



COLÓQUIO/Letras

ISSN: 0010-1451 - Página principal / Homepage: <https://coloquio.gulbenkian.pt>

[Recensão crítica a 'Os Papéis do Inglês', de Ruy Duarte de Carvalho]

Clara Rowland

Para citar este documento / To cite this document:

Clara Rowland, "[Recensão crítica a 'Os Papéis do Inglês', de Ruy Duarte de Carvalho]", *Colóquio/Letras*, n.º 159/160, Jan. 2002, p. 493-494.

EDIÇÃO E PROPRIEDADE

FICÇÃO

RUY DUARTE DE CARVALHO

OS PAPÉIS DO INGLÊS

Lisboa, Edições Cotovia / 2000

A obra de Ruy Duarte de Carvalho reparte-se, há mais de 20 anos, pelo ensaio e a poesia, a ficção e o documentário. Os três últimos títulos publicados em Portugal — *Vou lá Visitar Pastores* (1999), *Observação Directa* (2000), *Os Papéis do Inglês* (2000) — colocam de novo a questão da legitimidade da classificação de género. Ensaio, poesia e ficção parecem fundir-se nestes três textos que integram um projecto comum. A «narrativa breve e feita agora (1999/2000) da invenção completa da estória de um Inglês» (p. 5) partilha com a «*exploração epistolar de um percurso angolano em território Kuvale*» (*Vou lá Visitar Pastores*, p. 5) e com as «*extracções*» de *Observação Directa* o problema da construção de um discurso que deve passar necessariamente pela inscrição de quem no texto escreve. Os três livros, através de vários registos, questionam a possibilidade da observação, da exploração e da ficção, mantendo como referência o mesmo sujeito e a mesma realidade, o território Kuvale no Sul de Angola.

Enquanto ficção, *Os Papéis do Inglês* partem dessa mesma *autocolocação*. A «estória do Inglês» existe apenas e somente na sua relação com o autor, situado e definido numa experiência que antecede, ultrapassa e determina o próprio texto. O núcleo ficcional da narração cruza-se desde o início com a história pessoal de quem o vai contar. E é assumindo a incisão pessoal da escrita que se acentua, também, a sua destinação. O livro define-se, à partida, como narração *para alguém* que, identificável fora do livro (por efeito da dedicatória, no limiar do texto), se tornará, dentro dele, sua personagem: «O que há-de ser preciso para escrever, em primeiro lugar, senão achar que vale a pena porque tem destinatário? E para contar uma estória, que outra única e suficiente razão poderá haver senão vontade de a contar, de contar coisas? Então avance, tenho dez dias à minha frente, fará de conta agora que são e-mails, como foi da outra vez com as cassetes para o Filipe, nos *Pastores*...» (p. 26.)

O paralelo com *Vou lá Visitar Pastores* é útil para compreendermos a importância da definição das pessoas da escrita. Uma nota

inicial do autor descreve este livro como a transcrição das cassetes gravadas para um amigo que, atrasado, iria seguir o mesmo percurso em viagem de exploração ao território Kuvale. O amigo não chegou e as cassetes transcritas, «os salvados» (*Vou lá Visitar Pastores*, p. 11), tornaram-se o corpo do texto. Também aqui temos um eu que se refere a um tu. O atraso na viagem e as cassetes deixadas ao longo do percurso remetem para um diferimento entre o momento da enunciação e o momento da recepção; a ausência total do destinatário (aquele que acabou por não vir) torna vazia a posição para a qual o discurso (oral) se orientava. Inscrito nessa fala, o destinatário (não aparecendo) transforma-a numa mensagem à deriva — e o texto é o segundo momento dessa mensagem: a sua transcrição, a sua retomada pelo autor que a recebeu de volta —, que encontrará na leitura o cumprimento abstracto da função interrompida.

O suporte a que se compara *Os Papéis do Inglês* não é oral: tratar-se-ia de e-mails para alguém que, conforme se diz na dedicatória, «se insinua e instala no texto» (p. 9). A posição do destinatário não está vazia, integra o próprio livro, e a consciência da escrita é determinante para a elaboração encenada da ficção. A narrativa responde a uma solicitação que nela é inscrita, por duas vezes e de dois modos diferentes: como promessa e como pergunta. O primeiro capítulo *sobre* a história («A estória, a bem dizer») começa deste modo: «A narração daquela estória que prometi contar-te [...] poderia, a ser levada a diante, começar aqui e agora.» (p. 14.) O primeiro motivo para contar é precisamente a «promessa», que será, sabêmo-lo no fim do livro, resposta a uma pergunta, enunciada no *livro segundo*, quando a destinatária entra no texto como personagem e a invocação de um tu cai (será retomado apenas nas páginas 158 e 159, ponto em que se identificam definitivamente destinatária e personagem): «E quando uns olhos cintilantes de ironia, inteligência e ternura me perguntaram que estória era essa afinal de papéis e tesouros, não lhe terei dito que para responder a um desafio assim teria era mesmo que contar-lhe muitas outras e variadas estórias? E não é isso que tenho estado a fazer, até agora?...» (p. 159.) Na ordem temporal da narrativa, a resposta precede a pergunta e, sobretudo, as razões da pergunta.

Enquanto resposta a alguém, é a resposta de alguém, de um narrador que entra no texto a ponto de se fazer personagem. «A minha corrida atrás de uns papéis, do meu pai mas que podiam ser também os do Inglês da estó-

ria do Galvão, gera a acção de que há-de resultar uma segunda estória. Será da minha acção enquanto personagem, assim, que resulta essa outra estória que é, afinal, a da minha elaboração da própria estória do Galvão.» (p. 38.) Desdobrados deste modo um eu e um tu situados dentro e fora do texto, e definida a narração como resposta a uma solicitação, o romance insiste, sobretudo, na importância do suporte e da situação da escrita. Antes de mais, o tempo desta determina o texto e é nele considerado: o livro diz-nos ter dez dias para se completar, dez dias de intervalo na experiência que o inicia e transcende, a experiência pessoal do autor: «o tempo de que dispunha para comentar a vida foi-se consumindo e depois de amanhã sairei daqui para a vida que se impõe sem comentários» (p. 159). São dez dias de tempo para uma «narrativa breve e feita agora». Ao sublinhar este carácter precário e breve o título aproxima, efectivamente, o livro do suporte a que se compara: «fará de conta agora que são e-mails» (p. 26). E o suporte, em obra que de tantas formas medita sobre os modos de produção e a sua relação com o uso — «a tecnologia precisa e justa» de uma cabaça para bater o leite (p. 132) —, assume-se como meio que define a função e é por ela definido. Determinante para o estabelecimento das pessoas da ficção e da sua interacção, também o é por contraste com o título, que nos fala de «papéis»: a forma do *e-mail* levanta questões relativas ao romance epistolar, enquanto o título remete para o motivo do manuscrito encontrado, num texto cuja verdadeira história consiste nas diferentes formas de o procurar. E será contornando essa remissão inicial que o livro define a sua estratégia narrativa: enquanto modelo não cumprido.

O ponto de partida, como se indica no subtítulo, é uma breve crónica de Henrique Galvão. Imediatamente se cruza com o segundo enredo: a descoberta de que os papéis do «Inglês» que protagoniza a crónica poderiam estar entre os do próprio pai do Autor. São dois enredos, repartidos por dois livros («livro primeiro» e «livro segundo») e um *intermezzo* («Como num Filme»). O primeiro segue, sobretudo, a ficcionalização da crónica de Galvão: aqui, antes de mais, começa por ganhar relevo o papel das citações. Recorrendo a Conrad, Hemingway ou à história da antropologia social, Ruy Duarte de Carvalho constrói a sua personagem preenchendo o enredo fragmentário de que parte com um jogo de alusões: «Alvan Hervey, na novela do Conrad (*The Return*) onde te estou a situar o meu Archibald Perkins, já deste conta, não vai primeiro a ponte de Waterloo nenhuma, segue directamente para casa, onde

o espera o drama que dará lugar à estória que protagoniza.» (p. 55.) Acompanha-se a «invenção completa da estória do Inglês» (p. 5), não a «estória do Inglês» mas a elaboração da mesma a partir de referências do autor. A ficcionalização sem a intromissão de quebras de ficção pela voz narrativa, a verdadeira ficção da história do Inglês, dá-se num «*intermezzo*» que tem, precisamente, o título «como num filme», assumindo o papel de suspensão, como se a ficção propriamente dita apenas fosse possível em situação de intervalo. Por fim, na segunda parte, a narração centra-se sobre a acção do autor enquanto personagem. Fundem-se então as duas linhas que estruturam o texto num enredo único: a tentativa de contar uma história, uma ficção a partir de dados alheios, passa necessariamente pela inscrição do sujeito, transformando-se a narração da história do Inglês em narração da invenção e da procura dessa mesma história.

Contar, fazer o romance são acções possíveis apenas através da colocação do sujeito no meio, na paisagem, no terreno que define o seu projecto. No livro, dependem de uma primeira pessoa que não quer — nem pode — abdicar de si própria: «Ao fim e ao cabo o que mais nos toca, ou o que mais nos interessa, não é o que mais ou melhor diz, mas onde melhor nos vemos. [...] Como é que, alheio ao ténis, alguém pode exaltar-se com a arte de um tenista? Só pelos pontos que marca?» (p. 95.) Assim, o romance é antes de mais a encenação da própria escrita. Do ponto de vista da construção da ficção, o motivo do manuscrito que o título inaugura e promete é sempre diferido e transferido para momento posterior. Dos «papéis do Inglês», afinal, só ficamos a saber na conclusão do livro, quando por fim são encontrados, e sabemos também, *a posteriori*, em que medida contribuíram para a elaboração do enredo. Procurar o manuscrito e procurar contar uma história fundem-se no movimento do texto no qual, se é de tesouros que falamos os papéis, será da procura de tesouros que se tratará (e já a partir da introdução da figura de Alves Reis). Mostrando o caminho percorrido para se chegar a ela, o livro vai transformando a ficção de que parte num enredo que é, no fundo, a descrição de si próprio, dos motivos e caminhos da sua escrita. Este movimento encenado, a fusão do enredo ficcional com o enredo pessoal, traduz o projecto comum aos outros livros referidos, em que o discurso *sobre* será sempre o discurso *de*, de alguém para alguém. A ficção — e a observação — podem apenas partir da mesma obsessiva procura de colocação do sujeito.