturas. O único aspecto do pensamento de Gilberto Freyre que mereceu o aplauso unânime do regime colonial foi o elogio aos modos de colonizar português. Com o controverso

conceito de lusotropicalismo, Gilberto Freyre enfatizou a especial capacidade dos portugueses de se adaptarem a terras e culturas tropicais.⁶

A teoria de Gilberto Freyre evoluiu de forma distinta em cada contexto. No brasileiro, a valorização da mestiçagem encobriu a discussão sobre o racismo, a apropriação das ideias do antropólogo brasileiro se estendeu a toda sociedade brasileira. Em *Desmedida*, o narrador foca na extensão das consequências do pensamento de Gilberto Freyre, principalmente, pela influência da imagem da mestiçagem em produções culturais e artísticas desde o início do século XX.

Segundo o narrador de *Desmedida*:

para abrir caminho e ultrapassar o impasse em que tinham colocado os liberais e os racialistas até as primeiras décadas do século XX – a tal questão de responsabilizar o indivíduo enquanto agente social por inteiro sem contudo deixar de entendê-lo como resultado de uma condição biológica singular e, para o caso, estigmatizada – vem Gilberto Freyre ajudar a dar conta de que na linguagem nacional o termo “brasileiro”, antes de designar uma nacionalidade, designava um tipo específico de sujeito, o mulato (CARVALHO, 2010, p.192-193).

A produção literária do Brasil influenciada pela valorização da mestiçagem contribuiu para materializar as bases da formação social, bem como as imagens que o brasileiro faz de si. O narrador de *Desmedida* discute a miscigenação racial brasileira, através dos modos de classificação do mulato no Brasil, com considerações que advêm do “jeitinho brasileiro”, enfatizando as contradições discursivas que envolvem a mestiçagem.

Para o narrador de *Desmedida*,

o nó da coisa [...], poderá estar na tríplice circunstância de a figura do mulato ter sido integrada na produção cultural de uma categoria de sujeito assumida como identificação nacional brasileira, com garbo, ironia, desenvoltura e comprazimento, ao mesmo tempo que a categoria rática e social dos mulatos ia fornecendo uma impressionante galeria de figuras – em todos os domínios da expressão brasileira: relacional, política, operativa, literária, artística (CARVALHO, 2010, p. 193).

No entanto:

uma história do mundo permitia contudo que ainda nos anos 40 se dissesse publicamente que os mestiços eram de uma maneira geral e fatal, apáticos e

⁶ Disponível em: <http://www.buala.org/pt/a-ler/o-luso-tropicalismo-e-o-colonialismo-portugues-tardio>

Acessado em: 09/04/2017

impulsivos, irregulares e imprevistos, falhos no senso de continuidade, da energia do querer e da pertinácia de vontade sem as quais não haveria salvação para o Brasil. E do que hoje ninguém mais diz, embora por certo haja quem sinta, que se pronunciem os mulatos e os negros de agora. – (CARVALHO, 2010, p. 194).

Os conflitos ressaltados na montagem são imagens banalizadas pelo senso comum no Brasil. A imagem criada sobre o mulato resultou em um estereótipo, dessa forma, não evidenciou alterações nos signos que convoca, são imagens essencializadas tipicamente redutoras, a “estereotipagem implanta uma estratégia de cisão, que divide o normal e aceitável do anormal e inaceitável. Em seguida exclui e expelle tudo o que não cabe, o que é diferente” (HALL, 2016, p.191).

As aproximações de temporalidades históricas realizadas pelos procedimentos da montagem ressaltam a intenção do narrador de dar a ver o percurso e a relevância da discussão sobre a temática racial. Ao exibi-la em um livro de crônicas sobre a história do Brasil, Ruy Duarte de Carvalho enreda o cotidiano brasileiro e resalta a urgência de reler imagens consolidadas no senso comum. Para isso, evoca as controvérsias entre os direitos e os privilégios que rondam a sociedade brasileira e dá a ver as reconfigurações que a arte pode mobilizar no comum.

A montagem feita em *Desmedida* configura-se como uma escrita de um observador pós-colonial, reinterpreta imagens discursivas e oferece contranarrativas. Segundo Didi-Huberman, a montagem é um gesto político que se mostra pelo desmonte de narrativas e funciona como ruptura epistemológica.

Para reinterpretar a figura do mulato, o narrador propõe a associação da presença do engenheiro Theodoro Sampaio na sociedade brasileira. A pesquisa de Theodoro Sampaio foi fundamental para a história do Brasil e ajudou Euclides da Cunha “a munir-se de conhecimentos e de instrumentos para enfrentar Canudos” (CARVALHO, 2010, p.187). Os dados da ficção de Ruy Duarte de Carvalho ecoam também em textos elencados na coletânea sobre Theodoro Sampaio, organizada pelo Museu Afro Brasil em 2008, com textos da exposição “O sábio negro entre os brancos”, inclusive, com a inclusão de um artigo de Gilberto Freyre.

Theodoro Sampaio tem relevância na ficção e na sociedade brasileira no início do século, bem como se impõe em outra categoria social. Sua imagem cria

signos de um intelectual que transcendeu à condição interdita, imposta pela sociedade da época. No entanto, é uma imagem silenciada na história nacional, como informa o curador da exposição Luiz Carlos dos Santos, “sem cara, sem cor e com a história se apagando. Nome de Rua do Rio e em São Paulo e também de duas cidades brasileiras: uma baiana e outra paulista” (SANTOS, 2008, p.39).

No texto “O centenário de Theodoro Sampaio”, de 1955, Gilberto Freyre afirma a influência de Theodoro Sampaio como determinante para a escrita de *Os Sertões* de Euclides da Cunha. Gilberto Freyre lamenta o fato de Theodoro Sampaio não ter sido aceito na Academia Brasileira de Letras, pois esta seria “uma homenagem, prestada a um velho brasileiro de origem africana, digno de representar a inteligência brasileira ao lado dos letrados mais europeus pelo sangue e pelo espírito” (FREYRE, 1955).

A valorização da sociedade mestiça, defendida por Gilberto Freyre, a partir de 1945, fez com que o país fosse visto como exemplo de convivência social e racial, o fato despertou o interesse internacional por ser o Brasil um país multirracial. Na década de 50, em relatório encomendado pela UNESCO, Florestan Fernandes concluiu que a população negra permanecia no contexto da escravidão, porque não havia conquistado o reconhecimento de direitos, visto que passou a ser considerada liberta e não cidadã, permanecendo afastada das relações formais de trabalho.⁷

Segundo Antonio Sergio Guimarães, a expressão ‘democracia racial’

foi usada nos anos 1950 por ativistas negros, políticos e intelectuais para designar um ideal de convivência inter-racial e um compromisso político de inclusão do negro na modernidade brasileira do pós-guerra — compromisso rompido a partir do regime militar instalado em 1964. A denúncia da democracia racial como mito dá-se, portanto, no contexto das críticas à democracia política como farsa, e nos anos 1980 torna-se a principal arma ideológica dos negros para ampliar sua participação na sociedade brasileira⁸ (GUIMARÃES, 2001, p.147).

O recorte feito pela montagem percorreu traços da história do Brasil a partir da estrutura montada pela ficção. Potencializou o contato de várias vozes,

⁷ Disponível em:

<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas2/artigos/SegundoGoverno/QuestaoRacial>
Acessado: 05/03/2017

⁸ GUIMARÃES, Antonio Sergio. Democracia racial: o ideal, o pacto e o mito.

Disponível em :

http://novosestudios.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/95/20080627_democracia_racial.pdf
Acessado em: 18/02/2017

realçando as complexidades da sociedade brasileira que remontam ao século XIX, com “legados do império por toda parte” (HALL, 2003, p. 31). A escrita ficcional de Ruy Duarte de Carvalho parte de uma voz do sul, de fragmentos, do deslocamento, para reinventar histórias, aproximando e metaforizando a evidência de outro olhar para o mundo com perspectivas próprias.

A escrita em movimento provoca o pensamento com imagens em contato. Amplia a possibilidade interventiva da ficção ao pôr junto temporalidades, espaços e povos, bem como favorece o cruzamento de histórias e experiências a partir de um tema gerador. As estratégias interpretativas do escritor conduziram uma crítica desestabilizadora de construções discursivas criadas para classificar e desqualificar a diversidade humana.

4.2.

Funcionalidade dos romances *Grande Sertão: Veredas* de Guimarães Rosa e *Os Sertões* de Euclides da Cunha na organização da montagem

Minha ideia funciona muito com imagens e estou a ver mazombos, negros, mulatos, cafuzos, mamelucos, caboclos, caribocas, e outros que até nem sei, saídos todos de “maltas errabundas”, misturados com reinóis arrancados das prisões de Lisboa ou agarrados a roubar e vadiar no Brasil, estou a ver o espetáculo dessa mistura de tantas raças já de si tão mestiçadas, estou a vê-los todos – e eram mais de mil e muitos -

Ruy Duarte de Carvalho

Em *Desmedida*, as crônicas de viagem do narrador angolano indicam a elaboração de um pensamento descentrado entre o sertão e a cidade, o passado e o presente, atento à diversidade de práticas históricas e culturais. Além de rastrear as causas de colonialidades contemporâneas em histórias de passados, o narrador distingue contradiscursos, feitos por brasileiros em produções culturais. São ações e respostas, atos artísticos de vozes dissonantes, contrapondo-se a narrativas oficiais, produzidas para limitar existências.

Ruy Duarte de Carvalho dinamiza a partir do Brasil os legados da expansão colonial europeia, sua análise incide sobre o colonialismo como fenômeno, analisa

processos diferentes ou de lugares diferentes no mesmo processo, complementares ou não, ou só de tempos e contextos diferentes, dentro do fenômeno colonial tudo o que está a acontecer nos nossos teatros de implicação cívica e existencial decorre da expansão ocidental que trouxe os brancos até aqui e até lá, isso a gente entende. Mas que a expansão ocidental ofusca todas as outras expansões de populações de culturas que o mundo, a África e as Américas, os territórios do que é o Brasil e do que é Angola terão sofrido, isso também alguns de nós entendemos, mesmo se as pragmáticas do exercício das políticas tendem muito corretamente para preferir não ver assim (CARVALHO, 2010, p. 239).

O narrador explica a intencionalidade do seu deslocamento e justifica o seu lugar nessa observação, com argumentos distintos dos viajantes europeus, evocando proximidades afetivas, como também

por entender Angola desde sempre, uma referência chave para o Brasil, e vice versa, a ponto de haver quem diga que não é possível "pensar" nem o Brasil nem Angola separadamente. E assim contemplese evidentes implicações comuns, continuidades e contiguidades entre Brasil e Angola, e Portugal, por inerência (CARVALHO, 2010, p.55).

Afinal, “como iria querer comentar o Brasil para brasileiros?” (CARVALHO, 2010, p. 202). A observação da proximidade de Ruy Duarte de Carvalho com os brasileiros advém da colonização, da língua portuguesa e da expansão ocidental.

Existimos todos, hoje, na decorrência de uma colonização que foi dando sumiço àqueles que da maneira como viviam não tinham maneira de resistir, servimo-nos da mesma língua oficial, invocamos lusofonias de hoje que já foram lusotropicalismos antes, somos todos do hemisfério sul, com a cor geopolítica comum que isso comporta, e temos negócios correntes, estamos vivendo tempos comuns e tempos diversos do mesmo processo universal, global (CARVALHO, 2010, p.251).

Ao colocar os países em contato, Ruy Duarte de Carvalho aproximou uma forma de “ver o mundo e percorrê-lo” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 7). Estrutura a montagem, agrupando povos do sul e a vivência de um tempo comum. As ficções de *Os sertões*, em 1902, e *Grande sertão: veredas*, em 1956, organizam as intenções do escritor. A estrutura ficcional da montagem feita com colagens, fragmentos literários e digressões possibilita a ampliação da temática do sertão.

Ruy Duarte de Carvalho não conta uma história sobre o Brasil, assim, “consegue mostrar que a história não é senão todas as complexidades do tempo, todos os estratos da arqueologia, todos os pontilhados do destino” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 7).

O escritor associa criativamente os textos dos autores brasileiros, justapostos, potencializam densidades interpretativas, imagens atentas a controvérsias, surgidas com a organização colonial, a manutenção de ordens excludentes do governo brasileiro e as formas de registro da história. Ruy Duarte de Carvalho causa a impressão de ter recuperado a forma da escrita de Euclides ao convocar vários textos mediados pela voz do narrador.

Euclides em *Os sertões* convoca a massa de conhecimentos e nomes de autoridades com que enche as páginas de seu livro aparece em formas de citação ou paráfrases. As paráfrases quase sempre em desacordo total ou parcial. [...] torna-se uma polifonia exasperada. (GALVÃO, 2016, p.624).

Ruy Duarte de Carvalho faz a releitura da história do Brasil a partir de intérpretes brasileiros, alojando a sua voz a colagens e citações, posiciona-se entre os textos que convoca, assim, o escritor incorpora em sua ficção as vozes de Capistrano de Abreu, Paulo Prado, Gilberto Freyre e Sergio Buarque de Holanda. Com a aproximação dos fragmentos textuais, Ruy Duarte de Carvalho organiza um clima de debate para destacar lógicas opostas e os conflitos da história, enfocando rupturas e continuidades. Faz isso, ao provocar o choque entre os textos e os seus pontos de vista, construindo desordens temáticas e gerando o dissenso, tais como: o modernismo brasileiro, o heroísmo dos bandeirantes frente a populações indígenas, ocupações das margens do São Francisco, entre tantas chaves de leitura criadas a partir do Brasil.

Ao buscar racionalidades alternativas, Ruy Duarte de Carvalho associou suas opções narrativas ao nordeste, estas dialogam com o gesto literário de Euclides da Cunha. Segundo Walnice Galvão, em *Os sertões*, Euclides fincou suas raízes no modernismo, no romance regionalista de 30 e o nascimento das ciências sociais no país na década de 1940.

Euclides realizara um mapeamento de temas que se tornarão centrais na produção intelectual e artística do século XX, ao debruçar-se sobre o negro, o índio, os pobres, os sertanejos, a condição colonizada, a religiosidade popular, as insurreições, o subdesenvolvimento e a dependência (GALVÃO, 2016, p. 617).

A composição da montagem criada por Ruy Duarte de Carvalho encadeia vozes e temporalidades. A aproximação provocada pela justaposição das obras literárias ativa choques reveladores e mostra o contínuo da história. A narrativa de *Os sertões* parte da destruição de Canudos, em 1902, e da reação de Euclides da Cunha ao acontecimento. O jornalista Euclides da Cunha saiu da colonização do litoral movido pela ideia da insurreição monárquica, enredado por ficções forjadas pela imprensa, governos locais e latifundiários. No sertão, deparou-se com o massacre de populações sertanejas.

Guimarães Rosa reelaborou literariamente, em 1956, a realidade do sertão. A partir da voz de Riobaldo acentuou a continuidade do abandono de populações sertanejas. Estabeleceu conexões com as tensões elencadas por Euclides, no início do século XX, e não resolvidas pela República brasileira desde então.

Em 2006, cinquenta anos depois, o narrador de *Desmedida*, ao inserir a sua voz entre os fragmentos das narrativas brasileiras, ampliou e atualizou sentidos que derivam do encontro entre os dois escritores. Ruy Duarte de Carvalho aproximou temporalidades e os signos do sertão, convocados pelos romances, destacando a permanência da invisibilidade de segmentos e espaços brasileiros, bem como as ficções enredadas na sociedade. Ao analisar o Brasil a partir das margens, dos excluídos, identifica fatos que sugerem dados sobre a sociedade brasileira, ressaltando continuidades e contiguidades entre Angola e o Brasil, simetrias com que abre o livro no começo da viagem.

A escolha de *Grande Sertão: Veredas* é representativa, o romance é evocado pelo narrador como leitura de sua formação. Em *Desmedida*, a voz do narrador se coloca, junto aos fragmentos do texto de Guimarães Rosa.

E o sertão é assim e dito assim que pode projetar o que cada um tem a dizer num sertão palpável e atravessado até por rodovia de quatro ou seis faixas de asfalto. O real, de fato, nem está na partida nem na chegada, antes talvez no meio da travessia, revelado, pode ser, João Guimarães Rosa a quem lhe escute mais do que parece estar dizendo (CARVALHO, 2010, p. 124).

A partir de *Grande Sertão: Veredas*, Ruy Duarte de Carvalho organiza o tom da montagem. O romance de Guimarães Rosa cria condições para o narrador estabelecer relações entre

o caudilhismo sul-americano e o que se passa hoje na África. João Guimarães Rosa urde toda essa estória convocando os temas do sertão, do jagunço, do gado, da grande propriedade agrária, dos conflitos de modernização e do crescimento contra os modos de tentar lidar com o mundo, das pressões dos poderes públicos (CARVALHO, 2010, p.139).

Com *Grande Sertão: Veredas* cria-se um tom fabular na montagem, objetivando ressaltar as dinâmicas do sertão. O narrador conhece a potência das fábulas, bem como que a história contada pelo povo do “interior dá melhores personagens para fábulas: lá se dão a ver as reações humanas e a ação dos destinos” (CARVALHO, 2010, p.91).

Para chegar ao interior do país, o narrador constrói o texto com citações explícitas, implícitas e metáforas, provocando um cenário que distingue Guimarães Rosa em toda parte. Sobre os jagunços, afirma: “são complemento e instrumento do poder, criação necessária ao fazendeiro ou proprietário das terras, para agregar e combater, braços d’armas para o risco de todo dia” (CARVALHO, 2010, p.136).

O texto de Guimarães Rosa cria veredas interpretativas na montagem. Com a história de Riobaldo, ressalta diferentes posições ocupadas pelo personagem, de jagunço a fazendeiro.

É como ex-chefe de jagunços que Riobaldo, instalado numa condição de fazendeiro, quase barraqueiro, desenrola a sua história. E essa estória, se também me posso permitir querer urdir dela uma sucinta síntese para uso pessoal (CARVALHO, 2010, p. 141).

O narrador de *Desmedida* discute a figura do jagunço, acentuando as complexidades que envolvem a sua existência, sintonizando dados de uma condição potencializada pela exclusão social. Para o narrador de *Desmedida*, o jagunço não é bandido nem herói, é gente comum que sai da roda do povo, sai das populações sertanejas.

Os jagunços que intervém na ação fazem parte do quadro são parte envolvida, com as outras partes, nos destinos do sertão. São complemento e instrumento do poder, criação necessária ao fazendeiro ou proprietário das terras, para agregar e combater, braços d’armas para o risco de todo dia (CARVALHO, 2010, p.136).

Com a figura do jagunço, surge outra visão para a história dos vencidos distante da condição de silenciado. A voz do narrador alcança a ambiência do

sertão, compõe o cenário e “avança na exploração desse território instável que é o sertão [...], onde as veredas se insinuam como possibilidade de outras direções, ponto-cego, opaco, da perspectiva do saber racionalizante” (MIRANDA, 2010, p.108).

A possibilidade de enxergar outras racionalidades e caminhos de pensamento criados pela voz de Riobaldo estrutura a segunda sequência analisada. Nela, as múltiplas direções sugeridas ampliam a temática com a inclusão de vários nomes, ativando a função metonímica, com funções digressivas. A rememoração envolve movimentos e produções configuradas como contranarrativas. Com a combinação dos signos em seu texto, o narrador de *Desmedida* afirma: “Guimarães Rosa emparelha com a literatura de outros, muito diferentes da dele, e a de todos com o cinema de Glauber Rocha” (CARVALHO, 2010, p. 125).

Afinal, “o sertão está em toda parte”!, a constatação de Guimarães Rosa possibilita criar uma experiência de leitura sensível entre as imagens convocadas. As digressões provocadas pela sequência de vozes citadas pelo narrador enredam signos que aludem à reação ao sistema de governo capitalista, reivindicando uma sociedade alternativa. Com os artistas e o contexto do nordeste, o narrador cria na montagem uma aparente combinação de vozes insurgentes.

Ao citar Glauber Rocha como elemento aglutinador, atrai os signos que o envolvem, assim, acentua o tom do texto em torno de expressões de “conflitos de modernização e do crescimento contra os modos de tentar lidar com o mundo” (CARVALHO, 2010, p.139). Para compor a sequência, o narrador faz digressões a partir de vozes dissonantes de reação ao poder constituído, produzindo um pensamento em prol da diversidade e de luta dos vencidos.

Figuras recentes mas ainda assim passadas. Como não sucumbir, atravessando uma ponte sobre o Capibaribe, à evocação desse fantasma ainda assim constante, João Cabral? E, vendo ainda aí o que resta de palafitas, Josué de Castro, de quem ando aqui há um ano sem nunca ouvir falar? Tudo ondas outras, outras marés. Haveria a de Gilberto Freyre, a de Paulo Freire, a d. Helder... Ariano Suassuna? Esse está vivo e deve andar por aí (CARVALHO, 2010, p. 335).

As vozes associadas por digressões são dissonâncias brasileiras das décadas de 50 a 70. A articulação dos artistas do nordeste, responsáveis por uma arte crítica e engajada, gerou chaves de leitura que evocam atos de revolução e transformação social, remetendo a uma época com senso de urgência, inspirada em lutas de classes e no diálogo com o oprimido e povos subalternizados.

Segundo Ismail Xavier, foi uma época,

pautada pelo processo de descolonização na África e na Ásia, em especial pelas revoluções argelinas e cubana, de forte ressonância no Brasil. Naquele momento, economia, política e cultura eram articuladas por um pensamento que colocava no centro a matriz do neocolonialismo. Entendia-se a relação entre os países avançados e subdesenvolvidos em termos de herança colonial assumida e reposta em novas bases técnicas e econômicas (XAVIER, 2006, p.25).

A ideia da insurgência favorece a entrada de três desvios de universos insularizados, seus enredos e ações compõem a terceira e última sequência analisada na montagem.

No teatro dos sertões do Nordeste: Antônio Conselheiro, Padre Cícero, Lampião: expressões dos grandes confrontos produzidos pela modernidade no seu processo, no seu devir, nesse tempo e aqui. Que a existência e o percurso dos dois primeiros tenha colocado problemas tão sérios e regionalmente caracterizados ao Estado brasileiro da última década do século XIX e com efeitos diferenciados sobre cada um deles, Antônio Conselheiro eliminado e o padre Cícero integrado, e Lampião tenha sido objeto de tentativas posteriores de instrumentalizações, que tudo isto me perturbe e exalte, não era disso mesmo que vinha à procura? (CARVALHO, 2010, p. 349).

A partir dos desvios, o narrador insere *Os Sertões*, permitindo a possibilidade dos leitores criarem hipóteses de leitura a partir de Canudos e de Euclides da Cunha. A mudança do olhar de Euclides pode ser entendida como uma metáfora de viagem, geradora de conhecimento e percepções de mundo, porém o narrador amplia as possibilidades de versões sobre a reação de Euclides, ressaltando a reconfiguração do escritor brasileiro e a sua ação ao produzir *Os Sertões*. Enfatiza a “volta” que Euclides levou em Canudos ao dar-se conta das ficções manipuladas pelo governo e pela imprensa.

Ao entrar em contato com o sertão, Euclides percebe as lógicas que compõem a emancipação.

Essa começa quando se põe em questão a oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem elas próprias à estrutura da dominação e da sujeição. A emancipação começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições (RANCIÈRE, 2010, p.22).

As lógicas da emancipação envolvem o texto de Euclides a respeito da transformação a partir de um olhar que percebe a dominação. Esta determinação

permite que o narrador estabeleça variações de sentido com conexões de ideias de rupturas na montagem. Além de Antonio Conselheiro, a combinação em torno do desacordo com o governo da primeira República criou condições para estabelecer ligações a um dos motes da escrita de *Desmedida*, o escritor Henry David Thoreau, “autor de dois Livros *Desobediência Civil* e *Walden* – atos fundadores de questões importantes do mundo de agora ainda, fino e surpreendente pensador” (CARVALHO, 2010, p.196).

A ligação a Thoreau renovou a atmosfera em torno do clima revolucionário, de desobediência civil, envolvendo o escritor inglês, bem como textualidades motivadas por reações artísticas nordestinas de discordância ao poder constituído. Estas inserções remetem a vozes vencidas, desconstruindo a imagem de acomodação do povo brasileiro. A montagem aproxima várias formas de pensar, atravessa a experiência histórica de artistas brasileiros em torno de soluções mais sensíveis na luta por ações democráticas em busca da igualdade social, cria pontes no presente ao passado, associando arquivos de temporalidades e espaços distintos.

Com a imagem de Euclides, Ruy Duarte de Carvalho insere Canudos, o argumento da comunidade destruída, entendida como massacre, funciona como uma metáfora do aniquilamento de comunidades indígenas. O narrador converge o massacre de Canudos com a extinção de povos provocada pela ação colonial no Brasil, na África e em países europeus, estes marcados pelos conflitos provocados pela presença da migração de povos colonizados para as ex-metrópoles. A reação dos canudenses desnaturaliza a imagem de povos subalternizados e passivos, associando a revoltas e insurreições ao longo da história brasileira e da angolana, entre tantas, que foram, sistematicamente, silenciadas.

Respalda as premissas do narrador sobre continuidades, acentuando convergências na montagem com outras populações em estado de exclusão, como por exemplo, os pastores de Angola, sempre ameaçados pela integração. As contingências e simetrias de impasses, gerados pela expansão colonial, enfatizam a premissa sobre a leitura da história do Brasil ter sido um pretexto para a urgência do escritor de oferecer contrapontos a narrativas, fixadas por apenas uma visão de mundo, pois

o sistema que expandiu e que implicou o globo todo, está num impasse que há de dar, obrigatoriamente, lugar a outra coisa talvez não caiba dentro do sistema ocidentalizante. Talvez ele não possa, como alternativa, senão propor outras versões de si mesmo (CARVALHO, 2010, p.156).

O que traz diferencial no ato de montar é a articulação de fragmentos de imagens. A montagem investe na extensão da dominação de modos de ver e sentir e em suas consequências para sujeição de corpos e formas de pensar. Além disso, destaca a potência de ficções forjadas para oprimir o povo e criar versões, atendendo à lógica dominante.

A composição da história pela montagem expande a leitura e a criação de imagens, acontece nos interstícios, nas lacunas, nos espaços vazios, no entrechoque de imagens montadas, contrapostas, que podemos perceber de fato a realidade do mundo. Já que ela é, em si mesma, lacunar, incompleta (DIDI-HUBERMAN, 2012).

Desmedida não supõe uma síntese, é uma experiência densa e sensível de leitura. Busca-se entender algumas lógicas que estruturaram a montagem, compondo sequências temáticas, criadas para estabelecer relações, tais como as continuidades e contiguidades da expansão colonial, convergindo Angola, Brasil e Portugal; as comunidades insularizadas e a integração; os viajantes, intelectuais e a questão racial; os jagunços e os desvios do nordeste; as digressões em torno da temática do sertão e a desobediência civil.

Para enfatizar a compreensão de *Desmedida* como uma montagem, fundamento minhas hipóteses em duas formas do ato de pensar por imagens. As relações feitas entre os viajantes, intelectuais e a questão racial formam operações, envolvendo “relações entre o dizível e o visível, maneiras de jogar com o antes e o depois, a causa e o efeito” (RANCIERÈ, 2012, p. 14).

Quanto às digressões, Ruy Duarte de Carvalho estabelece outro tipo de contato com o leitor, propõe caminhos autônomos de interação com o texto literário. O escritor põe imagens em contato a serem encadeadas pelo leitor, assim, sugere potências de significação que ampliam seu texto. Os artistas citados criam caminhos de interação. Cada nome é um signo e uma possibilidade.

Para ancorar a análise sobre a digressão, alinho esta dissertação aos estudos de Rancière sobre o encadeamento de imagens do filme *A grande testemunha – Au hasard Balthazar* - de Robert Bresson.

As imagens de *Au hasard Balthazar* não são em primeiro lugar, as manifestações das propriedades de determinado meio técnico, elas são operações: relações entre um todo e as partes, entre uma visibilidade e uma potência de significação e de afeto que lhe é associado, entre as expectativas e aquilo que vem preenchê-las (RANCIÈRE, 2012, p.12).

Para Bresson, um filme “não está totalmente feito. Ele se faz pouco a pouco sob o olhar. Imagens e sons em estado de espera e de reserva” (BRESSION, 2008, p.59). Segundo Rancière, as “imagens de Bresson” são operações que vinculam e desvinculam o visível e a sua significação, ou a palavra e o efeito, que produzem e frustram expectativas (RANCIÈRE, 2012, p.13).

A montagem põe em contato imagens fragmentadas, porém, “a fragmentação não quebra o encadeamento narrativo, opera um jogo duplo em relação a ele” (RANCIÈRE, 2012, p.14). Sua potência é interventiva por depender da imaginação e exigir que o encadeamento de sentido seja feito pelo leitor/espectador.

Segundo Rancière,

é a circulação nessa paisagem de signos que define a nova ficcionalidade: a nova maneira de contar histórias, que é, antes de mais nada, uma maneira de dar sentido ao universo “empírico” das ações obscuras e dos objetos banais. A ordenação ficcional deixa de ser um encadeamento causal aristotélico das ações “segundo a necessidade e a verossimilhança”. Torna-se uma ordenação de signos (RANCIÈRE, 2009, p. 55).

A produção de Ruy Duarte de Carvalho dialoga com formas de pensar de artistas, que, segundo Rancière,

se propõe transformar as demarcações daquilo que é visível e susceptível de ser enunciado, que querem dar a ver aquilo que não era visto, fazer ver de outra maneira o que era visto de modo demasiado fácil, por em relação o que não surgia relacionado, tudo isso com a finalidade de produzir roturas no tecido sensível das percepções e na dinâmica dos afectos. É o trabalho da ficção (RANCIÈRE, 2010, p.97).

Com a montagem, o escritor oferece um olhar atento, sem traçar um caminho determinado, “as imagens mudam o nosso olhar e a paisagem do

possível se não forem antecipadas pelo seu sentido e se não antecipam os seus efeitos” (RANCIERÈ, 2010, p.153). Ruy Duarte de Carvalho põe em questão as imagens que nos rodeiam com novas analogias e trajetos do pensamento, oferece intensidades de leitura que são próprias de textualidades que excedem. Ao criar a montagem, escreve uma forma de escrita que pode ser lida de diversos modos. Usa a linguagem para inventar não só uma forma de arte, mas uma ‘forma de vida’.

Desmedida renova o olhar em torno de contranarrativas e de sobrevivências de arquivos, criando elementos de ligação entre saberes para resgatar e reinterpretar temáticas brasileiras, como um filme montado, usa fragmentos de arquivos, construindo “um filme de passados” (CARVALHO, 2010, p.387).

O narrador imagina o interesse e o alcance de sua escrita para mobilizar percepções de acontecimentos, sensibilizar e construir relações novas entre a aparência e as realidades (RANCIERÈ, 2010, p.97), “talvez a questão seja sempre, afinal, a de tentar não perder de vista para quem se quer falar, de viva voz ou por escrito” (2010, p.281).

5.

Conclusão

A escrita de *Desmedida* termina com uma bibliografia comentada, indicando uma vasta biblioteca, confirmando as hipóteses associadas a esta dissertação quanto à ideia recuperada por Didi-Huberman de Warburg do movimento de textos em contato, desconstruindo, deslocando e negociando sentidos. Ao elencar os livros usados para a pesquisa desta escrita, Ruy Duarte de Carvalho ressalta permanências temáticas, o seu foco de análise é a visão de um intelectual descentrado, atento a vários campos do conhecimento. A trajetória artística de Ruy Duarte de Carvalho em torno da análise dos impasses gerados pela expansão colonial constitui uma temática que percorre a sua produção artística, evidenciando a permanência de formulações coloniais contemporâneas.

Para acompanhar o caminho de suas formulações, li *Desmedida* como uma montagem, ficção que materializa uma forma de pensar, pautada no deslocamento provocado pela viagem como elemento de deslocamento, conhecimento e transformação do olhar. Sua escrita abre mão de contar uma história para dar a ver a sua incompletude, completar lacunas e criar novos caminhos de leitura com digressões e colagens de fragmentos. Arquivos justapostos, reinventados, “que querem dar a ver aquilo que não era visto, fazer ver de outra maneira o que era visto de modo demasiado fácil” (RANCIÈRE, 2010, p. 91).

A potência de *Desmedida* no formato de montagem configura-se por propor outras formas de visibilidade das artes para reconfigurarem o comum. Ruy Duarte de Carvalho, ao desordenar a linearidade da narrativa e a temporalidade, evoca diferentes pontos de vista e interpretações de realidades. Ao juntar fragmentos, materializa a imaginação, a possibilidade, a compreensão e o contato, evocando o silêncio dos invisíveis, dos diferentes, os seus pastores e os que nos habitam.

O ponto de partida foi entender a escrita de *Desmedida* como um modo de intervenção pela linguagem e refletir de que forma a montagem deslocou

percepções, centradas em uma visão de mundo. O escritor convergiu o sertão e o deserto, Angola e Brasil e as contiguidades dos impasses gerados pela expansão colonial, em torno das lutas pela terra e das continuadas posições discursivas que envolvem a naturalização do aniquilamento e da exclusão de racionalidades alternativas. Para evocar temporalidades e mostrar suas contingências, não poderia usar um texto linear, assim, buscou na ficção literária e na montagem o espaço ideal para a invenção e o deslocamento de percepções.

Para analisá-la, pretendi enfocar esta produção como a deriva de uma trajetória definida por formas de ver o mundo. Estas advêm das conquistas pós-coloniais, dessa forma, enfatizei as mudanças que esta informação trouxe ao texto. *Desmedida* apresenta um mundo conectado, tentei perceber esta conexão e a sua permanente ressignificação para compor o meu texto. O primeiro capítulo foi construído como uma biografia comentada de Ruy Duarte de Carvalho com a intenção de identificar a influência de alguns acontecimentos históricos em sua visão de mundo, tais como: o seu deslocamento de Portugal para Angola na década de 50; do massacre do Cassange, em 1961 e do esgotamento da utopia angolana no período de pós-independência na década de 70; e da racionalidade pastoril.

Para compor a sua biografia, no segundo capítulo, tracei a trajetória do cinema em Angola, considerando mais especificamente a participação de Ruy Duarte de Carvalho. A passagem pelo cinema foi um dos motivadores para a seu deslocamento pela antropologia, por isso evidenciei as alternativas que a subjetividade do escritor foi encontrando para estabelecer um equilíbrio entre um trabalho direcionado e a realização de uma produção baseada na singularidade do seu olhar. A partir da produção fílmica, evidenciei o que muda quando o observado assume a palavra.

No terceiro capítulo, analisei a montagem a partir de três estruturas ficcionais. Busquei as tramas de desmonte das figuras de Cendrars, Burton, Agassiz e Gilberto Freyre. Para finalizar, analisei a funcionalidade das obras literárias de Euclides da Cunha e Guimarães Rosa na organização da narrativa e as razões das digressões na montagem como um tipo de efeito que não direciona caminhos, pelo contrário, é um desvio de olhar que espera a significação do leitor.

6.

Referências bibliográficas

ABDALA JUNIOR, Benjamin. **Fronteiras múltiplas, identidades plurais**. São Paulo: SENAC, 2002.

ABRANTES, José Mena. **Cinema angolano: um passado com o futuro sempre adiado**. In. PIÇARRA, Maria do Carmo; António, Jorge. Angola o nascimento de uma nação. O cinema da independência. Volume 3. Lisboa: Guerra e Paz, Editores, 2015.

ALMEIDA, Júlia; MIGLIEVICH-RIBEIRO, Adelia; GOMES, Heloisa Toller. **Crítica pós-colonial, panoramas e leituras contemporâneas**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

ANDRADE, Olímpio de Souza. **História e Interpretação de Os Sertões**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, Coleção Afrânio Peixoto, 2002.

ANTÓNIO, Jorge; PIÇARRA, Maria do Carmo. **Angola o nascimento de uma nação. O cinema do império**. Volume 1. Lisboa: Guerra e Paz, Editores, 2013.

_____. **Angola o nascimento de uma nação. O cinema da libertação**. Volume 2. Lisboa: Guerra e Paz, Editores, 2013.

_____. **Angola o nascimento de uma nação. O cinema da independência**. Volume 3. Lisboa: Guerra e Paz, Editores, 2015.

APPIAH, Kwame Anthony. **O Pós-Colonial e o Pós-Moderno**. Trad. RIBEIRO, Vera. Na casa do meu pai. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

AUGÉ, Marc. **Não Lugares**. Introdução a uma antropologia da supermodernidade; Trad. Maria Lúcia Pereira. - 9ª ed. – Campinas. São Paulo: Papyrus, 2012.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Trad. RIBEIRO, Eloísa Araújo. 5ª ed. Campinas, São Paulo: Papyrus Editora, 2003.

BAMBA, Mahomed; MELEIRO, Alessandra. Orgs. **Filmes da África e da Diáspora**. Objetos de discursos. Salvador: EDUFBA, 2012.

BAZIN, André. **O cinema – Ensaio**. Trad. Ribeiro, Eloísa Araújo. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema?**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

BOBELA-MOTTA. A. **Não Adianta Chorar. Contos Coloniais**. Lisboa: África Editora, 1977;

BRESSON, Robert. **Notas Sobre o Cinematógrafo**. Trad. Morcazel, Evaldo . São Paulo: Iluminuras, 2005.

CABAÇO, José Luís. **Moçambique – Identidade, Colonialismo e Libertação**. São Paulo: Ed. UNESP, 2009.

CANDIDO, Antônio. Jagunços Mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa. In: **Vários escritos**. 4ª ed. Guarulhos: Livraria duas Cidades, 1970.

CANDIDO, Antônio. Ressonâncias. In. **O albatroz e o Chinês**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2010.

CARVALHO, Ruy Duarte. **Vou lá visitar pastores** - Rio de Janeiro: Gryphus, 2000.

_____. As Águas do Capembáua. In. **Como se o Mundo Não Tivesse Leste**, Lisboa: Edições Cotovia, Lda, 2003.

_____. **A Terceira Metade**. Lisboa: Edições Cotovia, Lda, 2009.

_____. **A Câmera, a Escrita e a Coisa Dita... Fitas, Textos e Palestras.** Lisboa: Edição Cotovia, Lda., 2008.

_____. **Desmedida: Luanda, São Paulo, São Francisco e Volta. Crônicas do Brasil.** Rio de Janeiro: Língua geral, 2010.

_____. **Morreu Ruy Duarte de Carvalho.**

Disponível em: <http://visao.sapo.pt/jornaldeletras/letras/morreu-ruy-duarte-de-carvalho=f569029>. Acessado em: 18/02/2017.

CABRAL, João de Pina. Galvão na terra dos canibais: a constituição emocional do poder colonial. In: **Trânsitos coloniais: Diálogos críticos luso-brasileiros.** Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

CHAVES, Rita. **A formação do Romance Angolano.** São Paulo: Coleção Via Atlântica, 1999.

CHAVES, Rita. A propósito da narrativa contemporânea em Angola: notas sobre a noção de espaço em Luandino Vieira e Ruy Duarte de Carvalho. In: JORGE, Silvio Renato; SALGADO, Maria Teresa; SECCO, Carmen Tindó. **África, escritas literárias: Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, São Tomé e Príncipe.** - Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Angola: UEA, 2010.

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica - A antropologia e literatura no século XX.** ORG. GONÇALVES, José Reginaldo Santos. 4ª. ed. - Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2014.

COELHO, Frederico. **Celebrações e memória da semana de arte moderna de 1922.** Rio de Janeiro: Ed. Casa da Palavra, 2012.

CONRAD, Joseph. **Coração das Trevas.** Trad. Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CUNHA, Eneida Leal. Cultura e Revolução em Angola. Aparentamentos sobre o inatural. In. GOMES, Renato Cordeiro; Margato, Izabel. Orgs. **Literatura e Revolução** – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

_____. **Estampas do Imaginário – Literatura, História e Identidade Cultural** – Belo Horizonte: UFMG, 2006.

CUNHA, Euclides. **Os Sertões**. Rio de Janeiro: Edições SESC/ UBU, 2016;

_____. **Canudos – Diário de uma Expedição**. 3ª. ed. – São Paulo: Martin Claret, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as Imagens Tocam o Real**. Trad. Patrícia Carmello e Vera Casa Nova, 2012.

_____. **Remontar, Remontagem (do Tempo)**, 2007. Disponível em: <http://chaodafeira.com/cadernos/remontar-remontagem-do-tempo/> Acessado em :

EULÁLIO, Alexandre. **A Aventura Brasileira de Blaise Cendrars no Brasil**. São Paulo: Quiron; Brasília, INL, 1978.

EVERDOSA, Carlos. **Roteiro da Literatura Angolana**. 2ª. ed. - Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1979.

FANON, Frantz. **Peles Negras e Máscaras Brancas**. Trad. Renato da Silveira, Salvador: EDUFBA, 2008.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Trad. e notas: Flávia Nascimento. 2ª. ed. - São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FONSECA, Marcio Alves. **Michel Foucault e a Constituição do Sujeito**. 3ª. ed. - São Paulo: EDUC, 2011.

FREYRE, Gilberto. O centenário de Theodoro Sampaio. In. **Catálogo da exposição no Museu Afro Brasil**. São Paulo, 2008.

GEERTZ, Clifford. A interpretação das culturas. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GUIMARÃES, Antonio Sergio. **Democracia racial: o Ideal, o pacto e o mito**. Disponível em : http://novosestudios.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/95/20080627_de_mocracia_racial.pdf. Acessado em: 18/02/2017.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu (org). **Identidade e Diferença: a Perspectiva dos Estudos Culturais** - Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

_____. Pensando a diáspora. Reflexões sobre a terra no exterior. In. **Da Diáspora. Identidades e Mediações Culturais**. Org. Sovik, Liv; Trad. Adelaine La Guardia Resende...[et al.]. – 2ª. ed. - Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

_____. Quando foi o pós-colonial? Pensando no limite. In. **Da Diáspora. Identidades e Mediações Culturais**. Org. Sovik, Liv; Trad. Adelaine La Guardia Resende...[et al.]. – 2ª. ed. - Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

_____. **Cultura e Representação**. Org. ITUASSU, Arthur. Trad. MIRANDA, Daniel; OLIVEIRA, William. – Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

KLINGER, Diana Irene. Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

JERÓNIMO, Miguel Bandeira. As provas da “civilização”: fotografia, colonialismo e direitos humanos. In. VICENTE, Filipa Lowdes (org.). **O Império da Visão: Fotografia no Contexto Colonial Português (1860 - 1960)**. Lisboa: Edições 70, 2014.

HUTCHEON, Linda. **Poéticas do Pós - Modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LEAL, Lara. Cardoso Pires e os arquivos do poder: uma leitura da balada da praia dos cães. In. LEAL, Lara; Montaury, Alexandre; PRAZERES, Eduardo. Gândara. **O Papel do Intelectual na Contemporaneidade**. Rio de Janeiro: Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses, 2005.

LEITE, Ana M. **Pós-Colonialismo, um Caminho Crítico e Teórico. Oralidades & Escritas Pós-Coloniais: Estudos sobre Literaturas Africanas**, - Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

LOURENÇO, Eduardo. **Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade**. 1ª. ed. - Lisboa: Gradiva, 1991.

LOURENÇO, Eduardo. **O Labirinto da Saudade: Psicanálise Mítica do Destino Português**. 5ª. ed. - Lisboa: D. Quixote, 1992.

LOURENÇO, Eduardo. Literatura e Revolução. In. **O Canto do Signo**, 1993.

LUDMER, Josefina. **Literaturas pós-autônomas**. Publicado na Ciberletras - Revista de crítica literaria y de cultura, nº 17, julho de 2007.

MACHADO, Arlindo. Apresentação. In. DUBOIS, Philippe. **Cinema, Vídeo, Godard**. Trad. Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

MAMMI, Lorenzo. **O Que Resta: Arte e Crítica de Arte**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2012.

MAXWELL, Kenneth. **O Império Derrotado: Revolução e Democracia em Portugal**; trad: Motta, Laura. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MBEMBE, Achille. "As formas africanas de auto-inscrição". In: Estudos AfroAsiáticos. Rio de Janeiro, v. 23, n. 1, jan./jun. 2001. Disponível em: <[http://www.fafich.ufmg.br/Mbembe-Formasafricanas%20de%20 auto-inscricao.pdf](http://www.fafich.ufmg.br/Mbembe-Formasafricanas%20de%20auto-inscricao.pdf)>. Acesso em 12 janeiro 2016.

MEMMI, Albert. **Retrato do Colonizado Precedido pelo Retrato do Colonizador**; trad. Koland Corhisier e Mariza Pinto Coelho. 3ª. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

MENDES, Ana Paula Coutinho. **Lentes Bifocais. Representantes da Diáspora Portuguesa do Século XX**. Porto: Edições Afrontamento, 2009.

MIRANDA, Wander Melo. **Nações Literárias**. Cotia, São Paulo: ateliê editorial, 2010.

MONTAURY, Alexandre. **Margem Dentro da Margem: Olhar Angolano para o Brasil**. Revista Via atlântica, nº 13 Dez /2008.

MOURÃO, Fernando Augusto Albuquerque. **A Sociedade Angolana Através da Literatura**. São Paulo, Editora Ática, 1978.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo: a mestiçagem no Brasil**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

NETO, Godofredo de Oliveira; CHIARELLI, Stefania. Org. **Falando com Estranhos**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

NOA, Francisco. O romance colonial e as estratégias de (des) (re) legitimação. In. **Império, Mito e Miopia. Moçambique como Invenção Literária**. São Paulo: Kapulana, 2015.

PADILHA, Laura Cavalcante. **Entre a Voz e a Letra. O Lugar da Ancestralidade na Ficção Angolana do Século XX**. 2.ed. - Niterói: EdUFF, Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2007.

_____ ; CARDOSO, Claudia Fabiana de Oliveira. **“Veredas ao sul: a escrita ficcional de Ruy Duarte de Carvalho”**. In: Revista Ipotesi. Juiz de Fora, v. 14, n. 2, p. 159 - 167, jul./dez. 2010. Disponível em: 178 . Acesso em 12 dez 2016.

PEPETELA, **Yaka**. São Paulo: Ática, 1984.

PIÇARRA, Maria do Carmo. **Salazar Vai ao Cinema: o Jornal Português de Actualidades Filmadas**. Coimbra: Edições Minerva, 2006.

_____. Cinema Império: contributos para uma genealogia da imagem colonial. IN. VICENTE, Filipa Lowdes (org.). **O império da visão: fotografia no contexto colonial português (1860 - 1960)**. Lisboa: Edições 70, 2014.

_____. Filmar em Angola. Entrevista de Maria do Carmo Piçarra a Jorge António; António, Jorge. **Angola o nascimento de uma nação. O cinema da independência**. Volume 3. Lisboa: Guerra e Paz, Editores, 2015.

PIGLIA, Ricardo. **O laboratório do escritor**. São Paulo: Iluminuras, 1994;

_____. **Três propuestas para el próximo milênio (y cinco dificultades)**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

RAMOS, Afonso. Angola 1961, o horror das imagens. IN. VICENTE, Filipa Lowdes (org.). **O império da visão: fotografia no contexto colonial português (1860 - 1960)**. Lisboa: Edições 70, 2014.

RAMOS, Jorge. **Os anos de Ferro: o dispositivo cultural durante a "Política do espírito" 1933 - 1949**. 1ª. ed. - Lisboa: Editorial Estampa, 1999.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível. Estética e Política**. Trad. NETTO, Mônica, Costa. 2ª. ed. - São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. **O Espectador Emancipado**. Lisboa: Editora Orfeu Negro, 2010.

_____. **Estética como política**. Devires: cinema e humanidades. Belo Horizonte: UFMG, v. 7, n. 2, 2010ª Disponível em: http://issuu.com/revistadevires/docs/devires_v7n2. Acesso em: 8/01/2017.

_____. **O Destino das Imagens**. Trad. Netto, Mônica Costa, Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. **As Distâncias do Cinema**. Trad. Abreu, Estela Santos, - Rio de Janeiro: Contraponto, 2012ª.

_____. **Em que tempo vivemos?**. Rio de Janeiro: Revista Serrote. IMS, nº 16, abril, 2014.

RIBEIRO, Margarida Calafate. **Uma História de Regressos: Império, Guerra Colonial e Pós-colonialismo**. Porto: Edições Afrontamento, 2004.

RICOEUR, Paul. **A memória, a História, o Esquecimento**. Trad. Alain François [et al]. Campinas, São Paulo: Editora UNICAMP, 2007.

ROSAS, Fernando. **O salazarismo e o Homem Novo: Ensaio sobre o Estado Novo e a Questão do Totalitarismo**. *Análise Social*, vol. XXXV (157), 2001, 1031-1054.

SAFATLE, Vladimir. **O Circuito dos Afetos. Corpos Políticos, Desamparo e o Fim do Indivíduo**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SAID, Edward. **Orientalismo - O Oriente como Invenção do Ocidente**; Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. **Cultura e Imperialismo**; Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. **Reflexões sobre o Exílio - e Outros Ensaios**; Trad. Pedro Maia Soares – São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SALGADO, Maria Teresa; SECCO, Carmen Tindó. **África, escritas literárias: Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, São Tomé e Príncipe**. - Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Angola: UEA, 2010.

SANTIAGO, Silviano. **Nas Malhas das Letras - ensaios**. Rio de Janeiro: Companhia da Letras, 1989.

_____. **Uma Literatura nos Trópicos: Ensaios sobre Dependência Cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. **O Cosmopolitismo do Pobre: Crítica Literária e Crítica Cultural**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

_____. Deslocamentos Reais e Paisagens Imaginárias – o Cosmopolita Pobre. In. CHIARELLI, Stefania; Neto, Godofredo Silva. Orgs. – **Falando com Estranhos**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

SANTOS, Boaventura de Souza. **Do pós-moderno ao pós-colonial e para Além de Um e de Outro**. Conferência de abertura do VII congresso Luso- Afro-Brasileiro de Ciências Sociais, realizado em Coimbra, de 16 a 18 de setembro de 2004. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>. Acessado em: 30/06/2016.

SANTOS, Luiz Carlos dos. Prefácio. **Theodoro Sampaio - O Sábio Negro entre os Brancos**. In. Catálogo da exposição no Museu Afro Brasil. São Paulo, 2008.

SANTOS, Vanda. **O Discurso Oficial do Estado sobre a Emigração dos Anos 60 a 80 e Emigração dos anos 90 à Actualidade**. – (Observatório da imigração; 8) Lisboa, 2004.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura, memória e guinada subjetiva**; trad. d'Aguiar, Rosa. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O Espetáculo das Raças - Cientistas, Instituições e Questão Racial 1870 - 1930** - 14. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____; STARLING, Heloísa. M. **Brasil: uma Biografia**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2015.

SECCO, Carmen Lucia Tindó. Mayombe: os meandros da guerra e os "feitiços" do narrar. In. **A Magia das Letras Africanas: Ensaio sobre as Literaturas de Angola e Moçambique e Outros Diálogos**. 2ª. ed. -Rio de Janeiro: Quartet, 2008.

SPIVAC, Gayatri Chakravorty. **Pode o Subalterno Falar?**. Trad. ALMEIDA, Sandra Regina Goulart; FEITOSA, Marcos Pereira; FEITOSA, André Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. Trad. Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2004.

SOUZA, Jessé. **A Tolice da Inteligência Brasileira ou como o País se Deixa Dominar pela Elite**. São Paulo: LeYa, 2015.

STAM, Robert. **Introdução à Teoria do Cinema**. 3ª. ed. - Campinas, São Paulo: Papyrus. 2009.

VICENTE, Filipa Lowdes (org.). **O Império da Visão: Fotografia no Contexto Colonial Português (1860 - 1960)**. Lisboa: Edições 70, 2014;

XAVIER, Ismail.org. **A experiência do Cinema**. 4ª. ed. - Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 2008.

_____. **Cinema Brasileiro Moderno**. 3ª. ed. - São Paulo: Editora: Paz e Terra, 2001;

ZIZEK, Slavoj. **Bem-vindo ao Deserto do Real!**; Tradução Paulo Cezar Castanheira, - São Paulo: Boitempo editorial, 2003.