

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Iza Condé da Cruz

O reencontro entre Angola e Brasil: a multiplicidade na obra *Desmedida* de Ruy
Duarte de Carvalho

Juiz de Fora
2025

Iza Condé da Cruz

O reencontro entre Angola e Brasil: a multiplicidade na obra *Desmedida* de Ruy Duarte de Carvalho

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como um dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Letras – Estudos Literários. Área de concentração: Literatura e Transdisciplinaridade. Linha de Pesquisa: Literatura, Identidade e Outras Manifestações Culturais.

Orientador: Prof. Dr. André Monteiro Guimarães Dias Pires

Juiz de Fora

2025

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Cruz, Iza Condé da.

O reencontro entre Angola e Brasil : a multiplicidade na obra Desmedida de Ruy Duarte de Carvalho / Iza Condé da Cruz. -- 2025. 167 f.

Orientador: André Monteiro Guimarães Dias Pires
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2025.

1. Literatura Angolana. 2. Sertão. 3. Viagem. I. Pires, André Monteiro Guimarães Dias, orient. II. Título.

Iza Condé da Cruz

O (RE)ENCONTRO ENTRE ANGOLA E BRASIL: a multiplicidade
na obra *Desmedida* de Ruy Duarte de Carvalho

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras. Área de concentração: Teorias da Literatura e Representações Culturais.

Aprovada em 18 de fevereiro de 2025.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. André Monteiro Guimarães Dias Pires - Orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Humberto Fois Braga
Universidade Federal de Juiz de Fora

Profa. Dra. Eliana da Conceição Tolentino
Universidade Federal de São João Del-Rei

Profa. Dra. Josyane Malta Nascimento
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. João Barreto da Fonseca
Universidade Federal de São João Del-Rei

Juiz de Fora, 04/02/2025.



Documento assinado eletronicamente por André Monteiro Guimarães Dias Pires, Professor[a], em 18/02/2025, às 12:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.743, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por ELIANA DA CONCEIÇÃO TOLENTINO, Usuário Externo, em 19/02/2025, às 11:29, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.743, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por Josyane Malta Nascimento, Professor[a], em 12/03/2025, às 08:28, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.743, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por Humberto Fois Braga, Professor[a], em 14/03/2025, às 12:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.743, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por João Barreto da Fonseca, Usuário Externo, em 02/04/2025, às 12:06, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.743, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-UFJF (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador 2227251 e o código CRC 6591E941.

Para Moara,
aquela que me ajudou a renascer.

AGRADECIMENTOS

À Providência divina, força que sempre me acompanha;

À minha mãe, Creusa, ao meu pai, Ronaldo, e à minha irmã, Vitória, por serem meu elo e minha base;

Ao meu marido, George, pela paciência, compreensão e força diária;

À minha filha, Moara, que, no meio desta jornada, me revelou a vida;

Ao meu sogro, Jorge, e à minha sogra, Margarida, pelo apoio e auxílio;

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras, pelo aprendizado e pela oportunidade;

Ao meu orientador, André Monteiro, pela compreensão, experiência, apoio e pelos conhecimentos compartilhados;

Aos professores da Universidade Federal de São João del-Rei, pela formação, pelo acolhimento e por serem minha casa de retorno;

Aos professores Eliana Tolentino e João Barreto, por transformarem a banca em um espaço de encontros afetuosos;

À professora Josyane e ao professor Humberto Fois, por contribuírem tanto com minha pesquisa;

Aos secretários Daniele e Paulo Victor, pela atenção e pelas orientações prestadas;

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa que, entre 2023 e 2024, fez toda a diferença em meu percurso acadêmico;

À minha amiga Gabriela, que me acompanha desde a graduação, sendo constante inspiração.

À minha amiga Renata Menezes, pelo companheirismo e inspiração.

RESUMO

A presente tese promove um estudo da obra *Desmedida*, de Ruy Duarte de Carvalho (2010), à luz dos principais teóricos que nortearão esse estudo e toda perspectiva analítica da obra. Teremos como base para o nosso trabalho o livro *Mil Platôs*, de Deleuze e Guattari (2011), a fim de observarmos como *Desmedida* apresenta uma abertura de “desmedidas” possibilidades tanto para o cronista quanto para nós leitores. Nesse ponto, nossa análise demonstrará como a obra de Ruy Duarte de Carvalho está sendo tecida há anos em uma perspectiva rizomática a partir de leituras, experiências e viagens. Outro apoio que teremos partirá da discussão sobre Interdisciplinaridade trazida por vários autores, como Julia Kristeva (2005), Gérard Genette (2010), Tiphaine Samoyault (2008), entre outros. teremos também uma discussão acerca da inter/transdisciplinaridade a partir da obra de Basarab Nicolescu (1999) e Cássio Eduardo Viana Hissa (2002). Com uma construção plurissignificativa da identidade do cronista e na busca por compreender as “cosmoagonias” (Carvalho, 2010, p. 51) históricas entre Angola e Brasil, este estudo pretende demonstrar como os fluxos e as multiplicidades que atravessaram nossa história fazem com que as relações entre indivíduos, espaços e saberes partam de conexões diversas e pontos que se entrelaçam, gerando, assim, inúmeras outras possibilidades, compostas por elementos que podem ser até mesmo contraditórios entre si.

Palavras-chaves: literaturas africanas de língua portuguesa, sertão, literatura de viagem.

ABSTRACT

This thesis promotes a study of the work *Desmedida*, by Ruy Duarte de Carvalho (2010), in light of the main theorists who will guide this study and the entire analytical perspective of the work. We will use as a basis for our work the book *Mil Platôs*, by Deleuze and Guattari (2011), in order to observe how *Desmedida* presents an opening of “unmeasured” possibilities for both the chronicler and us, the readers. At this point, our analysis will demonstrate how the work of Ruy Duarte de Carvalho has been woven for years in a rhizomatic perspective based on readings, experiences and travels. Another theoretical support comes from the discussion on Interdisciplinarity brought by several authors, such as Julia Kristeva (2005), Gérard Genette (2010), Tiphaine Samoyault (2008), among others. We will also discuss inter/transdisciplinarity based on the work of Basarab Nicolescu (1999) and Cássio Eduardo Viana Hissa (2002). With a multi-significant construction of the chronicler's identity and in the search to understand the historical "cosmoagonies" (Carvalho, 2010, p. 51) between Angola and Brazil, this study aims to demonstrate how the flows and multiplicities that have traversed our history cause the relationships between individuals, spaces and knowledge to start from diverse connections and points that intertwine, thus generating countless other possibilities, composed of elements that may even be contradictory to each other.

Keywords: african portuguese language literature; backcountry, travel literature.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 – Do outro lado da idade, pelo avesso do olhar” a trajetória de Carvalho animada através de um esquema seu (2020).....12
- Figura 2 – Mapa 1 — Rota 1 — São Paulo, Cordisburgo, Chapada Gaúcha, Januária, Três Marias, Barra do Rio Grande, Santo Inácio, Cachoeira, São Félix – elaborado pela autora (2025).....13
- Figura 3 – : Mapa 2 — Rota 2 — Recife, Olinda, Caruaru, Petrolina, Bendegó, distrito de Canudos, Monte Santo, Juazeiro, Salvador – elaborado pela autora (2025).....14
- Figura 4 – Sem título III – Pintura de corpo de mulher e vegetação, pertencente à Série Sem Título III, um conjunto de desenhos e pinturas produzidos ao longo dos anos 1960, marcados por maior liberdade e mistura de estilos (1963).....67

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 RUY DUARTE DE CARVALHO E A FICÇÃO ANGOLANA.....	19
2.1 MOBILIZAÇÃO CULTURAL E INDEPENDÊNCIA.....	19
2.2 INDEPENDÊNCIA.....	22
2.3 UM PROJETO LITERÁRIO — OU ETNOGRÁFICO?.....	31
3 O CRONISTA ESCOLHEU O BRASIL.....	40
3.1 O SERTÃO OU A DESMEDIDA GERAIS.....	40
3.2 BRASIL E ANGOLA, LIGAÇÕES.....	49
3.2.1 A construção do nacionalismo brasileiro.....	51
3.2.2 O modernismo no Brasil: inovação e tradição.....	55
4 CONSTRUINDO LINHAS TRANSDISCIPLINARES E INTERTEXTUAIS.....	61
4.1 UM OLHAR TRANSDISCIPLINAR PARA A VIAGEM.....	62
4.3 VIAGEM, TEXTO E MEMÓRIA.....	80
4.4 DESMEDIDA: TRAÇANDO CAMINHOS.....	93
4.5 UMA PAUSA PARA O INTERIOR.....	104
4.6 O OLHAR DO VIAJANTE: O OBSERVADO TORNA-SE UM OBSERVADOR.....	116
5 DESMEDIDA: O CAMINHO PARA O RIZOMA.....	123
5.1 HÁ LIMITE NA DESMEDIDA?.....	123
5.1.1 O cronista leitor.....	130
5.1.2 A leitura crítica do cronista.....	141
5.2 O RIZOMA EM DESMEDIDA.....	148
5.3 O LUGAR DO CRONISTA.....	155
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	159
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	162

1 INTRODUÇÃO

“O sertão está movimentante todo-tempo”

(Rosa, 1994, p. 741)

O conceito de multiplicidade permeia este trabalho e reflete minha experiência profissional e pessoal. Foi a movimentação diante da multiplicidade que me trouxe a São João del-Rei e a Juiz de Fora, e, sobretudo, me levou ao encontro de Ruy Duarte de Carvalho e de suas variadas vivências do outro lado do Atlântico. Assim, a ideia de rizoma – uma rede de conexões livres de ordem predeterminada, que possibilita múltiplas interpretações e associações – torna-se o eixo central desta pesquisa, afinal, a obra *Desmedida*, de Ruy Duarte de Carvalho, nos convida a transitar por teorias de diversos campos do conhecimento.

Ao iniciar a leitura de *Desmedida*, imaginei que se tratava de uma narrativa de viagem. No entanto, quanto mais me aprofundava, percebia que, na verdade, estava entrando em contato com leituras sobre o Brasil, sobre Angola, sobre Portugal e sobre o próprio cronista, tudo interconectado em uma palavra: o sertão.

No Brasil, um dos percursos de Carvalho passa pelos sertões de Minas Gerais e da Bahia, onde suas experiências se conectam a diferentes tempos e agentes, num diálogo profundo. Os sertões são territórios de movimento incessante, tanto em seu interior quanto em sua relação com o mundo externo; são espaços vivos na literatura, na geografia e nas viagens. Muitos escritores foram atraídos por esses territórios, enquanto outros, como Guimarães Rosa, exploraram os detalhes do sertão em busca de suas histórias e poesias.

Esta pesquisa foca no escritor angolano Ruy Duarte de Carvalho, que, inspirado por Rosa e outros autores brasileiros, trouxe para sua própria obra a influência das paisagens e trajetórias sertanejas no momento em que seu país buscava a independência. As jornadas de Rosa foram uns dos motivos que inspiraram Carvalho a explorar o interior de Angola, utilizando a etnografia – ou sua própria "autoetnografia" (Nascimento, 2010) – como um campo de estudo, entendimento e perspectiva antropológica. Essa visão foi moldada por anos de imersão poética, contato com a terra e pela prática de registrar e recontar, estabelecendo pontes entre culturas e lugares.

Ao relatar como foi o seu encontro com a obra de Guimarães Rosa, o cronista (2010, p. 108) nos diz: "Eu estava encontrando ali, finalmente, um tipo de escrita e de ficção adequadas à geografia e à substância humana que eu andava então, técnico da Junta de Café, a frequentar e a fazer-me delas por Angola afora". Quando o cronista fala em "substância" nos lembramos do conto "Substância", de Guimarães Rosa (1988), publicado na obra *Primeiras Estórias*. Esse conto nos instiga a refletir sobre a natureza da substância, que transcende a mera materialidade; ela reside no âmago do ser, provocando uma inquietude profunda em quem a busca compreender. Diante disso, surge a tentativa de compreender a relação entre a substância humana e o trabalho direto de Ruy Duarte de Carvalho com a terra: durante 19 anos foi responsável pelas matas de Uíge, "quando, em Março de 1961, eclodiu ali a sublevação nacionalista do norte" (Carvalho, 2010, s.p.), em seguida, o instituto do café o colocou para trabalhar em Gabela e depois Calulo, algum tempo depois passou três anos criando ovelhas "no interior do imenso platô de Benguela" (Carvalho, 2010, s.p.).

De 1975 a 1981, Ruy Duarte produziu filmes para a televisão angolana e para o Instituto Angolano de Cinema "a pensar que seria bem acolhida essa minha peregrina intenção de dar Angola a conhecer aos próprios angolanos, meus compatriotas" (Carvalho, 2010, s.p.). A partir de 1992, Ruy Duarte encontrou uma maneira de estar cinco meses com os pastores de Namibe e assim nasceu a obra *Vou lá visitar pastores*, uma "meia-ficção" como o próprio escritor afirma (Carvalho, 2010, s.p.).

Ao examinarmos a trajetória profissional de Ruy Duarte de Carvalho, percebemos que a terra sempre teve um papel primordial em sua jornada literária e antropológica. Desde jovem, quando cursou Regência Agrícola em Santarém, ele esteve imerso nesse universo, como afirma sua filha Eva Carvalho (O Mirante, 2011, s.p.): "tem a ver com a terra, com o corpo". Embora possa parecer distante da literatura, é essencial considerar a influência desse curso em sua vida, pois proporcionou-lhe uma compreensão íntima da terra e suas interações com aqueles que a habitavam, suas histórias e memórias. Essa formação inicial foi fundamental para moldar sua trajetória artística e intelectual, abrindo caminho para suas diversas expressões como cineasta, desenhista, escritor, etnógrafo, entre outras, delineando um percurso múltiplo a ser seguido.

Para ele, a terra é afetiva e traz consigo inúmeros outros:

há um lugar
que invade outro lugar
e este lugar
estará presente noutra
(Carvalho, 2004, p. 12).

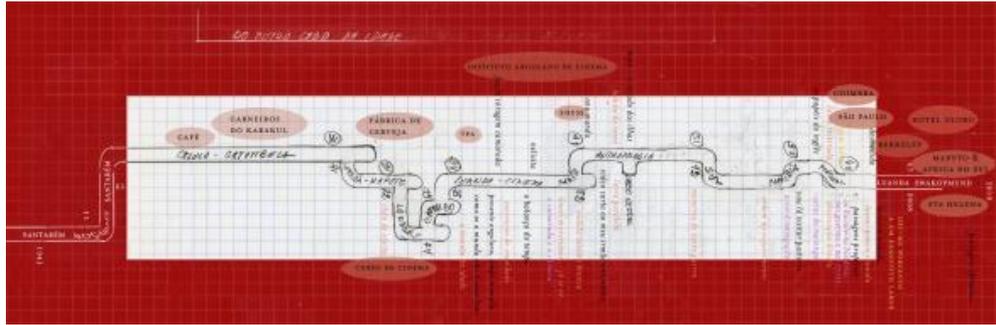
A interconexão entre lugares e experiências é um tema recorrente na obra de Carvalho, influenciada pela movimentação do sertão que Rosa tanto retratou. Ao propor essas conexões, Carvalho demonstra seu desejo de compreender as complexidades da terra e das pessoas que nela habitam.

Assim como Guimarães Rosa, Carvalho utiliza a linguagem de forma singular, criando um mosaico de textos (Kristeva, 2005) que transportam o leitor para outros cenários do sertão, partindo de sua contemporaneidade. Diante disso, somos convidados a refletir sobre nossa própria relação com o ambiente que nos cerca, com a história e com as pessoas que compartilhamos esse espaço. Através do texto de Carvalho (2010), questionamos as fronteiras que nós mesmos construímos, sejam elas físicas, culturais ou sociais e, assim como Rosa, o cronista de *Desmedida* nos convida a buscar a substância que se esconde por trás das experiências.

Nesta tese falaremos de Ruy Duarte de Carvalho, suas crônicas, viagens, diálogos, memórias literárias, rotas. Ruy Duarte de Carvalho foi *Nelisita*, *Lavras Poesia*, *Como se o mundo não tivesse leste* no interior de Angola e, depois, procurou em *Desmedida* parte de seu lugar no mundo. O escritor angolano tentou entender e entender-se em um mundo desmedido, vasto através do Brasil. O mapa, o trajeto era algo significativo, como na imagem abaixo, percebemos a sua própria vida mapeada por si mesmo:

Figura 1 — “Do outro lado da idade, pelo avesso do olhar” a trajetória de Carvalho animada através de um esquema seu¹

¹ A expressão "Além dos anos, através de uma perspectiva diferente" faz alusão a uma produção animada que narra a vida do cineasta Ruy Duarte de Carvalho. Essa animação foi concebida a partir de um esboço feito pelo próprio Carvalho e foi apresentada durante a mostra UDZC. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/ruy-duarte-de-carvalho/conhecer-e-animar-o-arquivo-de-rdc-processos-e-resultados-a-partir-de-uma-inv> Acesso em: 12 de maio de 2024.



Fonte: “Do outro lado da idade, pelo avesso do olhar” a trajetória de Carvalho animada através de um esquema seu. Realizada para a exposição UDZC”. Disponível em <<<https://www.buala.org/pt/ruy-duarte-de-carvalho/conhecer-e-animar-o-arquivo-de-rdc-processos-e-resultados-a-partir-de-uma-inv>>> último acesso em janeiro de 2025.

Flora Süssekind (1990, p. 150) destaca a relevância do mapa como uma figura essencial nas narrativas de viagem, observando que ele é “uma espécie de figura obrigatória nos relatos de viagem”. No entanto, o mapa não se limita ao contexto da viagem vivida pelo cronista em *Desmedida*; ele também permeia a própria vida de Ruy Duarte de Carvalho, como um rizoma que “não tem começo e nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda” (Deleuze; Guattari, 2011, p. 43).

Inês Ponte (2020, s.p.), ao examinar a Figura 1 e o legado deixado pelo autor após sua morte, questiona: “como mostrar uma vida preenchida por curvas, linhas e contracurvas, que se fundem em cruzamentos de lugares, saberes e vivências repercutidos com grande intensidade na obra produzida?”. A resposta para essa pergunta talvez esteja no rizoma, pois, como esclarecem Deleuze e Guattari (2011, p. 43), “o rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga”. Ainda podemos considerar que esse mapa não se resume ao espaço físico, mas também à experiência, de forma que “o rizoma é uma relação com a sexualidade, mas também com o animal, com o vegetal, com o mundo, com a política, com o livro, com as coisas da natureza e do artifício (...) todo tipo de ‘devires’” (Deleuze; Guattari, 2011, p. 44).

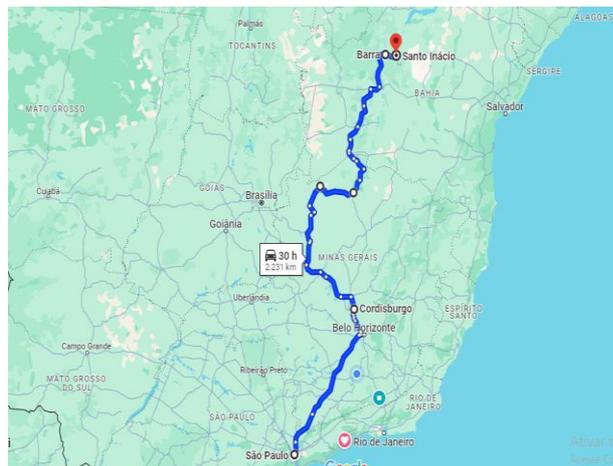
Nessa obra, Ruy Duarte de Carvalho faz uma viagem para fora, movimenta-se, sai de Angola e vem ao Brasil. Porém, a viagem também é introspectiva, através da memória, tendo como companhia viajantes do passado em experiências quase metafísicas, discussões sobre a colonização, sobre as invasões de território, sobre as explorações de seres humanos e locais. Temos então um longo caminho pela frente:

tentar dar conta dessa jornada de (re)encontro através de dois caminhos múltiplos: da transdisciplinaridade e da intertextualidade.

Em *Desmedida*, temos, em linhas gerais, um narrador-personagem homodiegético e protagonista que inicia a sua viagem por São Paulo e, em seguida, procura conhecer muitas das paisagens literárias que percorreram autores como Guimarães Rosa, Euclides da Cunha, Ariano Suassuna, João Cabral de Melo Neto, Blaise Cendrars, Richard Francis Burton, entre tantos outros. Esse livro é dividido em duas metades e segue uma linha cronológica presentificada a partir da viagem, mas isso não nos impede de ler separadamente os capítulos.

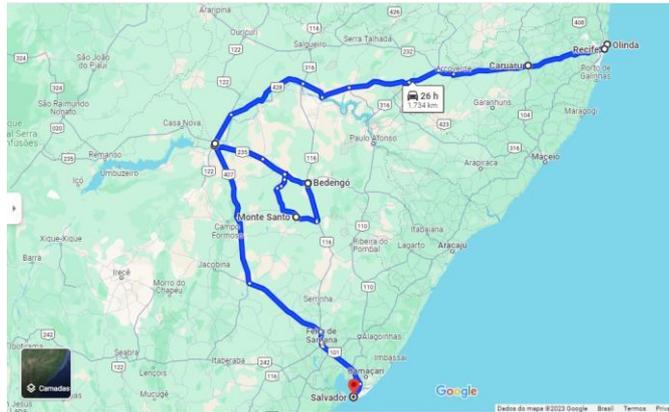
Ao lermos a obra, temos a impressão de que o texto se constrói sobre um mapa histórico, que transita entre passado e presente. Algumas marcações nos trazem interrogações, outras ressoam em nossa atualidade, dessa forma, percebemos no texto relações que podem ser construídas em um constante movimento de afastamento e aproximação entre o cronista e sua história, e a história registrada por outros viajantes e ficções escritas no Brasil. Abaixo, podemos ver os itinerários traçados pelo cronista:

Figura 2: Mapa 1 — Rota 1 — São Paulo, Cordisburgo, Chapada Gaúcha, Januária, Três Marias, Barra do Rio Grande, Santo Inácio, Cachoeira, São Félix.



Elaborado pela autora (2025)

Figura 3: Mapa 2 — Rota 2 — Recife, Olinda, Caruaru, Petrolina, Bendegó, distrito de Canudos, Monte Santo, Juazeiro, Salvador.



Elaborado pela autora (2025)

Nesse contexto, trouxemos alguns questionamentos para esse trabalho: quando a viagem começou? Por que *Desmedida*? Como a multiplicidade e a intertextualidade constroem uma leitura rizomática? Essas e outras indagações apresentaram-se a partir do momento que identificamos o cronista como um ser múltiplo em deslocamento, pois, em sua busca por lugares e histórias, ele se encontra em um lugar diante de um espaço desmedido, como o sertão e exerce em si todas as experiências que já teve: antropólogo, cineasta, escritor, poeta. Nada se perde, tudo é matéria de reflexão.

Provavelmente, se olhássemos por meio de uma análise binária, estruturada e rígida, não teríamos tanto espaço para as discussões acerca do cronista, afinal, tentaríamos encaixá-lo em um espaço de afirmações e negações. No entanto, quando atravessamos a sua obra com um olhar rizomático, temos uma abertura para a pluralidade em que a diferença é a marca, ou seja, encontramos uma diferença que não exclui a outra, ela acrescenta. Por isso, procuramos nas interações da obra, nas questões sociais e no discurso a renovação da viagem proposta pelo cronista.

Para nos aprofundarmos melhor nesse contexto, precisamos entender um pouco mais sobre a figura de Ruy Duarte de Carvalho. Isso porque não leremos a obra desconsiderando o histórico do autor e dos lugares onde viveu, pois estamos lidando com fatores culturais e políticos específicos.

Ruy Duarte de Carvalho é um autor angolano, nascido em 1941 em Santarém, Portugal e faleceu em 12 de agosto de 2010.. Exerceu diferentes atividades: foi antropólogo, poeta, ficcionista, ensaísta, desenhista e cineasta. Seus escritos são atravessados por cartografias, pela antropologia, pela história e pela literatura. Suas obras apresentam-se como um desafio para nós leitores, pois estão sempre em

contato com outros campos, outras áreas de conhecimento, instigando pesquisadores de diferentes áreas a buscar na inter/transdisciplinaridade o embasamento necessário para discutir as questões por ele levantadas.

Como cineasta, produziu o filme *Nelisita* (1983); como romancista, escreveu obras como *Os papéis do inglês* (2000) e *As paisagens propícias* (2005). De sua produção poética podemos destacar o livro que reúne suas produções de 1970 a 2000 *Lavra: poesia*. Além disso, também temos *A câmara, a escrita e a coisa dita...* (2009), livro que reúne ensaios, artigos e comunicações feitas pelo autor. Também temos o livro de contos *Como se o mundo não tivesse leste* (1977), em que o autor mescla história, tradição, prosa e poesia. Como antropólogo, temos como destaque a obra *Vou lá visitar pastores*, publicada em 1999. Em seguida, temos a escrita de *Desmedida*, sendo a primeira edição lançada em 2006 pela editora Cotovia em Portugal. Por fim, temos a obra *Terceira metade*, publicada em 2010.

Diante dessa multiplicidade, não trabalharemos com a ideia de fechamento na obra de Ruy Duarte de Carvalho, pois o cronista não se encerra na obra *Desmedida*. A partir disso, também buscaremos outras produções para embasar esse estudo, como, por exemplo, o filme *Nelisita*, o livro de contos *Como se o mundo não tivesse leste* e alguns de seus poemas. Assim, não poderíamos deixar de abordar o conceito de intertextualidade, visto que o texto de Ruy Duarte não existiria sem os textos do passado, e, mesmo a obra seguinte, como *Terceira Metade*, não teria a sua publicação mais a frente em 2010. A obra é um contínuo de incompletude escrita através dos questionamentos e do movimento, afinal, como o próprio Ruy de Carvalho (2008, p. 121) afirmou em fevereiro de 2001, na Póvoa do Varzim, “escrever é sempre partir”. Seja essa uma partida para si mesmo ou para outro lugar, o movimento da escrita pede um deslocar-se e esse deslocamento pode apresentar-nos um novo e um antigo espaço, onde redescobrimos leituras do pretérito que constituem parte de nossos passos atuais.

Nesse contexto, apesar do passado ser um assunto constante em *Desmedida*, é interessante notar como ele é apresentado a partir da percepção particular do narrador, uma vez que temos acesso apenas às suas leituras por meio de seu ponto de vista. Portanto, o que o narrador nos apresenta não é o *status* de verdade histórica inquestionável, pelo contrário. Por essa razão, por se tratar de uma narrativa de viagem, temos outros caminhos a analisar na obra, como, por exemplo, memória e experiência, por isso, será fundamental buscarmos o apoio em Ecléa Bosi (1987),

afinal ela foi uma pesquisadora que contribuiu muito para a área de estudos de memória.

Tendo em consideração o que foi posto, destacamos que o objetivo deste estudo é empreender uma análise da obra *Desmedida* à luz do conceito de rizoma, desenvolvido por Deleuze e Guattari, no livro *Mil Platôs* (2011). Dessa forma, investigaremos, a partir da intertextualidade, as conexões presentes na obra e seu “agenciamento”, ou seja, os acontecimentos múltiplos, investigando o trabalho de “absorção e de transformação de outros textos por um texto” (Perrone-Moisés, 2005, p. 70).

Para essa análise, no segundo capítulo “Ruy Duarte de Carvalho e a ficção angolana” estudaremos parte da história da literatura angolana, embasados principalmente nas obras *A formação do romance angolano*, de Rita Chaves (1999), e *Luanda, cidade de literatura*, de Tânia Macedo (2008), e, dentro desse contexto, entenderemos como Ruy Duarte de Carvalho apresentava a sua proposta que caminhava entre a literatura, a antropologia, a poesia, a sua formação como regente agrícola e a etnografia.

No terceiro capítulo, elaboramos um breve paralelo entre a independência do Brasil e de Angola, a fim de ressaltarmos algumas diferenças históricas que tornam a obra de Ruy Duarte de Carvalho importante para analisarmos ambos os contextos. Daremos destaque ao processo de formação da identidade nacional. Embora ambas as lutas compartilhem objetivos semelhantes, é fundamental considerar as diferenças que marcam cada processo de independência.

Em seguida, no quarto capítulo, abordaremos como a inter e a transdisciplinaridade criam o espaço de integração necessário para que a obra de Ruy de Carvalho nasça. Para isso, recorreremos a Julia Kristeva (2005) em *Introdução à Semanálise*, em que a autora, ao trazer os seus estudos em torno da obra de Bakhtin, argumenta que a relação entre textos sempre existiu como um processo de retomada, em que um novo texto se constrói a partir dos que o antecedem, pois “todo texto participa da mobilidade, da transformação do real, que apreendeu no momento de seu não-fechamento” (Kristeva, 2005, p. 12).

Adicionalmente, traremos as contribuições de Antoine Compagnon (1996), Tiphaine Samoyault (2008) e Leyla Perrone-Moisés (2005), cujas obras evidenciam como a intertextualidade entrelaça referências culturais e históricas, construindo diálogos entre diferentes textos e contextos. Essa abordagem intertextual é

fundamental para explorar as complexidades das identidades africanas e brasileiras na obra de Carvalho.

Além disso, discutiremos a relação entre literatura e memória proposta por Samoyault (2008), que define três níveis distintos de memória literária: a memória trazida pelo texto, a do autor e a do leitor. Para aprofundar nossa análise nesses três níveis, contaremos com os estudos de Ecléa Bosi (2008) e Leyla Perrone-Moisés (2005), que nos permitirão investigar como essas camadas de memória dialogam entre si e enriquecem a experiência de leitura da obra de Carvalho.

No quinto e último capítulo, chamado “Entre os limites de uma obra aberta e o caminho para o rizoma”, propomos uma abordagem rizomática para a obra *Desmedida*, apoiando-nos no volume 1 de *Mil Platôs*, de Deleuze e Guattari (2011), e no conceito de multiplicidade dos rizomas desenvolvido pelos filósofos. Essa relação é relevante porque Ruy Duarte de Carvalho explora a multiplicidade de conexões e relações entre diversos elementos, tecendo uma rede de significados e interações. O escritor angolano adota uma estrutura não linear, em que as narrativas se entrelaçam, se ramificam e se expandem em múltiplas direções. A escrita rizomática de Carvalho reflete a complexidade das experiências e perspectivas em constante movimento — uma visão, portanto, que permite conexões e o encontro de inúmeras linhas que conectam e desconectam seres, países e histórias.

Em suma, os capítulos apresentados pretendem construir um entrelaçamento entre a ficção angolana de Ruy de Carvalho e a teoria rizomática desenvolvida pelos filósofos franceses, a fim de mostrar como, mesmo quando o texto é voltado para si mesmo, há a participação de múltiplas vozes e histórias. Dessa forma, o centro da narrativa é direcionado para a produção de outros intelectuais, como Guimarães Rosa, Teodoro Sampaio, Richard Francis Burton ou Blaise Cendrars, mas, ainda assim, é a percepção de mundo do cronista que recairá sobre os seus antecessores, fazendo com que a narrativa tradicional ganhe novos formatos de composições, diante de histórias que já são instáveis, como aquela construída desde a chegada de Portugal às colônias do sul. Assim, a linearidade é substituída por fragmentações na composição narrativa, pela dúvida e pelas indagações. Além disso, lembramos que estudar os textos produzidos por autores angolanos nos oferece um aprendizado sobre o percurso de Angola, pois esse e outros projetos literários nos mostram um caminho de resistência à condição colonial, como veremos mais a frente com Rita Chaves (1999). Queremos, neste trabalho, conseguir adentrar no universo desmedido

que é a viagem literária pelo interior do Brasil, reencontrar narrativas, memórias e um passado que, por vezes, algum viajante vem até nossas terras e parte para espalhá-las para outros lugares e para outros pastores, muitas vezes carregando uma aparente “essência” ou “verdade” que reforçam estereótipos.

2 RUY DUARTE DE CARVALHO E A FICÇÃO ANGOLANA

Um homem não deixa nunca sem mágoa um espaço que inventou e o inventou, uma nação que urdiu para si por escolha e amor ao chão.
(Carvalho, 2008, p. 43)

A literatura reflete e responde aos fluxos culturais, sociais e políticos que emergem ao longo do tempo. Ao estudarmos a produção de Ruy Duarte de Carvalho, deparamo-nos com uma obra frequentemente influenciada, direta ou indiretamente, pela guerra de independência e pelos anos de guerra civil em Angola. Ruy Duarte de Carvalho carrega consigo uma carga histórica que não só lhe pertence, mas também pertence à história coletiva de outros sujeitos.

Por essa razão, em um primeiro momento, com o intuito de situar o autor Ruy Duarte de Carvalho em meio à história da literatura angolana, observamos a necessidade de elaborar, de forma sucinta, uma jornada teórica pela literatura e história de Angola — ponto de referência para o cronista, mesmo quando ele está no Brasil —, abarcando um período que começa no movimento “Vamos descobrir Angola!” e segue até os nossos dias. Optamos por essa marcação, pois consideramos um decisivo momento de transformação na literatura angolana que marca duas temáticas levantadas por Ruy Duarte de Carvalho: a independência do Brasil e a independência de Angola.

2.1 MOBILIZAÇÃO CULTURAL E INDEPENDÊNCIA

Em seu artigo “Breve estudo do conto angolano da década de 50 à atualidade”, Marilúcia Mendes Ramos (2012) esclarece sobre a complexidade de se definir os gêneros literários tanto na literatura moçambicana quanto na angolana, especificamente o conto. Para Mendes Ramos (2012), essa dificuldade se dá pois, em primeiro lugar, os autores angolanos publicam seus livros nomeando-os como prosa, estória, novelas ou mesmo narrativas. Além disso, percebe-se que a polifonia e a hibridez são características presentes na literatura africana de língua portuguesa, o que demonstra, de acordo com Mendes Ramos (2012), uma certa incoerência, já que tanto Moçambique quanto Angola buscavam, principalmente no pós-independência, uma unidade, uma homogeneidade, dentro de um processo de construção identitária. Um exemplo dessa etapa foi o movimento de 1948 denominado

“Vamos descobrir Angola!”, uma mobilização cultural que visava debruçar-se sobre Angola, sua população, suas terras, suas particularidades, seus idiomas e seus problemas.

De acordo com Mendes Ramos (2014), foi com a publicação da revista *Mensagem*, em 1951, que houve o registro da literatura angolana buscando representar o país, porém adentrando em sua condição colonial. É nessa época que o movimento “Vamos descobrir Angola!”, também conhecido como geração de 48 ou 50, que visava construir um projeto nacionalista para o país, cresceu, com publicações que tinham como característica principal a oralidade — que também é uma característica roseana —, algo que facilitou e aproximou as produções artísticas da população. Rita Chaves (2022), em seu artigo “O passado presente na Literatura Angolana”, demonstra que, na literatura dos países africanos, o passado é uma de suas maiores expressões de significados. Porém, nesse contexto, o colonialismo deixava inúmeras lacunas na história desses países e diversos escritores que falam de diferentes lugares e perspectivas, para a pesquisadora, “parecem assumir o papel de preencher com seu saber esse vazio que a consciência vinha desvelando” (Chaves, 2022, p. 49). A autora destaca que, ao usarem a expressão “descobrir”, os escritores angolanos da época tinham a intenção de chegar a uma depuração, “destacar o que seria genuinamente angolano, ou seja, o que estava lá antes da contaminação imposta pela sociedade colonial” (Chaves, 2022, p. 50). Assim, mesmo que haja essa intenção de descobrir o passado, os estudos feitos não poderiam deixar de “desvendar a natureza do colonialismo” (Chaves, 2022, p. 50). Nesse contexto, a professora de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa retoma Franz Fanon e destaca que a inferiorização do povo dominado e do seu patrimônio cultural é uma das principais estratégias para justificar as desigualdades e as ações violentas. No lugar de sua história, são contatadas outras artificialidades que assegurariam “um lugar melhor na ordem vigente” (Chaves, 2022, p. 51).

Por essa razão, “o espaço africano ficava apagado e o homem que ali vivia, jogado na abstração de referências impalpáveis” (Chaves, 2022, p. 52). Dessa forma, o sujeito é desfigurado, pois muitos angolanos, no período escolar, por exemplo, aprendiam nomes de cidades de Portugal, nomes dos rios portugueses, e a própria região ficava desconhecida para si, de maneira que a ligação com o seu passado cultural é rompida para a entrada no universo opressor; esse é um processo de desterritorialização, afirma a pesquisadora. Por isso, a revalorização da tradição

rompida se faz tão importante: ela é a reconexão do oprimido com a sua história, com a sua geografia e consigo mesmo, “voltar ao passado se transforma numa experiência de renovação e é a partir dessa estratégia que são lançadas as bases para uma literatura afinada com o projeto de libertação” (Chaves, 2022, p. 53).

De maneira semelhante, Thomas Bonnici (2012), em *Pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura*, deixa suas observações sobre as estratégias do colonialismo e também sobre as suas consequências. Para o professor, “o desenvolvimento de literaturas dos povos colonizados deu-se como uma imitação servil de padrões europeus, atrelada a uma teoria literária unívoca, essencialista e universalista” (Bonnici, 2012, p. 18). Esse é um processo que corrobora com o apagamento da própria história do colonizado, desvincula-o do seu passado, da sua língua e, possivelmente, do seu próprio corpo, fazendo-o não reconhecer-se como um ser valorizável, mas como alguém que precisa alcançar o status do outro branco para buscar aceitação ou respeito por parte do colonizador. Romper com esse processo ideológico e seus efeitos na literatura é algo que demanda tempo e espaço, uma vez que, como demonstra Bonnici (2012), o idioma europeu tido como culto não aceitava influências de expressões diferentes, o que forçou muitos nativos a abandonarem suas próprias tradições para adotar essa cultura importada, escrevendo na língua padrão e imitando a literatura clássica europeia.

Essa realidade se reflete na análise de Ruy Duarte de Carvalho (2008), que observa que

a memória do passado colonial será (...) uma memória de conflito, do conflito. (...) É o conflito colonial que estrutura, justifica e legitima o devir dos estados-nação que a colonização produziu, por mais decepcionante e conflituoso que ele venha a revelar-se, e o poder fará tudo ao seu alcance para que assim seja e continue a ser (Carvalho, 2008, p. 71).

Após a independência, no entanto, como enfatiza Rita Chaves (2022), surgiu um movimento em Angola que buscava um encontro entre o passado e o presente. Era necessário convocar as vozes históricas para reconstruir o presente e desarticular a reificação imposta pelo colonialismo. Contudo, a pesquisadora destaca que, após o entusiasmo inicial de 1975, surgiram entraves, entre os quais a frustração que marcou os desafios de reconfiguração de identidade nacional e cultural no contexto pós-colonial:

consciência pesada dos limites, a sensação de impotência. A energia da palavra não faz frente aos obstáculos postos pelos complicadores econômicos e políticos dos novos Estados. O período chamado pós-colonial é também uma usina de perturbações (Chaves, 2022, p. 60).

Dessa forma, em decorrência da própria intensificação da guerra civil, entre outras questões sociais e econômicas, esvaziou-se boa parte do otimismo. Assim, a composição da identidade, esclarece Chaves (2022), carrega consigo questionamentos de “um processo que não se totaliza” (Chaves, 2022, p. 61). A partir de então, nas palavras da pesquisadora, o passado não é nem glorificado e nem rejeitado, esse é um período de “gestação da liberdade” (Chaves, 2022, p. 62).

Sobre essa fase, Ruy Duarte de Carvalho (2008), em uma comunicação lida em Leiria, durante o 1º *Encontro de Escritores de Língua Portuguesa*, ocorrido em 2001, declara que

A configuração do Estado angolano, no âmbito da qual se constitui e cumpre a cidadania dos angolanos, é a de um Estado recente que decorre de regulações e de resoluções inscritas num processo accionado pela expansão europeia e ocidental. É um Estado, como parece acontecer com a maioria dos outros Estados Africanos inaugurados com a descolonização, à procura de si mesmo (Carvalho, 2008, p. 118).

Um tema bastante discutido pelo cronista em *Desmedida* é o projeto de “expansão ocidental”, ou a chamada “política de expansão europeia”, em que Carvalho (2010) destaca uma crítica à visão eurocêntrica da história, destacando a tendência de ignorar ou minimizar outras formas de expansão e interação cultural que moldaram as sociedades africanas e americanas.

Para entendermos melhor como a expansão europeia influenciou Angola e como a busca da identidade nacional impactou a jornada pessoal de Carvalho em *Desmedida*, é essencial recapitular brevemente o processo de independência de Angola e algumas produções de Ruy Duarte de Carvalho nesse período.

2.2 INDEPENDÊNCIA

Parte do contexto histórico e econômico moldou as discussões sobre identidade, colonização e independência em Angola, principalmente quando lembramos que durante o primeiro período colonial, ainda quando o domínio europeu restringia-se à faixa do litoral, o produto econômico era o marfim e as pessoas escravizadas (Pacheco *et al.*, 2018).

Já no segundo período colonial, após a abolição da escravatura, Pacheco *et al.* (2018) afirmam que houve um rompimento da economia colonial com a internacional e, após esse período, notou-se a construção de uma economia nacional “condicionada pelos interesses econômicos da metrópole e pelas oscilações dos mercados externos — que serviu de suporte à abertura da economia angolana para o exterior” (Pacheco *et al.*, 2018, p. 83). Nesse contexto, a borracha, como afirmam Pacheco *et al.* (2018), tornou-se a matéria de exportação, juntamente a algumas espécies de vegetais, animais, entre outros. Já no período pós-independência, o principal produto de exportação tornou-se o petróleo, além do desenvolvimento de empresas públicas. Esses são fatores significativos para que analisemos de forma crítica algumas das motivações de determinados apoios a partidos políticos durante o processo de independência.

A luta pela independência de Angola deu-se tardiamente, devido ao regime autoritário de António Salazar (1932-1968) e Marcelo Caetano (1968-1974), ambos sendo defensores do colonialismo. Foi em 1950 que, temendo perder o controle sobre as colônias africanas, o governo português incentivou a emigração para Angola, visando o povoamento das áreas e nomeando o território de “Província Ultramarina de Portugal”.

Nesse contexto, em 1956 formou-se o grupo de intelectuais chamado MPLA – Movimento pela Libertação de Angola – que visava lutar pela independência do país. O grupo era dirigido por Agostinho Neto, médico, escritor e político angolano. Portugal, como reação, negou-se a reconhecer o país como independente e em 1961 iniciaram-se os conflitos armados com integrantes do MPLA invadindo as prisões para libertar os seus companheiros de luta que foram presos devido aos protestos organizados pelo grupo.

Além do MPLA, outros conjuntos também surgiram com o mesmo intuito. Estão entre eles o FNLA (Frente Nacional pela Libertação de Angola) e a UNITA (União para Independência Total de Angola). Foi em consequência da pressão desses movimentos e da repercussão da mídia internacional que o governo de Marcelo Caetano abrandou algumas regras que visavam garantir o controle colonial, como diminuição de impostos e facilitação do acesso ao capital estrangeiro. Porém, em 1973, foi declarado que Angola e Moçambique não seriam mais Províncias Ultramarinas, mas sim Estados semiautônomos.

Na Revolução dos Cravos, em 1974, Portugal passou por uma redemocratização e a possível independência de Angola tornou-se um objetivo mais próximo de ser atingido. Em 15 de janeiro de 1975, foi assinado o Acordo de Alvor, que reconhecia as três frentes, MPLA, UNITA e FNLA, como representantes do povo angolano e que deviam concorrer em uma eleição democrática para avaliar qual partido governaria o país. Enquanto isso, haveria em Angola um governo transitório, com a chefia pertencendo a um comissário português. Porém, a UNITA e a FNLA não cumpriram o acordo e iniciou-se uma disputa entre os três partidos, condição que geraria uma guerra civil.

Fatores ligados à política internacional e ao mercado de exportação intensificaram essa disputa. O MPLA era apoiado pela União Soviética, o FNLA pelos Estados Unidos e a UNITA apoiada pelos Estados Unidos e pela África do Sul. Esses países enviaram armas, facilitaram treinamentos e apoiaram financeiramente essa batalha.

Por outro lado, o interesse mercadológico também tem a sua influência, afinal, Angola é rica em recursos minerais e, por isso, a libertação de Angola e uma aliança poderia fortalecer economicamente qualquer país que estivesse próximo do governo.

Todo esse processo torna-se problemático quando lembramos que Angola é um país que foi explorado, e é nesse contexto que a política colonialista, mesmo depois de ter encerrado as relações com Portugal, ainda exerce a sua influência e demonstra suas consequências.

Entretanto, é preciso destacarmos que havia uma diferença entre a colonização mais próxima do litoral e aquela que se deu no interior do país. Luanda e as cidades que ficavam na proximidade tiveram mais contato com os portugueses, por isso, o número de brancos e mestiços era maior, além do mais, o assimilacionismo ocorreu com grande intensidade nessas proximidades. A população interiorana, no entanto, teve um menor contato com a cultura europeia. Porém mesmo assim, a grande maioria tinha que lidar com problemas de inúmeras ordens: a guerra civil, a crise identitária e o processo de descolonização. Sobre esse contexto de diversos conflitos, Rita Chaves (1999) esclarece que

A manutenção dos conflitos de variadas ordens e alimentados por interesses de muitas naturezas, reflete, sem dúvida, a pluralidade e a profundidade dos problemas enfrentados no movimento de construção do estado angolano e da afirmação de uma sociedade cujo perfil se marca fundamentalmente pelo signo da crise (Chaves, 1999, p. 30).

É nessa situação que, segundo Marilúcia Mendes Ramos (2012), a geração de 1960 é marcada pelos ideais de independência, com publicações de Agostinho Neto, Antonio Jacinto, Antonio Cardoso, entre outros. A geração de 1970 e 1980 manteve os ideais e, nesse contexto, surgiram Luandino Vieira, Ruy Duarte de Carvalho, Jofre Rocha, Boaventura Cardoso, Jorge Macedo, Aristides Van-Dúnem. Além disso, temos os que produziam nessa época ou próximos à data e ainda permanecem tratando de questões identitárias, herança cultural e discutindo as consequências da colonização, como Aníbal Simões, Luis Kand-jimbo, Ana Major, Rosália Silva, Onjaki, João Melo e José Eduardo Agualusa – é importante mencionarmos que os nomes citados são de autores angolanos e também luso-angolanos. Ruy Duarte de Carvalho, em resposta a uma solicitação da organização portuguesa *Seipencontros, Encontros de Divulgação e Debate em Estudos Sociais*, esclarece que

uma tal guerra não se me tem furtado a escrita, e nem a vida. Lido com ela desde a adolescência, acostumado ao corpo a corpo do comum, afeito ao cerco, à cilada, ao espetáculo que dá no trivial, ou quando no relevo das linhas e no espelho das entrelinhas é que se dá a ler, ou se insinua ou esconde nos meandros de literaturas minhas ou dos outros, em viagens que faço ou que desmonto, em tratados que assumo e em que laboro, em palestras que arrisco, entrevistas que temo. E não dá folga (Carvalho, 2008, p. 112).

Tendo a guerra essa presença tão forte para o intelectual Ruy Duarte de Carvalho, é importante também caminharmos sobre essa história e compreendermos, mesmo que em parte, o que sucedia em Angola, tanto em Luanda quando no interior do país, e também nos projetos literários, antropológicos e cinematográficos pessoais do escritor.

Nesse contexto, Tania Macêdo (2008), em sua obra *Luanda, cidade e literatura*, afirma que é imprescindível que, ao falarmos sobre Angola e, principalmente, sobre Luanda, reflitamos sobre o *status* dessa cidade em relação ao seu papel social diante da colônia. A autora divide esse *status* em três fases. A primeira seria a cidade que “nasce” sob um império colonial, aqui a metrópole seria o modelo para a construção da nova urbe e qualquer reação contrária a esse poder central seria dizimada. Em um segundo momento, de acordo com Macêdo (2008), podemos encontrar a cidade colonizada, em que “as suas instituições e representações simbólicas não ostentam

mais o reflexo brilhante de Lisboa, pois começam a refratar um nativismo nascente” (Macêdo, 2008, p. 33).

Dentro da literatura, começam a aparecer os “naturaes da terra com autores que produzem ‘textos bifrontes’ que trazem a marca da cor local, com enaltecimento da natureza da colônia, mas em alguns deles os olhos estão postos no público europeu” (Macêdo, 2008, p. 33). Esses textos, de acordo com a autora, demonstram uma simpatia pela terra, um forte senso de nativismo e um momento de autoconsciência da colônia, mas ao mesmo tempo transparecem as contradições do autor letrado. O terceiro movimento é quando Luanda entra em uma nova ordem, a qual não é mais colonialista, pois a cidade e seus habitantes começam a se tornar sujeitos da própria história. Esse, para a autora, é um momento de tensão, pois temos a recusa dos modelos de escrita do colonizador e a reafirmação de traços singulares da própria linguagem, esse seria um dos principais elementos de nacionalidade a serem levantados. O objetivo em Angola era re-africanizar-se, recriar a sua face africana, distante da europeia.

Para Tania Macêdo (2008), ainda hoje,

Luanda é o local em que grande parte da literatura nacional é produzida, lançada e comentada. Além disso, é aí que está sediada a União dos Escritores Angolanos, fundada em 1975 por Agostinho Neto e que congrega os produtores literários do país (Macêdo, 2008, p. 14).

Essa consideração é importante, pois, após a independência, vemos um foco muito grande sobre a cidade de Luanda e um abandono do interior angolano, considerando que lá habitavam populações em estado de extrema carência. Mais à frente, analisaremos como Ruy Duarte de Carvalho fez o caminho oposto a esse movimento de centralização na capital angolana.

Ademais, faz-se importante ressaltar que, como afirma Rita Chaves (1999),

a leitura dos romances produzidos em Angola permite-nos acompanhar os desdobramentos dessa travessia assumida pela palavra, no interior de um universo em que as diferenças emergem e têm na contradição a sua chave. Num mundo em que a contaminação colonial povoou de colisões e desacerto, a literatura será uma das vias escolhidas para a formação de um mosaico capaz, ao menos, de sugerir alguma noção de unidade. Como um processo de auto-indagação, o seu exercício será um caminho para a construção da identidade de uma nação que mal começava a ser imaginada (Chaves, 1999, p. 21).

O estudo dos textos produzidos, portanto, nos oferece um aprendizado sobre a trajetória de Angola, diante de projetos literários que visavam investigar, de acordo com Chaves, as realidades que compõem o país, já que esses textos, principalmente aqueles que antecedem à independência, fizeram, em maior ou menor escala, “um lugar de resistência às pressões que a condição colonial os condenava” (Chaves, 1999, p. 21). Por isso, é preciso lembrarmos de algumas produções de Ruy Duarte de Carvalho como cineasta nessa época. Uma das mais marcantes é *Nelisita*, um filme ficcional que tem por base as narrativas da tradição oral Nyaneka, termo utilizado para designar um conjunto de etnias que vivem em maior parte na província de Huíla, no sul de Angola. A região é dotada de uma produção agropastoril.

Apesar da população concentrar-se nos centros urbanos, o interior de Angola era repleto de diferentes culturas, herança de diversos grupos que habitavam a região antes da chegada dos colonizadores. No entanto, mesmo dentro desse contexto, a língua portuguesa era a oficial, pois, após perder sua maior colônia na América do Sul, Portugal voltou-se com mais afinco para as colônias africanas.

Sendo assim, a questão social, possibilitada pelas expressões artísticas como cinema ou literatura, é fundamental para que se demonstre a segregação social e étnica, atue como forma de resistência e levante a valorização a partir do conhecimento das culturas do país.

Nesse contexto, em 1982, em *Da tradição oral à cópia standard: a experiência de Nelisita*, Ruy Duarte de Carvalho afirma que três tipos de questões são abordadas no filme: “a das populações em questão, a do filme como uma forma de abordagem social e a deste tipo de cinema no contexto do cinema entendido como instrumento de trabalho e via de expressão” (Carvalho, 2008, p. 435). Era um trabalho de investigação sobre contos tradicionais da população. Um trabalho que encontra a fragilidade de uma cultura e de um território diante da colonização e da descolonização e sua oralidade é a fonte de preservação cultural, da experiência e da sabedoria ancestral.

Ruy Duarte de Carvalho gravou *Nelisita* logo após a independência. O contexto torna-se de suma importância para a realização e a significação que a produção do filme engendrou naquele momento. Cinema e antropologia, a partir de então, em *Nelisita*, andariam juntos e, mais tarde, estariam todos entrelaçados em suas produções cinematográficas e literárias.

Com *Nelisita*, dentro de uma proposta antropológica, Ruy Duarte de Carvalho encontrou questões culturais e políticas que interferiram na relação do Estado com a produção do filme. O intelectual afirma que, para os documentários de *Presente Angolano: Tempo Mumuíla*, gravados na mesma época, não houve remuneração, por ser de interesse também da região. No entanto, para as filmagens da ficção, todos foram remunerados de acordo com o trabalho feito. A população do lugar também o ajudou, encontrando vestimentas, comida, ou, até, os carros de bois que foram necessários para a construção do filme. Além do mais, durante as gravações, Ruy Duarte de Carvalho apresentou alguns diferenciais como o objetivo e a compensação monetária pelo projeto:

Em primeiro lugar ficou imediatamente estabelecido que não procederíamos a compensações monetárias como forma de legitimação do nosso trabalho. A nova ordem política determinava outro tipo de relações. A compensação a haver teria de resultar do facto de se levar a bom termo o projecto da realização dos filmes, disponibilizando-os para a projecção e atribuindo-lhes a função de revelar a existência do Mumuílas, da sua cultura, dos seus problemas, opiniões e posições face a um tempo novo, com todas as implicações que a independência inaugurara (Carvalho, 2008, p. 439).

Ao contrário, para a produção da ficção, o intelectual informou a necessidade de remuneração dos atores, todos foram pagos de acordo com a função, já que “as exigências técnicas e temáticas (...) nós seríamos o principal responsável” (Carvalho, 2008, p. 440). A necessidade daquele momento era filmar e conscientizar a população de que ali havia uma realização que estava intervindo económica, político e socialmente na região:

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).

Esses títulos produzidos por Carvalho, por não remeterem a uma realidade urbana e sim do interior de Angola, surgem como uma possibilidade para repensar o cinema etnográfico da época, pois a participação e envolvimento da população na produção foram oportunidades para indagar sobre a situação do próprio país, suas experiências e tradições, em que cinema, oralidade e independência se cruzam em um mesmo cenário ficcional e real.

A rodagem do filme também é marcada pela guerra. Em uma entrevista sobre as condições do local, Ruy de Carvalho afirmou que o filme havia sido rodado à distância de 40 quilômetros da frente de batalha (Carvalho, 2004), enquanto os sul-africanos invadiam o sul de Angola. O que muito importava ali era a visão que Ruy Duarte de Carvalho e a equipe buscavam aprimorar, guardar, memorizar, gravar e, principalmente, fixar.

Nem a busca de sobrevivências culturais nem a sua subestimação. Nem a exaltação das propostas políticas nem a sua escamoteação. Uma linha de equilíbrio entre dois dinamismos: o de um tempo mumuila e o de um presente angolano. Percorrê-la afoitamente, sensível à precariedade dos dias e das horas. Interrogar? Nem por isso. 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. Assim talvez se consiga estabelecer 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 responsabilidade dessa produção era social com a população mumuila e cultural a partir da oportunidade de reflexão associada aos vários olhares sobre Angola. O cinema estava lá como um projeto para mostrar ao próprio povo angolano a necessidade de reconhecer a riqueza da diversidade cultural do país. Percebemos, portanto, o compromisso de criar um filme que equilibra a preservação cultural, a reflexão política e a representação da realidade angolana em meio a um contexto de guerra e ocupação estrangeira, buscando promover a compreensão da diversidade cultural do país e desafiar a ideia de unificação cultural.

A consciência da construção de uma ficção baseada em um conto tradicional trouxe para Ruy Duarte de Carvalho reflexões sobre a fixação de algo que sempre esteve em movimento, algo que não teria fim, pois era o principal mecanismo de expressão angolana: a oralidade.

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 de forma, de referências, de intriga. Estamos portanto a trabalhar sobre uma modalidade que de forma alguma corresponde à largueza da proposta que um conto concebido para a modalidade oral comporta (Carvalho, 2008, p. 443).

O conto reproduzido pertence à tradição oral dos Mumuíla, grupo que habita a região de Huíla. Muitas versões foram ouvidas até que se chegasse ao resultado final da narrativa do filme. A característica de saber ouvir e saber re-contar é o valor da “experiência que passa de pessoa para pessoa”, pois são “inúmeros narradores anônimos” que transmitem a experiência (Benjamin, 1994, p. 198). Dessa maneira, as histórias são um tecido produzido pelo povo e os contadores são mediadores, pois, como afirma Roland Barthes (2004, p. 58), “[...] nas sociedades etnográficas não há nunca uma pessoa encarregada da narrativa, mas um mediador, chãmane ou recitador, de que podemos em rigor admirar a prestação (quer dizer, o domínio do código narrativo), mas nunca o ‘gênio’”. Sendo assim, dentro desse contexto social, a autoria é coletiva e é o ouvinte quem atribui o sentido ao conto, quem constrói a narrativa e engendra a expressão e o pensamento da comunidade naquele momento, manifestando como as influências do passado constituíram e constituem a sua tradição. Dessa maneira, o contador das histórias torna-se um mensageiro que traduz as mensagens divinas. Assim, a memória mítica daquele grupo é transferida por meio da oralidade.

A oralidade é um aspecto que também faz parte de algumas cenas do filme: os personagens partilham, em uma roda em volta de uma fogueira, a história de Nelisita e narram porque esse herói é tão importante para a sobrevivência do grupo. Os diálogos são feitos no próprio idioma da região de Nyaneka. Não há, em momento algum, falas em português. Sobre a língua que escolheu, Ruy Duarte de Carvalho (2008, p. 453) afirma: “o filme é falado em lumuíla. Por opção. Mesmo que todos os seus intervenientes pudessem expressar-se em português, o que não é o caso, embora possa dizer-se que quase todos o entendem, o filme ainda assim seria em lumuíla”.

Encontra-se em *Nelisita* um antropólogo registrando e levantando críticas sobre a intervenção colonial na tradição Mumuíla. Portanto, o cinema é angolano, isto é, “a quem cabe fazer filmes e aos quais ele próprio exige a capacidade de se constituírem como forma de intervenção posta ao serviço de seu objecto de trabalho: o próprio povo que se deixa filmar” (Carvalho, 2008, p. 450).

Ruy Duarte de Carvalho afirma que é “preciso conhecer e tratar a realidade social (...) para que se tome consciência das relações sociais que a tecem, dos papéis e da movimentação que nela assumem os próprios actores sociais” (Carvalho, 2008, p. 391). A narrativa representada pelo grupo de *Nelisita* é um dos registros das

experiências daquele local. Temos um misto de uma tradição sob os efeitos do colonialismo e de uma guerra civil.

O cinema oferece à região os instrumentos necessários para registrar-se e mostrar uma existência. É importante considerar que, dentro de uma nação, o povo é o que há de mais essencial e, assim, a narrativa carrega em si uma proximidade com o que é humano, apresentando a região, mostrando um lado que representa a multiplicidade cultural além do ocidentalismo. Temos, então, em *Nelisita*, a presença da memória como uma representante daquela cultura. A memória, a experiência transportada pela oralidade e, agora, capturada pela imagem.

Depois desse breve panorama sobre Angola no século XX e parte da produção cinematográfica de Ruy Duarte de Carvalho, analisaremos como a produção literária deste se relaciona com esse contexto, explorando como ela se alinha ou diverge dos aspectos mencionados.

2.3 UM PROJETO LITERÁRIO — OU ETNOGRÁFICO?

O texto literário se configura como um espaço de constante diálogo, atravessado por múltiplos discursos que ecoam influências de sua época e estabelecem relações de continuidade ou ruptura com obras precedentes e subsequentes. Essa teia de interações reflete as marcas textuais intrínsecas à obra e integra as experiências singulares de cada artista, resultando em uma criação plural e, ao mesmo tempo, aberta a interpretações. Cada texto dialoga com diferentes cenários culturais, artísticos, sociais, históricos, econômicos, políticos, entre outros. Nesse aspecto, a produção de Ruy Duarte de Carvalho insere-se em um determinado contexto histórico que nos pede um olhar atento para o nosso objeto de análise.

Ruy Duarte de Carvalho traz para nós leitores uma obra múltipla, mas a sua biografia, da mesma forma, apresenta múltiplas faces. O autor é angolano, porém nascido em Portugal. Quando era criança, seus pais deixaram sua terra natal, Santarém, e de lá seguiram para Angola. Em 1975, Ruy Duarte optou pela cidadania angolana e investiu em suas produções etnográficas, antropológicas e literárias.

Rita Chaves e Nazir Ahmed Can (2016) destacam a importância do espaço para o projeto literário de Ruy Duarte de Carvalho. O autor angolano designava sua produção como "meia ficção-erudito-poético-viajeira" que, de acordo com Chaves e Can (2016), soube cultivar a combinação entre espaço e deslocamento em suas

produções, logo que ele via na errância muito mais que um tema. A errância era a oportunidade de construir-se literariamente, de sempre partir e, sobretudo, registrar a si e o mundo.

Clara Rowland (2008) apresenta outros aspectos importantes acerca das produções de Ruy Duarte de Carvalho. A pesquisadora demonstra que a partir das publicações do autor angolano feitas, principalmente, no final do século XX e início do século XXI, Ruy Duarte de Carvalho enfatizava a inutilidade de uma classificação de gêneros para uma poética que passeia entre terrenos diferentes e que quando juntos elaboram um diálogo misto entre experiência, poesia, relato, ensaio e ficção.

Já Márcia dos Santos Nascimento (2010) defende que Ruy Duarte de Carvalho consegue produzir em seus escritos uma “autoetnografia”, o que seria a autorreferencialidade ou a autorrepresentação dentro do discurso etnográfico, isso porque corpo e geografia para o autor angolano estão imbricados, assim como ele mesmo enfatiza: “a geografia aqui comporta os corpos e o ser aqui implica a geografia” (Carvalho, 2005, *apud* Nascimento, 2010, p. 65). Dessa maneira, a autoetnografia

é uma via de interpretação cultural na qual o escritor disserta sobre a sua própria configuração e o seu próprio processo de produção cultural, sob o olhar do antropólogo insider (subjetivo), bem como do antropólogo outsider (objetivo), inserido dentro de seu próprio texto – escrita, cultura, paisagem, margem, território etc (Nascimento, 2010, p. 65).

É nesse universo literário e etnográfico que existe a possibilidade de um compartilhamento de conhecimentos e outras transversalidades que tem como objetivo dialogar sobre cultura, literatura, tradição, história, política e colonização. Para a pesquisadora, a construção discursiva do projeto etnográfico, ou seja, o produto final desse processo de contato, interação/integração entre “homem, espaço, paisagem e natureza, não pode ser considerado um bem material ou imaterial do indivíduo, e sim um processo dinâmico de construção coletiva” (Nascimento, 2010, p. 67). Sendo assim, a palavra, para a pesquisadora, é a forma que temos de acessarmos a memória coletiva dessas comunidades e o poeta é o instrumento de sonoridade que conecta as relações entre homem e natureza. Nesse contexto, é como se a etnografia e a escrita fossem as “bases cartográficas para nossa própria paisagem textual” (Nascimento, 2010, p. 70). Dessa forma, para Márcia Nascimento (2010), Ruy Duarte de Carvalho, ao se autoetnografar, acaba por produzir uma autoficção, pois seu texto

aponta para uma recriação ou uma ressignificação de seus próprios percursos, considerando que o autor é observador e ator das ações narrativas, chegando ao que nas próprias palavras do autor encontramos como uma “meia-ficção”.

Nesse contexto de registros e ao explorar a ficção sobre si mesmo, a questão colonial é algo que também tem uma profunda importância nas produções de Ruy Duarte de Carvalho. Rita Chaves e Nazir Ahmed Can (2016) esclarecem como a literatura colonial influenciou fortemente a escrita da literatura pós-colonial em Angola. Elas destacam que a literatura colonial, dialogando com a ideologia imperial, de que antes da chegada dos europeus nada havia naquele lugar, deixaria em evidência um espaço para descrever, classificar, nomear, conquistar e expandir. Assim, a literatura portuguesa também era chamada de “literatura ultramarina”, demonstrando, nas palavras de Chaves e Ahmed Can (2016, p. 17), as “astúcias do poder”. Sobre esse aspecto, Tânia Macêdo (2008) aponta que as cidades nascidas sob o império colonial português são subjugadas pelo modelo metropolitano que “impõe-se como um paradigma da urbanização e, politicamente, qualquer movimento centrípeto nascido na colônia em relação ao poderio central é esmagado” (Macêdo, 2008, p. 33)

Porém, dentro do contexto de luta pela independência e no pós-independência houve uma mudança na postura do colonizado, pois, agora, ele teria um campo para responder ao colonizador. De acordo com Rita Chaves e Nazir Ahmed Can (2016), no caso de Angola, a estratégia foi:

assentar-se sobre a cidade de Luanda, a velha capital, onde estava alicerçado o eixo do poder que era urgente destronar. Os escritores vão fazer emergir um outro espaço, nitidamente ocupado e no qual se imprimem os traços de uma resistência que percorre as ruas e ativa a utopia. Sede da administração, desde o início da idade colonial, Luanda era o palco a ser ocupado, uma ocupação simbólica a anunciar a retomada concreta do chão que o sentimento nacional iria consolidar (Chaves; Can, 2016, p. 17-18).

É nesse contexto que aparece o livro *Luuanda* de Luandino Vieira, obra que une oralidade e escrita, retratando o cotidiano dos musseques luandenses. Com vista nessa e em outras produções, a literatura sai do campo das nomeações criadas pelos portugueses, sai da pesquisa do interior de Angola e vai até o ambiente urbano que rompe com a imagem de uma África estereotipada no ambiente rural. Assim, de acordo com Chaves e Can (2016), temos a abertura de uma literatura colonial monofocal para uma literatura anticolonial multifocal, em que a cidade aparece com

uma “vocação histórica, situando-se no plano da metonímia e do dialogismo” (Chaves; Can, 2016, p. 18).

Apesar do foco na cidade de Luanda, Ruy Duarte de Carvalho faz o caminho oposto: vai para o interior, se firma no sul de Angola e inicia suas produ es cinematográficas, inclusive, em meio à luta pela independência. O angolano “parte desse lugar para revitalizar a op o pelo espaço como traço de resistência e, mais que isso, como signo da transforma o que o ato de olhar e escrever Angola deveria atualizar” (Chaves; Can, 2016, p. 18). Na contramão do movimento, Ruy Duarte de Carvalho volta-se para o interior e desse processo resulta a publica o dos contos presentes na obra *Como se o mundo não tivesse leste* (2008). Para Chaves e Can (2016, p. 18), é no interior que Ruy de Carvalho vai “reencontrar a paisagem em que viu forjada a sua identidade angolana, interpretada por ele como o sentimento de pertenc a a um lugar que em nada se assemelhava ao local que assistiu ao seu nascimento biológico”. Assim, o autor utiliza a antropologia em diálogo com a literatura como orienta o para conhecer a realidade onde vive. É nesse aspecto que a viagem torna-se uma “espécie de significantes que se desdobra em significados” (Chaves; Can, 2016, p. 19).

Para os autores, a prática antropológica coloca Ruy Duarte de Carvalho em um lugar diferente do olhar do turista. Para eles, o trabalho do autor angolano   um projeto etnográfico que põe em causa a ideia de “universalidade que predomina desde a consolida o da expansão europeia” (Chaves; Can, 2016, p. 19). Assim, “em seu projeto são as paisagens de culturas subalternizadas, aquelas que não possuem representatividade política nem instrumentos de poder que lhes permitam assegurar sua dignidade ou mesmo sobrevivência” (Chaves; Can, 2016, p. 22). Da mesma forma, Klipel e Basto (2018) afirmam que há uma “política da paisagem” na obra de Carvalho, pois o angolano “por meio da paisagem evidencia a diferença entre o que Angola visa ser, modernizada e ocidental, e a Angola tradicional, que resiste sendo ancestral” (Klipel; Basto, 2018, p. 69).

Portanto, é dessa maneira que podemos demonstrar que a escolha do autor segue a corrente oposta de outros intelectuais da época, visando fortalecer o significado de paisagem e questionando a expansão imperial ao evidenciar que aquela popula o do interior, ao contrário do que se pensava, não clamava por salva o por estar longe do processo de urbaniza o, mas sim que “Ruy Duarte de Carvalho procurou demonstrar, por diversos ângulos, que o centro, nunca aberto ao

questionamento de suas certezas, depende da urgente incorporação de temporalidades ‘outras’” (Chaves, Can, 2016, p. 23). Ele reconhece, portanto, que o interior não é um espaço a ser conquistado ou um espaço abandonado, mas que precisa ser incorporado na angolanidade e visitado como tal, pois esse espaço existe. Um exemplo para esse momento é a sua produção de 1988 chamada *O hábito da terra*, pois, como demonstra Zerbetto (2021), Ruy Duarte de Carvalho incorpora provérbios Kwanyama e Nyaneka, traduzidos para o português pelo próprio autor, e a partir deles desenvolve sua poesia. Ao incluir esses provérbios, além de reafirmar sua "vocação ao Sul" e seu interesse pela África subsaariana, ele transporta a tradição oral para a escrita, proporcionando-lhe tanto um público mais amplo quanto uma versão fixa, característica do texto escrito.

Nesse caso, Chaves e Can (2016) reconhecem que o encontro de paisagens promovidas pelo autor angolano pode gerar um confronto com o passado, com o que já foi escrito ou o que já foi inspirado nesse “mercado de ideias e sentimentos que a globalização movimenta” (Chaves; Can, 2016, p. 23). Em suma,

seu projeto não invisibiliza o indivíduo, como se deu na produção colonial, nem dá voz ao oprimido, como sucedeu na est tica anticolonial. Levando ao extremo a identificação com esse “outro” radical em vias de extinção, o autor procura ouvi-lo e, secundando-se, traduzi-lo (Chaves; Can, 2016, p. 26).

Porém, por mais que encontremos na etnografia a intenção de abrir espaço para o outro, temos que reconhecer a importância de um questionamento levantado por James Clifford (2002):

Como, exatamente, um encontro intercultural loquaz e sobredeterminado, atravessado por relações de poder e propósitos pessoais, pode ser circunscrito a uma versão adequada de um “outro mundo” mais ou menos diferenciado, composta por um autor individual? (Clifford, 2002, p. 21).

Em *Desmedida*, o cronista demonstra a sua intenção de estabelecer conexões, mas compreende que, assim como Clifford (2002) enuncia, a expansão ocidental e as relações de poder seriam um empecilho:

convocar todos os saberes do mundo, mesmo os daqueles sistemas políticos, econ micos, cosmológicos e tudo, que a expansão desbaratou ou neutralizou. Mas ainda dessa maneira se estariam privilegiando, irremediavelmente, os instrumentos operativos e conceituais do sistema dominante para poder garantir um eventual lugar aos dos outros, traduzindo-

os, na melhor das hipóteses, ou forçando-os a adaptar-se às lógicas que dominam (Carvalho, 2010, p. 156).

Dessa forma, podemos reconhecer que mesmo que Ruy Duarte de Carvalho tenha em seus trabalhos aberto o espaço necessário para ouvir o outro, ele mesmo, anos depois, demonstra a complexidade dessa proposta, pois o sistema dominante ainda estaria agindo nas entrelinhas. Essa questão nos lembra a discussão de James Clifford (2002) sobre a experiência etnográfica e autoridade em sua obra *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Clifford (2002) destaca que a experiência etnográfica sempre se traduz em texto, enquanto o texto etnográfico está inevitavelmente impregnado pela experiência, sendo articulado para o leitor através de várias estratégias de autoridade. Ele sugere que a visão dicotomizada entre linguagem e experiência está longe de ser precisa. A discussão se estende à observação participante como construção textual na antropologia. Clifford (2002) questiona a validação do texto antropológico pela autoridade, especialmente diante de questões políticas e epistemológicas, indagando até que ponto o antropólogo pode ser imparcial. Ele levanta dúvidas sobre se apenas a observação é suficiente para compreender a cultura do outro, considerando o papel da língua nativa no processo. O autor traz ainda questões sobre como uma experiência etnográfica intensa se transforma em um relato escrito e legítimo, e como um encontro intercultural complexo pode ser representado adequadamente por um único autor.

Nesse contexto, Clifford (2002) discute diferentes modelos de autoridade na etnografia: experiencial – baseada na presença direta –; interpretativa – em que a experiência se transforma em texto, mas este pode ser dialogicamente interpretado; dialógica – resultante de uma negociação construtiva –; e polifônica – que propõe a produção colaborativa do conhecimento. Embora haja uma tendência para os modelos dialógico e polifônico, Clifford (2002) observa que o etnógrafo ainda mantém controle sobre a seleção das citações, tornando inviável romper completamente com a autoridade etnográfica. No entanto, ele destaca que o monopólio da etnografia não é mais exclusivo do Ocidente, pois grupos que antes eram apenas objetos de estudo agora também realizam suas próprias pesquisas. Esse cenário é observável nas viagens de Teodoro Sampaio pelo Brasil, que tanto impressionaram Ruy Duarte de Carvalho. Carvalho (2010) busca, em seu texto, incorporar o significado da viagem para outros viajantes, adotando uma abordagem polifônica, guiada por sua

subjetividade. Ao inserir-se na narrativa como cronista, ele cria uma teia de significados interligados ao seu trabalho, tornando-se, em diversas obras, personagem de seus próprios escritos. Como observa Zerbetto (2021, p. 5), “a autoficção permite ao autor libertar sua subjetividade dos vínculos da realidade historiograficamente verificável, mantendo sua própria biografia como pano de fundo”. Assim, a viagem de Carvalho ao Brasil se configura como uma oportunidade para refletir sobre suas experiências acadêmicas e pessoais.

A subjetividade em Ruy Duarte de Carvalho é, portanto, um elemento central e inescapável em sua obra, contrastando com a abordagem de etnógrafos clássicos, como Malinowski (Clifford, 2002), que buscavam manter um distanciamento rigoroso entre o sujeito e o objeto de estudo. Enquanto Malinowski, como demonstra Clifford (2002), se esforçava para afastar qualquer traço de subjetividade em suas descrições etnográficas, buscando uma objetividade que pretendia transmitir ao leitor os “fatos” de forma direta, Carvalho (2010) adota uma postura oposta, em que a subjetividade não é apenas inevitável, mas também desejada e incorporada como parte do processo de construção de conhecimento. A fusão entre experiência pessoal e narrativa literária em *Desmedida* demonstra um entendimento profundo de que a vivência do etnógrafo — seus afetos, percepções e interpretações — molda e redefine a compreensão sobre o outro. Essa incorporação da subjetividade, longe de prejudicar o rigor da etnografia, amplia as possibilidades interpretativas, permitindo que a literatura e a etnografia dialoguem de maneira fluida e polifônica, criando um texto que é, ao mesmo tempo, uma reflexão sobre a alteridade e sobre o próprio sujeito que narra. Desse modo, Ruy Duarte de Carvalho nos convida a reconhecer a permeabilidade entre o real e o ficcional, entre a observação e a experiência afetiva, tornando a subjetividade uma ferramenta de aprofundamento etnográfico.

Diante disso, surge a questão: Ruy Duarte de Carvalho vem ao Brasil como antropólogo ou como admirador da literatura brasileira, especialmente de Guimarães Rosa? A resposta, talvez, esteja na forma híbrida com que ele conjuga essas duas perspectivas. Embora seu olhar de pesquisador esteja sempre presente, o angolano não se limita a uma descrição objetiva da paisagem ou dos costumes que encontra em sua estadia. Pelo contrário, ele escolhe transitar por um terreno mais subjetivo, em que as memórias e impressões pessoais ocupam parte da narrativa. A memória, nesse sentido, torna-se um espaço de reconstrução dos fatos observados, mas principalmente das afetividades e interações que emergem durante a viagem. Ao invés

de buscar um distanciamento analítico, ele entrelaça sua experiência pessoal com a herança literária de Guimarães Rosa, criando um relato que é tanto uma homenagem quanto uma extensão do seu próprio processo de imersão cultural. Nesse caso, o próprio narrador alerta o leitor sobre a presença de suas percepções e suas leituras de mundo:

Já a essa altura, e desde há muito tempo, as paisagens em que me reconhecia e a que a minha emoção respondia, que ativaram a minha emoção, não eram aquelas onde nasci e mal conheço, e reconheço, eram as que dinamizaram, e dinamizam até hoje, o potencial e o espectro da parte emotiva da minha relação com as paisagens. É por essas paisagens e pelas emoções que suscitam que afiro desde sempre as paisagens do mundo. E nas paisagens que Guimarães Rosa me descrevia, eu estava a reconhecer aquelas que tinha por familiares. Já porque de natureza a mesma que muitas das paisagens de Angola - e em algumas das paisagens de Angola eu reconhecia aquelas, enquanto o lia -, já porque a gente de que ele tratava, gente de matos e de grotas, de roças e capinzais, era também em Angola aquela com quem durante muitos anos andei a lidar pela via do ofício e do viver (Carvalho, 2010, p. 108).

Percebemos que o cronista não busca transmitir uma verdade absoluta, mas sim sua rota afetiva, explorando os cruzamentos entre Angola e Brasil. Clifford (2002), ao relacionar observação participante do etnógrafo e subjetividade afirma

a observação participante serve como uma forma para o contínuo vaivém do 'interior' e o 'exterior' dos acontecimentos: de um lado, captando o sentido de ocorrências e gestos específicos, através da empatia; de outro, dá um passo atrás, para situar esses significados em contextos mais amplos. Acontecimentos singulares assim adquirem uma significação mais profunda ou mais geral, regras estruturais, e assim por diante (Clifford, 2002, p. 33).

A postura observadora de Carvalho é um exemplo disso. Durante sua estadia em Januária, ele observou as tradições locais em uma quarta-feira de cinzas, ao mesmo tempo em que demonstrava interesse pelo passado da região, desde as habitações indígenas até a chegada dos bandeirantes. Clifford (2002, p. 33-34) continua e diz que a “observação participante é uma fórmula paradoxal e enganosa, mas pode ser considerada seriamente em termos hermenêuticos, como uma dialética da experiência e interpretação”.

Dessa forma, a análise da viagem de Ruy Duarte de Carvalho ao Brasil, por meio de sua abordagem etnográfica e literária, demonstra a complexidade da interação entre experiência pessoal, subjetividade e construção do conhecimento. Sua

narrativa polifônica tece conexões entre Angola e Brasil, convidando-nos a repensar as práticas e perspectivas ao aproximar antropologia e literatura.

3 O CRONISTA ESCOLHEU O BRASIL

*“(...) um homem nem sempre está
onde o corpo lhe impõe estar”
(Carvalho, 2008, p. 87)*

Neste capítulo, buscamos compreender por que o cronista escolheu o Brasil como destino de sua viagem. Mais especificamente, por que o sertão? Exploraremos a relação entre a independência do Brasil e a de Angola, bem como o impacto dos textos modernistas em Angola. Independências, romantismo, modernismo, colonização, pré-independência e pós-independência: são períodos distintos, mas interligados pela trajetória histórica e pelas consequências geradas por cada evento.

3.1 O SERTÃO OU A DESMEDIDA GERAIS

Para avançarmos em nossa análise, é essencial considerar uma característica histórica que conecta Angola e Brasil: a colonização. A experiência colonial compartilhada entre os dois países leva o cronista a ponderar sobre os impactos históricos em ambos os territórios e o instiga a questionar sua própria identidade e o seu lugar em meio a essa história. Sua condição como branco luso-angolano o leva a adotar a metáfora de Guimarães Rosa para si mesmo: a terceira margem. Essa perspectiva permite entrelaçar duas questões fundamentais. Em primeiro lugar, surge a reflexão sobre a identidade do cronista, uma identidade abrangente devido às múltiplas vivências em períodos históricos turbulentos, como a colonização, a guerra de descolonização e a guerra civil em Angola. Mesmo não tendo nascido no país, ele escolheu a cidadania angolana, lidando com as controvérsias que sua experiência trouxe. Em segundo lugar, a metáfora do espaço: a terceira margem, presente em um rio, no interior, no sertão. Este conceito representa um espaço indeterminado, uma zona entre duas margens. É um lugar indefinido — e assim retornamos à questão central: por que o sertão?

A professora e pesquisadora Suelen Rosa Pelissaro (2020) aborda a intersecção da palavra "Sertão" tanto nas estéticas literárias quanto nos conceitos geográficos. Embora apresentem significados variados, ambos contribuem para a compreensão mútua. A autora ressalta que, se o sertão se transforma em um espaço moldado por dinâmicas novas e externas, que introduzem relações complexas e,

frequentemente, conflituosas, então o sertão se configura como um território. Geograficamente, o sertão é definido como uma região afastada do litoral, marcada por baixa densidade populacional. No entanto, Pelissaro (2020) enfatiza a necessidade de superar visões dualistas e preconceituosas que frequentemente o reduzem a um espaço de atraso.

Nesse cenário, o tratamento literário dado por Guimarães Rosa ao sertão e ao sertanejo assume um papel de destaque. Rosa (1994) posiciona o sertanejo como protagonista, oferecendo-lhe voz e identidade dentro desse espaço. Essa abordagem literária dialoga com o artigo *Imanência e transcendência na mineiridade* (Coelho; Monteiro; Zimbrão, 2016, p. 83), que observa como a obra de Rosa se desvia das imposições do mundo racional e histórico – representado por sua atuação como diplomata – e encontra “uma válvula de escape no universo mítico mineiro, um espaço a-histórico, selvagem e amoral” (Coelho; Monteiro; Zimbrão, 2016, p. 83).

A análise do sertão, no entanto, abrange também questões geográficas, econômicas e políticas, como apontado por Pelissaro (2020) e Ruy Duarte de Carvalho (2010). Pelissaro (2020) esclarece que, durante a formação dos estados nacionais, a ocupação do território pelos colonos tornou-se estratégica diante das demandas da economia metropolitana. Inicialmente concentrada no litoral, essa ocupação foi ampliada para o interior, enfrentando florestas densas e comunidades indígenas resistentes. Nesse contexto, as regiões interioranas passaram a ser associadas a ideias de “terra desconhecida” ou “terra perigosa”, reforçando estigmas que ainda precisam ser desconstruídos. Assim, tanto na perspectiva literária quanto geográfica, percebemos o sertão um espaço múltiplo.

Nesse contexto, Ruy Duarte de Carvalho resgata a história de alguns bandeirantes que foram responsáveis por essas ocupações enunciadas por Pelissaro (2020). O cronista menciona inicialmente Fernão Dias Paes e Mathias Cardoso de Almeida, que exploraram a região do São Francisco em busca de esmeraldas. O segundo, inclusive, nomeou-se “governador absoluto da guerra contra os bárbaros gentios do Rio Grande e do Ceará”, de forma que seus “filhos e parentes foram fazendo o resto, fundaram vilas ao longo do São Francisco” (Carvalho, 2010, p. 74). Carvalho (2010) também cita a visão de Paulo Prado, para quem esses bandeirantes foram “os verdadeiros bandeirantes”, responsáveis por moldar o futuro território de Minas Gerais à imagem de São Paulo (Carvalho, 2010, p. 74). No entanto, o cronista ressalta que a interpretação de Paulo Prado exige um olhar crítico.

Essa discussão lembra um evento recente, ocorrido em 2020, envolvendo a estátua do bandeirante Borba Gato em São Paulo. Borba Gato, genro de Fernão Dias Paes e companheiro em suas expedições em busca de esmeraldas, teve uma estátua erguida em 1963, celebrando sua suposta “índole aventureira e desbravadora”², no entanto Borba Gato era uma figura ligada à exploração e dizimação de índios e negros³. Essa não foi a primeira tentativa de reler a cidade de São Paulo. Em 2020, diversos crânios foram colocados em volta das estátuas de Borba Gato e de Bartolomeu Bueno da Silva para representar a violência cometida pelos bandeirantes.

Diante desse contexto, Ruy Duarte de Carvalho traz a pergunta que Capistrano de Abreu fez a si mesmo e a Paulo Prado: “a expansão do território valeu a mortandade dos índios?” (Carvalho, 2010, p. 76). Essa indagação levanta questões éticas e morais sobre o preço pago pela expansão ocidental, principalmente pelas comunidades indígenas. E continua,

Pois é, não dá para negar que esse sertão todo imenso o conquistaram os paulistas ao gentio bravo, mas é também verdade que ainda em relação a esses bandeirantes, úteis à expansão e defesa da colônia, chovem queixas proferidas por outros não gentios da época. Os paulistas excedem-se sempre por onde passam e se instalam, são tidos por insolentes e vexam os moradores (Carvalho, 2010, p. 76).

Mais a frente, completa suas considerações sobre a ocupação do São Francisco e a dizimação de suas comunidades:

outras vezes era dada ordem para degolá-los a todos e perseguir-lhes até à extinção total. Até meados do século XIX, dizem os especialistas, ainda se debate se se devem exterminar os índios bravos, desinfetando os sertões, ou se cumpre civilizá-los e incluí-los na sociedade. E é nesta fluência de contextos que acontecem as penetrações bandeirantes, pelo lado das nascentes, e também os avanços baianos acima (Carvalho, 2010, p. 176).

É importante observar que, enquanto os bandeirantes são tradicionalmente celebrados na história brasileira por sua suposta coragem e pioneirismo na exploração e expansão das fronteiras do Brasil — como no exemplo das estátuas em São Paulo —, essa visão romantizada muitas vezes deixa de lado ou minimiza os aspectos

² G1. *Crânios são colocados ao lado de monumentos de bandeirantes para ressignificar história de SP*. São Paulo, 27 de outubro de 2020. Disponível em <<<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2020/10/27/cranios-sao-colocados-ao-lado-de-monumentos-de-bandeirantes-para-ressignificar-historia-de-sp.ghtml>>> último acesso em março de 2024.

³ G1. *Estátua de Borba Gato é incendiada em São Paulo*. São Paulo, 24 de julho de 2021. Disponível em <<<https://g1.globo.com/sp/noticia/2021/07/24/estatua-de-borba-gato-e-incendiada-por-grupo-em-sao-paulo.ghtml>>> último acesso em março de 2024.

violentos de suas atividades, já que “os índios, sobretudo, tinham o dever da existência como eixo seminal de sua maneira de estar no mundo – e os europeus os exterminaram justamente por não conseguir convertê-los em ‘objetos’” (Coelho; Monteiro; Zimbrão, 2016, p. 78)

Podemos perceber que Carvalho (2010) aponta para essa realidade mais complexa. Ele sugere que, embora os bandeirantes tenham se envolvido no domínio da colônia, eles também foram vistos como intrusivos, insolentes, violentos e opressivos.

Essa abordagem revê a narrativa tradicional sobre os bandeirantes, especialmente em relação à exploração e dizimação dos povos indígenas e africanos. Isso nos reafirma a importância de examinar a história e os danos causados por determinados grupos ou indivíduos no processo de colonização e expansão territorial do Brasil.

Foi a partir da descoberta do ouro em Minas Gerais que essa atividade foi intensificada, o que resultou em conflitos territoriais e na associação do termo "sertão" com áreas sem lei ou ordem (Pelissaro, 2020). Outra atividade econômica predominante na região, que se estendia do norte de Minas Gerais ao sul da Bahia, era a criação de gado de corte. Por isso, no século XIX, discutir o sertão tornou-se uma questão de grande importância para as elites dominantes (Pelissaro, 2020). Nessa época, houve uma intensa transformação econômica e social na região dos Gerais, principalmente em relação à mudança na produção de metais e o desenvolvimento da pecuária.

Diante desse breve contexto apresentado, Pelissaro (2020) esclarece:

O sertão, embora povoado na sua particularidade, permaneceu depositário dos estereótipos ligados à carência de modernização. Do ponto de vista das relações capitalistas, o sertão nunca evoluiu porque ao se repetir o discurso de atraso, ele é contínua e propositalmente desistoricizado (Pelissaro, 2020, p. 71).

É nesse contexto que Rosa vai na contramão da ideia construída sobre o sertão. Pelissaro (2020) diz que é preciso lembrar que Rosa cresceu no interior, estudou na cidade grande e se tornou funcionário público com a função de representar os interesses do estado no exterior, mas carregou o sertão consigo, o “sertão que é natureza, mas, sendo território, é também espaço produzido, que guarda o sensível do povo, num convívio entre a herança material da exploração colonial” (Pelissaro,

2020, p. 76). Percebemos no sertão rosiano um local que transcende a territorialidade, algo que vai além de uma região geográfica remota. É um ambiente com vida, em que se entrelaçam experiências humanas profundas e que se distanciam das dicotomias sertanejas. É essa paisagem a que Ruy Duarte de Carvalho (2010) se refere em grande parte de sua desmedida.

Quando o cronista chega a Januária, no estado de Minas Gerais, procura as paisagens de Guimarães Rosa e descreve:

vindo de carro dos lados de Januária, com a serra dos Tropeiros durante muito tempo a correr do lado da mão direita, você enfrenta, depara pela frente, depois da serra das Araras, com um desses vãos, um desses buracões precipícios onde cabe um mar e tem matagais fundos com as árvores pretas de tão velhas, lugar de dar onça, de evitar descer e ver (Carvalho, 2010, p. 81).

O que ele avista nesse cenário? Uma paisagem pitoresca, talvez semelhante às muitas citadas e analisadas por Flora Süssekind (1990) em sua obra *O Brasil não é longe daqui?* Não exatamente. Ele contempla a paisagem e reflete: "é um oco, um barranco matoso e escalavroso como haverá de ter sido aquele em que Augusto Matraga foi jogado, ferido, e recolhido e tratado depois por um casal velhinho de sertanejos, pretos" (Carvalho, 2010, p. 81).

O primeiro conto de Guimarães Rosa a ser (re)encontrado por Carvalho (2010) nesse percurso é "A hora e a vez de Augusto Matraga", presente na obra *Sagarana* (Rosa, 1978). Nesse conto, é narrada a jornada de Augusto Matraga em busca da sua hora e sua vez. O barranco onde Matraga foi atirado marca um ponto de virada na história: há um antes e um depois. E nesse intervalo, há o acolhimento, os cuidados, a preparação para a sua hora.

Uma jornada desafiadora e dolorosa para Matraga, mas também uma pausa necessária. Nessa história, temos a presença da violência, um início que é marcado por relações de abuso e poder, mas o decorrer da narrativa nos surpreende, algo que vai ao encontro com o que Pelissaro (2020) esclarece ao dizer que a estrutura de muitos contos rosianos é marcada pelo anticlímax, pois, "quando o esperado sempre é a via da violência ou a aceitação de uma sina infeliz imposta como fardo, os desfechos surpreendem o leitor, impelido a refletir e a compreender o outro, o sertanejo, que é, senão, a sua própria extensão" (Pelissaro, 2020, p. 83). Ela ainda destaca que nessas narrativas há uma oportunidade de revisar preconceitos e

dualidades vendo o sertanejo não como um ser violento ou uma vítima da pobreza, mas como alguém que sobrevive em um ambiente onde o Bem e o Mal se entrelaçam. Dentro dessa moldura moderna, a busca pela sobrevivência nem sempre resulta em brutalidade, pois a sociabilidade exigida pela sociedade de valores também pode manifestar-se em solidariedade (Pelissaro, 2020).

A partir desse olhar de Carvalho (2010) sobre as paisagens, percebemos que o seu interesse pelo sertão distancia-se dos fatos mencionados anteriormente acerca dos bandeirantes e seu caminhar vai ficando cada vez mais afetivo. À medida que essa afetividade cresce, a presença de Guimarães Rosa se faz cada vez maior em sua narrativa, transformando-nos, leitores, em seus interlocutores diretos.

E você pensa, pelos rumos que havendo o Carinhanha de estar correndo, sempre, por cima das direções dessa serra dos Tropeiros, como o São Francisco a sul, muito mais longe ainda, você não vai poder deixar é de pensar, vindo ansioso como eu vinha então, que a seguir vai encontrar, para além desses morros, é a desmesurada desmedida de um liso enorme, raso perverso, o liso pior havente, escambo dos infernos, chão esturricado, esses mares de sertão... (Carvalho, 2010, p. 81).

O cronista estava em Januária, região onde se passa grande parte de *Grande Sertão: Veredas*, mas também estava nas linhas/sertões de Rosa “No Carinhanha, rio quase preto, muito imponente, comprido e povooso” (Rosa, 1994, p. 442). Muitos trechos de *Desmedida* são encontrados em diversas partes da obra de Guimarães Rosa, como “chão esturricado” (Rosa, 1994, p. 725), “Liso do Suçuarão não concedia passagem a gente viva, era o raso pior havente, era um escampo dos infernos” (Rosa, 1994, p. 40). O olhar do cronista procura pelo texto de Rosa, a viagem, portanto, passa a ser em torno do sertão.

Nesse mesmo contexto, o cronista desenvolve:

Mas o sertão de *Grande sertão: Veredas* é vago como o próprio sertão e usa para si toponímias, e geografias próprias. Nem liso com nome assim é constante em mapa nenhum, nem o liso que tem que é o da Campina, se encontraria ali. O sertão é o pensamento que a gente forma dele, mais forte que o poder de um qualquer lugar. E quando você ascende o oco, depara é com a superfície horizontal de um platô que excede horizontes sem nenhuma árvore, cultivado de soja e de braquiária para semente (Carvalho, 2010, p. 82).

Neste trecho, observamos outra alusão ao ponto de vista de Riobaldo, que afirma que "sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder

do lugar" (Rosa, 1994, p. 28). À medida que avança em direção ao interior, o texto do angolano necessita cada vez mais do texto de Rosa para descrever as paisagens.

Em sua próxima parada, na Chapada Gaúcha, o cronista nota as particularidades das pessoas que estavam nessa região e diz

os povos que ali tem, em maior número que a gente mineira que era de prever, são gente branca e loira, e grande, volumosa, que toma chimarrão na rua, com os vizinhos, ao cair da tarde, e fala de pioneiros, de colonos, de colônia e de origens, embora não tão remotas assim, quando se explica. Quem veio ali, e derrubou a mata e alisou, partir os horizontes, foram os pais dos que são agora os adultos narradores que vieram então crianças e vivem agora com os filhos nascidos ali já. Um quadro de fronteira... (Carvalho, 2010, p. 83).

Percebemos que no relato de Carvalho (2010) não há uma diversidade étnica na região, consequência da colonização europeia, que muitas vezes resultou na supressão e marginalização das populações indígenas e africanas, enquanto os colonizadores europeus dominavam e moldavam a paisagem cultural e demográfica da área. É o olhar que vem de África, aquele capaz de procurar o que era, onde existiam vozes e perspectivas de comunidades historicamente subjugadas e silenciadas.

A seguir, o cronista continua com suas observações a respeito dos gerais, mas com o foco no sertão, distanciando-se da Minas Barroca que Cendrars, por exemplo, foi ao encontro:

É paisagem do norte de Minas. É Minas mas não é a paisagem de Minas com araucárias, como em Aiuruoca, nem a paisagem do ouro, porque a luz aí é leve, pousada em traços barrocos de memória e de glória que tanto encontraram Cendrars. É antes uma paisagem que é como a dos campos gerais e do que há para lá deles, matos-grossos, xavantes, goiás. E também como o sertão que se estende para o nordeste, pelo São Francisco afora, até aos próprios agrestes sertões do Nordeste, até aos cearás e aos paraíbas onde os projetos de agora querem fazer penetrar, transpondo, as águas que saem daqui e desses afluentes por aí afora, tão grandes rios, também, a dar corpo e fôlego ao São Francisco do gado e das rotas do couro, do sal, da mandioca e do feijão... (Carvalho, 2010, p. 90-91).

A partir desse olhar do cronista, surge a indagação sobre qual seria a sua motivação: o sertão, o Brasil ou Guimarães Rosa? O trecho seguinte não deixa dúvidas: "Gado, couro, carne, fazendas, vaqueiros, jagunços, é o universo de Guimarães Rosa. Podia ter sido noutra qualquer lugar mas foi aqui. E se ele tivesse

situado as suas estórias noutra lugar, era a esse lugar qualquer que eu teria acabado por ir ter” (Carvalho, 2010, p. 91). Dentro do contexto da construção de referências literárias em Angola, temos Rosa como um grande exemplo do sujeito em trânsito. Percebemos que o cronista (2010) não busca pelo exótico, não deseja tecer comparações entre Brasil e Europa com o objetivo de deixar nas entrelinhas um suposto atraso. Notamos o desejo de encontrar o texto de Rosa em sua viagem. Talvez por isso as falas sobre sua viagem e paisagens do tempo presente sejam tão breves, dando mais destaque às suas paisagens literárias e históricas.

Para Ruy Duarte de Carvalho, o sertão está ligado a sua afetividade, pois é onde ocorre o seu encontro com Guimarães Rosa, “quando aí por 1965, numa tabacaria da Gabela, interior de Kwanza-Sul, dei de encontro com o *Grande sertão: Veredas* (...) o fato foi, de fato e de várias maneiras, muito importante na minha vida” (Carvalho, 2010, p. 106-107). O cronista explica que a partir daí tornou-se um leitor compulsivo de Guimarães Rosa. Nesse momento, é como se o sertão do Brasil fosse ao encontro do sertão de Angola e, dentro desse espaço, houvesse um encontro de “substâncias” que permitem ao escritor encontrar com a sua paisagem interior e exterior em relação a sua própria história: “é por essas paisagens e pelas emoções que suscitam que afito desde sempre as paisagens do mundo. E nas paisagens que Guimarães Rosa me descrevia, eu estava a reconhecer aquelas que tinha por familiares” (Carvalho, 2010, p. 108). De certa forma, o cronista vem para reconhecer nas paisagens de Rosa as suas terras, uma viagem de retorno ao se antepassado.

O sertão de Guimarães Rosa marca uma ressonância profunda com a paisagem e as emoções de Ruy Duarte de Carvalho em Angola. Podemos considerar, nesse sentido, a ideia de “sertão” não apenas uma região geográfica delimitada, um território, mas também como um conceito mais amplo e simbólico, mais uma representação emocional e cultural do que um espaço territorial preciso. É uma imagem, um local que incorpora elementos geográficos, linguísticos, culturais, modos de vida e eventos históricos associados ao interior do país. Especificamente para o cronista, o sertão vai além, está intrinsecamente ligado à sua própria identidade.

Para Rita Chaves (1999), a questão sobre o sentido da identidade é um tema amplamente explorado pelos angolanos, pois é um questionamento que “atravessou os séculos de colonização, interveio nos movimentos pela libertação e, após a independência, em 1975, vem motivando iniciativas em vários setores daquela sociedade” (Chaves, 1999, p. 30). Isso porque, como justifica Chaves (1999), o estado

angolano é diverso e fundamentado a partir de grupos étnicos diferenciados, com universos culturais distintos e que, por vezes, essas relações não se marcaram pela busca da harmonia.

O processo de viagem, portanto, constitui-se como uma forma de se encontrar, de tomar consciência de quem ele foi e é, de tentar compreender o que é história do outro e o que é a sua história, indo um pouco mais longe, de como todas essas histórias se cruzam e formam um todo de contiguidades sem fechamento, pois até hoje temos consequências dessas relações entre os países que são contínuas matérias de pesquisa.

É nesse contexto que temos a escrita do cronista, a sua intenção de viagem. A história de Angola e muitos dos viviam no país foi estilhaçada. É compreensível que isso gere grandes reflexos e inquietações nas pessoas que estiveram presentes naquele contexto. Houve, depois da luta pela descolonização, um grande número de retornados para Portugal. No entanto, o autor de *Desmedida* não retornou, permaneceu em Angola e continuou com suas produções cinematográficas como antropólogo e também com suas produções literárias, tendo publicado na época o livro *Como se o mundo não tivesse leste* (2008).

Entretanto, ainda assim é importante destacarmos que o autor fez diversas viagens e morou em outros países, como Inglaterra, França e também Portugal. Por essa razão, podemos notar que a viagem já estava presente em suas vivências, todavia a sua escrita e produções cinematográficas estavam voltadas para Angola, principalmente para a região dos pastores do sul. Essa questão não aparece de forma diferente em *Desmedida*, pois, no meio da obra, o cronista retorna à Angola e parte do seu texto também é escrito por lá.

Nesse contexto, o cronista de *Desmedida* é um angolano múltiplo, e toda a sua carreira enunciada na obra também é múltipla e, por isso, o espaço que ele procura para a sua viagem é múltiplo, pois

como o próprio nome do estado denuncia, as Minas são “Gerais”, ou seja, múltiplas. Diversos teóricos e mesmo escritores ou poetas ressaltam a impossibilidade de representar Minas de um modo unificado e coerente. De fato, esta é a sina de qualquer tentativa de mapear a identidade: ter que lidar com a colcha de retalhos discursiva que cobre os homens e suas culturas. Em cada costura uma nova faceta (Coelho; Monteiro; Zimbrão, 2016, p. 76).

Essa é uma viagem que se deu em outros campos da mineiridade, pois, quando geralmente nos é trazido o questionamento “o que é Minas?” ou “o que é o mineiro?”,

muitos respondem: é ouro, arquitetura colonial ou são os inconfidentes. No entanto, quando pensamos nos sertões, nos lembramos que Minas é também um espaço de complexidade geográfica, cultural e histórica, muito além dos estereótipos. Os sertões mineiros nos mostram um território de encontros e conflitos, marcado tanto pela diversidade natural quanto pelas trajetórias humanas. É nesse cenário amplo que a cronista de *Desmedida* encontra paralelos com o espaço angolano: ambos os territórios são múltiplos e carregados de memórias que oscilam entre o apagamento e a resistência. Nesse sentido, a ideia de uma identidade unificada de Minas se desfaz, substituída por uma pluralidade de vivências e paisagens. Essa multiplicidade também aparece na obra de Guimarães Rosa, que percebe os sertões como um espaço de transformação, conflito e descoberta, e na abordagem de Ruy Duarte de Carvalho, que utiliza o sertão angolano para questionar noções fixas de identidade e território.

Portanto, ao buscar compreender a motivação que envolve a viagem do cronista aos sertões brasileiros, não poderíamos ignorar essa característica essencial: a fluidez entre o histórico e o mítico, o local e o universal. É nesse movimento entre o particular e o múltiplo que Minas se revela, como as “Gerais” do nome sugerem, um espaço que nunca se esgota em uma única interpretação, mas que continua a instigar viagens literárias e intelectuais, como as realizadas por Rosa e Carvalho.

3.2 BRASIL E ANGOLA, LIGAÇÕES

Se há um encontro entre Brasil e Angola a ser promovido, a história se apresenta como a principal via. Por isso, o cronista de *Desmedida* frequentemente tenta compreender, ordenar acontecimentos e integrar as relações entre esses países por meio dessa abordagem. Por exemplo, em uma passagem situada em Santo Inácio, o cronista revisita uma lista de presidentes desde a redemocratização do Brasil, procurando explicar ao seu interlocutor as diferenças entre a situação democrática do Brasil e de Angola. No país africano, há muitos anos, um mesmo grupo mantinha-se no poder. Assim, apesar da proximidade entre Brasil e Angola, as diferenças entre as questões da independência e do processo de nacionalização são destacadas. No Brasil, a redemocratização refere-se ao período após o fim da ditadura militar (1964-1985), quando o país voltou a adotar um sistema democrático. Desde então, o Brasil realizou eleições regulares para escolher seus presidentes, com uma transição de

poder relativamente pacífica e a alternância entre diferentes grupos políticos no governo. Por outro lado, em Angola, como mencionado anteriormente, houve um processo de independência do domínio colonial português, seguido por uma longa guerra civil que durou até 2002. Durante grande parte desse período, o Movimento Popular de Libertação de Angola manteve-se no poder, levando à continuidade do mesmo grupo governante.

Essas diferenças nas trajetórias históricas e políticas do Brasil e de Angola podem ser exploradas como um exemplo de como a construção da nacionalidade e as questões relacionadas à democracia podem variar significativamente entre países, mesmo quando há encontro entre as especificidades culturais ou históricas. Isso destaca a importância de considerar o contexto específico de cada nação ao analisar suas questões políticas e sociais. Para Rita Chaves, o estudo dessa relação é relevante, pois,

Inaugurada sob o signo da dor e da exploração, a travessia entre o Brasil e a África, cruzando os séculos, realizou-se no compasso de diferentes ritmos, materializando-se em trocas de natureza várias. Nesses séculos de história comum, o Brasil – inicialmente o local de exílio, do sofrimento e da morte –, pelos caminhos do imaginário, converte-se em lugar da boa convivência racial, da liberdade, da alegre solidariedade, apontando para o terreno utópico que era preciso ter no horizonte. Para os escritores tocados pela vontade de fazer seus países independentes, aquele era também o espaço onde se expressava o desenho de uma sociedade mais justa, como podiam ler nas páginas de nossos melhores autores. Revitalizadas pela literatura, as rotas refundaram-se na crença nessa utopia que desempenhou uma função excepcional na real transformação da realidade das ex-colônias africanas. Estudar esses outros caminhos por onde circulam ideias é, sem dúvida, uma forma de conhecer melhor essa história que nos une e nos define (Chaves, 2022, p. 280).

Além do mais, nos processos de construção da nacionalidade tanto no Brasil quanto em Angola, houve uma supressão das culturas e identidades locais em favor da cultura e identidade impostas pelos colonizadores, o que teve impactos significativos na formação das nações e nas dinâmicas sociais e políticas subsequentes, de forma que “o Brasil enquanto nação não nasce, torna-se” (Coelho; Monteiro; Zimbrão, 2016, p. 77). A discussão sobre a construção dessas nacionalidades envolve muitas vezes a identidade e a valorização de culturas e reconhecimentos que foram historicamente marginalizados. E diante desse contexto de proximidades e contrastes, nos parece que o cronista deixa muitas questões: como ficou e quem é o brasileiro após a independência? Ou, abordando personalidades

específicas, quem é Teodoro Sampaio em meio a um período de abolição recente da escravidão? Onde podemos encontrar o sertão de Rosa, Suassuna, João Cabral de Melo Neto e Euclides da Cunha? O que pode haver de diferença entre não só a história e a geografia brasileiras, mas também na construção das marcas do interior do país? Como as paisagens sertanejas, tão retratadas em suas leituras, estariam em relação ao seu passado? Como ficou a identidade do brasileiro depois de movimentos como o modernismo no século XX? Essas são reflexões que podem ser construídas a partir da leitura da obra *Desmedida*.

Nesse contexto, é possível perceber que Brasil e Angola sempre estiveram próximos pelas vias históricas. Contudo, embora as condições sejam semelhantes, elas não autorizam a construção de um percurso que situe ambos os países em uma única categoria. Os momentos são diferentes e, por isso, os movimentos e as consequências também serão. É justamente isso que iremos discutir nos próximos tópicos.

3.2.1 A construção do nacionalismo brasileiro

O século XIX foi um período na história do Brasil marcado por profundas transformações políticas, sociais e culturais. Nesse contexto, o modernismo literário e artístico do Romantismo emerge com centralidade na construção do ideário nacional, pois refletiu uma intensa busca pela formação de uma nação brasileira distinta, tentando romper com as influências coloniais.

No entanto, o romantismo brasileiro foi influenciado por movimentos similares na Europa e era marcante pelo nacionalismo e pelo regionalismo, com temas relacionados à natureza exuberante, à miscigenação racial e à história do país.

Na obra *Tal Brasil, qual romance?*, Flora Süssekind (1984) questiona a paternidade do Brasil. A intelectual esclarece: quando se diz "Tal Pai, Tal Filho" há um certo orgulho, uma semelhança que provoca a sensação de herança e continuidade. No entanto, o que acontece quando o filho não se assemelha ao pai? Vamos à procura desse pai. Dessa forma,

paternidade, autoria e nacionalidade parecem ser, portanto, coisa que não se discute (...). O patriarca costuma funcionar como princípio de identidade para a família, a figura do autor como fundamento e origem das significações de um texto, a nacionalidade como justificativa e limite às inquietantes ambiguidades e rupturas de ficção (Süssekind, 1984, p. 32).

Nesse sentido, podemos compreender também a relação entre o romantismo e o projeto de formação da nacionalidade do Brasil como uma das primeiras tentativas de se encontrar a figura paterna do nosso país, pois, como afirma Alfredo Bosi (2017) em *História concisa da literatura brasileira*, “o romantismo dinamizou grandes mitos: a nação e o herói. A nação afigura-se ao patriota do século XIX com uma ideia de força que tudo vivifica” (Bosi, 2017, p. 99).

Acerca do projeto de formação da nacionalidade durante o Romantismo brasileiro, Antonio Candido (2002) traz estudos relevantes. Em *O romantismo no Brasil*, o crítico literário esclarece que o nosso país no século XIX se encontrava em uma situação contraditória, no sentido político e cultural. As “classes superiores” desejavam ocupar o lugar de dirigentes e a dependência de um país atrasado como Portugal tornava limitado o poder de ação. Por outro lado, havia sinais de inconformismo, os quais vinham das classes subalternas, algo que ameaçava o estado português. Além disso, muitas pessoas que haviam estudado na Europa e retornado para o Brasil percebiam que muito do seu trabalho estava ganhando autonomia, e isso era algo que também precisava acontecer com o país. Com a chegada da família real portuguesa ao Brasil, o país começou a viver um processo de independência que se efetivaria em 1822. A independência favoreceu a classe dominante, mas não resolveu os problemas dos oprimidos, principalmente com relação à escravização.

A partir de 1808 foram permitidas no país tipografias e, assim, imprimiram-se os primeiros livros e surgiram os primeiros jornais. Candido (2002) afirma que a produção dessa época não trazia muitas inovações, mantinha, principalmente, suas características árcades. Porém, com o tempo, algumas diferenças foram surgindo, como a melancolia e a modificação do tratamento da natureza, pois a tradução nativista se ligava ao orgulho nacional. Outro traço importante, destaca Candido (2002), é uma mudança no sentimento de religiosidade que agora estaria apresentando-se como uma experiência afetiva que confere nobreza espiritual. Dessa maneira, dentre os primeiros românticos brasileiros, alguns consideraram como mestre Antônio Pereira de Souza Caldas (1762-1814), que passou parte da vida a traduzir os Salmos de Davi.

Para Candido (2002), algo importante entre os anos de 1820 e 1830 era o desejo de autonomia literária, que se tornou mais intenso após a independência.

Assim, o romantismo, esclarece o crítico, mostrou-se como um "caminho favorável à expressão propícia da nação recém fundada, pois fornecia concepções e modelos que permitiam afirmar o particularismo, e portanto a identidade, em oposição à metrópole" (Candido, 2002, p. 20). A busca por essa autonomia fez surgir o desejo de uma produção literária com características próprias.

Nesse contexto, foi, segundo Candido (2002), um francês chamado Ferdinand Denis (1798-1890) quem escreveu sobre a história de Portugal e do Brasil e fundou a teoria de que para criar uma literatura autêntica, o Brasil deveria valorizar o que lhe é peculiar: a natureza, a diversidade étnica, social e histórica, realçando principalmente o indígena. Essas ideias foram amadurecidas pelos românticos brasileiros e nesse processo foram considerados os seguintes aspectos: "verificação do passado literário; reconhecimento da posição central dos temas nativistas, inclinação para o lado das novas tendências estéticas, que não nomeia, mas eram as do Romantismo" (Candido, 2002, p. 23).

Na obra de Antonio Candido sobre o romantismo (2002), podemos acompanhar um percurso pelas transformações no pensamento dos românticos, já quando pensamos na obra *Formação da literatura brasileira* (2000), encontramos as pesquisas feitas sobre o romantismo focando na formação do sistema literário e em sua relação com a sociedade. Assim, ele toma como aspecto significativo a vontade do brasileiro de ter uma literatura semelhante à europeia. Podemos acrescentar também que, para Candido (2006), a literatura a partir do final do século XVIII — aquela que caminhava para o romantismo — era relevante, mas antes disso, no Brasil, só encontrávamos manifestações literárias e não uma estratégia já formada. Inclusive, no artigo *A literatura na evolução de uma comunidade*, o crítico brasileiro afirma que "não há literatura enquanto não houver essa congregação espiritual e formal manifestando-se por meio de homens pertencentes a um grupo (...), segundo um estilo" (Candido, 2006, p. 147).

Assim, o romantismo é visto como um período complexo diante dos esforços empreendidos pelos escritores para constituir por meio da literatura o sentimento de identidade nacional — à sua moda, a partir dos interesses da classe dominante —, como vimos principalmente em José de Alencar, que, para além da prosa indianista, volta-se para o sertanejo e para a prosa urbana e histórica; ou Gonçalves Dias, com suas obras indianistas, como *I Juca Pirama*, e com os seus poemas que imprimem um sentimento saudosista idealizado sobre o Brasil.

Assim, "o romantismo brasileiro foi inicialmente e continuou sendo em parte até o fim, sobretudo nacionalismo. E nacionalismo foi antes de mais nada escrever sobre coisas locais" (Candido, 2006, p. 40). O que mais atraía o público leitor, para Candido (2002), era a verossimilhança: "o brasileiro parecia gostar de ver descritos os lugares, os hábitos, o tipo de gente cuja realidade podia aferir" (Candido, 2002, p.41), como foi, por exemplo, com o romance *A moreninha*. Porém, muito importante é lembrar que, de acordo com Candido (2002), foi no romantismo que passamos a ter uma maior difusão da poesia e da prosa. As paisagens locais atuaram de maneira atrativa, auxiliando na democratização da literatura, ainda que fosse extremamente restrita a uma camada letrada da população. Assim, o romantismo "contribuiu para a ideia que o brasileiro ia formando de si mesmo, ou seja, para o sentimento de identidade, por meio de mecanismos que ampliaram e tornaram mais comunicativa a mensagem" (Candido, 2002, p. 96). É importante destacar que, para Candido, a idade madura da literatura só chegou com Machado de Assis.

Alfredo Bosi (1992), em seu texto *O mito sacrificial: o indianismo de Alencar*, concorda que houve, no romantismo, uma corrente de saudosismo que estava presente nas produções europeias; enquanto isso, no Brasil, o romantismo, principalmente na perspectiva de Alencar, "mostrou-se receoso de qualquer tipo de mudança social, parecendo esgotar seus sentimentos de rebeldia ao jugo colonial nas comoções políticas da independência" (Bosi, A., 1992, p. 175). Para Alfredo Bosi (1992), esse processo desencadeou uma dialética da oposição, com uma tensão entre colônia e metrópole, entre a noção de nação/colônia, novo/antigo, algo que pedia uma moldagem de identidades. Então, diante desse contraste, era esperado que o indígena, diz Alfredo Bosi (1992), ocupasse o lugar de "rebelde", de oposição ao invasor europeu. Porém, não foi o que aconteceu em nossa ficção romântica. Pois, o crítico esclarece que, no romance de Alencar, ocorre uma estreita ligação entre o indígena e o colonizador. Peri decide ajudar Ceci de forma espontânea e, ao final da história, passa pelo batismo, adotando uma nova fé religiosa, conforme destacado por Alfredo Bosi. Iracema também sacrifica sua ligação com seu povo para ficar ao lado de Martin. Dessa forma, a entrega do indígena ao branco é completa e irrestrita, manifestando-se tanto física quanto espiritualmente. Essa mudança é vista como algo definitivo e sem possibilidade de retorno. A morte, para Iracema, representa o cumprimento de um destino, algo que José de Alencar apresenta com um tom heróico ou idílico, afirma Alfredo Bosi (1992). Por isso, é como se o texto de Alencar violasse

abertamente a história da invasão portuguesa e, levando em consideração que o mito também faz parte de uma construção nacional, o mito "é a forma expressiva do desejo, que quer antes de se refletir" (Bosi, A., 1992, p. 179). Por essa razão, devemos estar atentos à nossa leitura e não nos deixarmos levar pelos valores do narrador, pois é por meio do narrador que compreendemos quais são os valores dominantes. É nesse momento que nós, leitores, compreendemos que a colonização, como afirma Alfredo Bosi, é ao mesmo tempo material e simbólica. Pois, como ele afirma, "cultura é o conjunto das práticas, das técnicas, dos símbolos e dos valores que se devem transmitir às novas gerações para garantir a reprodução de um estado de coexistência social" (Bosi, A., 1992, p. 15).

Portanto, podemos perceber por meio das revisões que o romantismo foi um forte movimento na construção da identidade nacional no século XIX, influenciando a literatura, a política e a sociedade. A busca por uma identidade cultural brasileira, valorização da natureza do país, que deixou de ser um acessório de admiração como era, em parte, no arcadismo, e passou a ser força de expressividade dos autores românticos. Essa percepção trazida pelo romantismo é algo que se estende até os dias atuais e, de vez em quando, temos um retorno a uma tentativa do brasileiro de encontrar "um pai", e um olhar nacionalista ressurgir, porém o romantismo e as leituras críticas acerca dessas produções nos deixam é com o olhar mais atento e reflexivo acerca da formação do nosso país e da nossa concepção de brasileiros.

3.2.2 O modernismo no Brasil: inovação e tradição

Além do romantismo, mencionado anteriormente devido a sua importância como período de formação da ideia de nacionalidade em nosso país; diante do contexto da viagem de Ruy Duarte de Carvalho ao Brasil, precisamos considerar que o primeiro momento que o cronista retoma em sua obra é o modernismo e os intelectuais que atuaram na época, principalmente Blaise Cendrars.

A narrativa de *Desmedida* começa com o cronista em uma fazenda de café no interior de São Paulo. Em um artigo publicado no Jornal O Público (Coelho, A., 2010), em 2010, são descritos alguns detalhes sobre os eventos que antecederam essa viagem. Ruy Duarte de Carvalho foi acolhido por Daniela Moreau, que o acompanhou ao longo da bacia do São Francisco. Daniela Moreau, fotógrafa, historiadora e mestre em Ciência Política, é co-fundadora e diretora do programa Casa das Áfricas,

organização dedicada ao estudo do continente africano. Desde 1995, ela já viajou quinze vezes para a África, visitando países como Burkina Fasso, Mali, Tanzânia, Madagascar, Namíbia e Marrocos. Foi também patrocinadora de uma bolsa de escrita concedida a Ruy Duarte de Carvalho, que resultou na publicação do livro *Desmedida*.

No artigo, a pesquisadora e fotógrafa lembra claramente o momento em que a inspiração para o livro brasileiro surgiu durante um jantar na fazenda de sua família. Segundo o jornal, as duas senhoras da fazenda, embora não nomeadas no livro, são Daniela e sua mãe, Anna Mariani, uma fotógrafa de 75 anos e autora de livros sobre os sertões. É dentro desse cenário do jantar, em *Desmedida*, que o cronista é imerso em uma bolha de temporalidade, sendo Blaise Cendrars o primeiro personagem a surgir.

O cronista relata o encontro de Cendrars com o Brasil: o franco-suíço encontrou Paulo Prado em uma livraria, através dele descobriu o país e outros autores presentes na "famosa e importante Semana de Arte Moderna de São Paulo" (Carvalho, 2010, p. 22). É notável o processo do cronista iniciar sua obra com o modernismo e os modernistas, um período em que o Brasil revisitava seus projetos nacionalistas e Cendrars aceitava o convite de Paulo Prado, a pedido de Oswald de Andrade, para conhecer o Brasil (Carvalho, 2010, p. 23).

O modernismo brasileiro foi um dos movimentos culturais de maior impacto em nossa literatura. A partir dele, temos estudos e revisões que visam compreender a arte do passado e, por consequência, a arte atual. É pensando nessas concepções e revisões que somos capazes de perceber como a curiosidade do cronista o leva a remeter sobre essa época, afinal são múltiplas perspectivas que podemos ter desse mesmo período.

Tradicionalmente, quando percebemos as noções mais comuns sobre o modernismo, vemos a valorização do nacionalismo, a incorporação de elementos populares na literatura, a experimentação artística, o rompimento com o academicismo e a ruptura com a tradição. O movimento também defendeu a perspectiva de buscar uma literatura e arte brasileira autêntica. Isso porque esse período foi uma construção a partir de um momento em que a história, a política, as artes e a economia seguiam um caminho complexo. Os escritores da época estavam em meio a um moderno século XX, em torno de produções tão múltiplas que surgiam como fortes influências a partir de suas viagens na Europa. Nessa época, Blaise Cendrars declarava ser o Brasil a sua "utopilândia", ou até mesmo a sua "segunda

pátria espiritual” (Carvalho, 2010, p. 24). As vanguardas europeias, o avanço das teorias psicológicas sobre o subconsciente, as guerras mundiais, o progresso tecnológico, incluindo as bombas atômicas, o estilo de vida americano, e o *crash* da bolsa em 1929 foram apenas alguns dos eventos que deixaram sua marca na literatura e na arte da época. Nesse contexto, intelectuais brasileiros de diversas áreas – literatura, música, sociologia, artes plásticas – influenciaram profundamente o cenário cultural do Brasil e tiveram suas ideias e interpretações indo até Angola, inspirando os intelectuais locais em sua busca por liberdade, como vemos:

E li, durante a puberdade e a adolescência, muita literatura brasileira. Tinha uma livraria do Lobito que fazia importação direta de material brasileiro e distribuía pelo resto da colônia. Meu pai comprava livros desses e *O Cruzeiro* e a *Manchete* também. Foi assim que lidei muito cedo com os *Capitães da Areia* e ainda estremeço quando deparo, nos sebos de agora, com as capas que a Livraria José Olympio praticava na altura (Carvalho, 2010, p. 68).

E mais a frente, quase no final da obra, em viagem por Pernambuco, o cronista reafirma:

Proximidade emotiva pela via das aprendizagens constitutivas das fontes e do gosto: na idade de passar da puberdade para a adolescência eu lia tudo a que podia deitar a mão e muito do que mais li, então, nessa altura em que a consciência do mundo começa a demandar mais longe, foi Lins do Rego e outros brasis, pela via do que a Moçâmedes chegava do Brasil e, desde o Brasil, deste Nordeste. São coisas muito, muito lá de trás. Proximidade emotiva pela via do imaginário (Carvalho, 2010, p. 339).

Chaves (2022) demonstra que a literatura teve um papel significativo na formação da nacionalidade angolana e esclarece: “a situação apresentava-se clara: era preciso promover o corte dos laços com a metrópole, era indispensável exorcizar a condição colonial” (Chaves, 2022, p. 77). Para isso, seria necessário “nacionalizar a literatura” (Chaves, 2022, p. 77). É nesse contexto que a literatura brasileira aparece como uma das principais para dialogar com a produção literária angolana, especialmente o modernismo brasileiro e suas ideias acerca da consciência nacional que “surge como um espelho em que os angolanos gostavam de se mirar procurando, contudo, a sua própria face” (Chaves, 2022, p. 77).

Assim, esclarece Chaves (2022), que a literatura angolana, depois de superar a atitude extrema de negar os valores que não eram tidos como angolanos, buscou no procedimento antropofágico, especialmente pelo uso de língua portuguesa, uma maneira de se fazer ouvida e, a partir dos anos 1970, “vai construindo a sua

identidade, uma identidade que recusa a linha dos sentidos únicos e se faz sobretudo a contrapelo” (Chaves, 2022, p. 81).

Neste contexto de busca por identidade cultural, Oswald de Andrade e Mário de Andrade representam figuras significativas. Oswald de Andrade, conhecido por seu humor irônico e pela estética marcada pela ruptura e transgressão de valores, foi influenciado pelas vanguardas europeias ao retornar ao Brasil.

Por outro lado, Mário de Andrade adotou uma postura de buscar no Brasil os recursos para tentar explicar o país. O cronista, inclusive, resgata uma viagem realizada por Mário de Andrade pelo interior do Brasil na companhia de Tarsila de Amaral, Oswald de Andrade e Blaise Cendrars: “Cendrars permaneceu então aqui durante alguns meses, no ano de 1924. Fez conferências em São Paulo e andou com Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Tarsila do Amaral pelas cidades do ouro de Minas Gerais durante a Semana Santa” (Carvalho, 2010, p. 24). Eneida Leal Cunha, professora na UFBA, afirma que essa mesma viagem despertou em Tarsila do Amaral vontade de retornar a Paris para fazer um curso de restauração e, assim, retornar para Minas e auxiliar na recuperação e manutenção da memória (IL-UFBA, 2022).

Cecília Meireles também teve a sua contribuição para a tradição brasileira ao passar anos em Vila Rica, atual Ouro Preto, fazendo pesquisas em torno da Inconfidência Mineira, para mais tarde publicar *Romanceiro da Inconfidência*. Por essa razão, percebemos que o modernismo, apesar de toda a proposta que girava em torno da ruptura, também tinha a tradição como uma de suas particularidades. Para Silvano Santiago (1989), o discurso da tradição foi ativado pelos modernistas logo no início do movimento. Ao retomar Otávio Paz, Santiago (1989) esclarece que, apesar do modernismo trabalhar com o presente, existe também, paradoxalmente, um desprestígio do presente que aparece, de quando em vez, mascarado em uma valorização do futuro.

Quando Santiago (1989) retorna a Elliot e seus estudos sobre a tradição, percebe que não faltou também ao modernismo brasileiro um apego ao passado, já que a verdadeira tradição teria que estar ligada à noção de sentido histórico, o que envolve uma percepção acerca da condição do passado e também da contemporaneidade.

O professor mineiro exemplifica isso retomando Murilo Mendes e Carlos Drummond de Andrade. Murilo Mendes, apesar de sua postura eurocêntrica, aos poucos abandonou sua abordagem revolucionária e voltou-se para suas raízes

católicas em suas produções poéticas. Drummond, que inicialmente adotava uma postura forte em relação à história, especialmente em *A rosa do povo*, e era filiado ao PCB, apresenta uma perspectiva diferente em *Claro Enigma*, aproximando-se da tradição e explorando temas da literatura brasileira a partir de uma nova perspectiva temporal. Assim, Santiago (1989) concorda com Octavio Paz ao afirmar que o moderno sempre mantém uma relação contraditória com a história. Inicialmente, mostra entusiasmo com as revoluções do momento, mas logo se distancia delas. Dessa forma, Santiago (1989) evidencia que não é necessário recorrer à geração de 45 para encontrar o discurso de restauração do passado dentro do modernismo. A tradição esteve presente e desempenhou um papel importante em estabelecer as bases enquanto o modernismo se desdobrava e, principalmente, após todo o fervor de 1922.

Ao lermos *Desmedida*, percebemos esse senso de historicidade e tradição presente na escrita do cronista, o presente é uma via para refletir o passado. Inclusive, ao lermos a obra, temos a impressão que Carvalho (2010) ainda procura muito do modernismo em nosso Brasil. Ao retomar essas viagens de Cendrars pelo interior e estando o próprio cronista no interior, diz:

esta fazenda, onde eu agora estava, produz muito, e um muito valorizado café, servido como privilégio nos melhores restaurantes de São Paulo... Esta será antes uma fazenda como a do Morro Azul, onde Cendrars situou o seu fazendeiro sideral, milhões e milhões de pequenos arbustos uniformemente verdes, do mesmo tamanho e idade, alinhados a perder de vista, cada pela tratada, cuidada, abrigada, numerada... Para que procurar dizer o mesmo de outra maneira se dito assim, como Cendrars falou há mais de oitenta anos, soa tão bem? (Carvalho, 2010, p. 27).

O cronista, em sua experiência, presentifica o modernismo. Parece-nos que sua intenção é também poder tentar vivenciar o início do século XX no Brasil, abandonando o diacronismo e se percebendo como um admirador de um passado que foi parte de sua base para a formação literária.

No texto *Angola e Moçambique*: o lugar das diferenças nas identidades em processo, a professora Rita Chaves (2022), em suas análises, destaca que a literatura desempenha um papel de peso nesse contexto, funcionando como um espelho dinâmico das convulsões vividas pelos povos africanos. Em suas páginas, refletem-se os grandes dilemas entre “unidade e diversidade, nacional e estrangeiro, passado e presente, tradição e modernidade” (Chaves, 2022, p. 257).

A análise da professora Rita Chaves também aborda o papel da literatura na troca cultural entre Brasil e países africanos, especialmente Angola e Moçambique. Ela destaca como, a partir da década de 1950, obras de ficção e poesia brasileiras foram recebidas com entusiasmo pela intelectualidade desses países, contribuindo para a formação do pensamento nacionalista urbano. Autores como Jorge Amado, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz e Érico Veríssimo, e poetas como Manuel Bandeira e Ribeiro Couto tornaram-se nomes de grande densidade no repertório de leituras nas duas costas africanas” (Chaves, 2022, p. 264).

Com essas produções chegando até os países africanos, Chaves (2022) argumenta que o ato de receber não é apenas passivo, mas sim “permite a rearticulação dos significados implícitos do material que chega” (Chaves, 2022, p. 265). Para os escritores africanos, a consciência da diferença é reforçada pela imersão nas raízes culturais africanas. No entanto, aponta a professora, a relação com a modernidade é complexa, e muitos encontram na cultura brasileira uma possibilidade de identificação e de diálogo entre tradição e modernidade, uma vez que a cultura brasileira oferece um aparato que a dimensão africana muitas vezes não pode fornecer.

Podemos concluir que o modernismo brasileiro é um movimento cultural plural que marcou a nossa história e também é responsável por parte da história de Angola, por isso, aos olhos do cronista, sua importância é contínua. As concepções iniciais desse período, as revisões e as interpretações contemporâneas demonstram a vitalidade de dialogar com as transformações da sociedade e da cultura ao longo do tempo.

4 CONSTRUINDO LINHAS TRANSDISCIPLINARES E INTERTEXTUAIS

“E as fogueiras cumprirão para sempre,
a sagrada tarefa de reunir os homens”
(Carvalho, 2008, p. 15).

A intertextualidade é um elemento fundamental na produção literária. Neste capítulo, abordaremos a importância das referências, leituras e histórias na criação de uma obra derivada de uma viagem. Afinal, se um texto está imerso em um contexto histórico, ele contribui para a mobilidade e a transformação da realidade, uma vez que está interligado à linguagem, à sociedade e ao processo social do qual faz parte.

A intertextualidade está intrinsecamente relacionada à memória na produção literária, pois os textos estão interligados por meio de referências, alusões, citações e ressignificações de obras anteriores. Quando um autor escreve um texto, ele traz consigo suas experiências, conhecimentos e leituras anteriores, o que influencia e molda a escrita, enriquecendo o significado e a complexidade da obra. Além disso, a intertextualidade evoca memórias coletivas e culturais, já que as referências literárias muitas vezes estão enraizadas em um contexto social mais amplo, dialogando com tradições literárias, mitos, símbolos e discursos presentes na cultura.

Da mesma forma, quando um leitor se depara com um texto, sua memória é ativada para reconhecer e compreender as conexões com outras obras literárias que ele já tenha lido. O leitor traz consigo um repertório de textos anteriores, e é por meio da memória que ele estabelece as relações intertextuais, as quais permitem que a literatura seja um espaço de trocas, influências e transformações contínuas.

Essa dinâmica da intertextualidade pode ser diretamente relacionada à transdisciplinaridade. À medida em que os textos literários estabelecem diálogos com diferentes fontes e influências, eles também criam pontes entre distintas áreas do conhecimento. A transdisciplinaridade vai além das barreiras disciplinares tradicionais, integrando conhecimentos, perspectivas e métodos provenientes de várias disciplinas para criar uma compreensão mais integrada das realidades.

Em uma obra, quando essa integração ocorre, o texto costuma incorporar elementos de história, filosofia, sociologia, psicologia, mitologia, entre outras áreas, proporcionando ao leitor uma experiência abrangente. Além disso, a intertextualidade e a transdisciplinaridade estão interligadas, no sentido de que ambas reconhecem a complexidade da experiência humana e da construção de saberes. A produção

literária que explora essa perspectiva oferece uma visão do mundo interconectado, de forma que um assunto, com frequência, trará abertura para outro, como ocorre em *Desmedida*.

4.1 UM OLHAR TRANSDISCIPLINAR PARA A VIAGEM

O mundo é complexo, propor-se a tentar compreender parte dele e a compreender a si mesmo é um projeto que, em parte, seria possível com a conexão de saberes. Nesse intuito, o diálogo da obra *Desmedida* inicia-se aqui: na interdisciplinaridade ou, aprofundando um pouco mais, na transdisciplinaridade. Para iniciarmos essa discussão, nos apoiaremos na obra *O manifesto da transdisciplinaridade*, do físico Basarab Nicolescu (1999), e na obra do geógrafo Cássio Eduardo Viana Hissa (2002), no seu livro chamado *A mobilidade das fronteiras*, isso porque, em matéria de interdisciplinaridade, transdisciplinaridade e multiplicidade, a geografia pode ser um campo de apoio para a nossa pesquisa, já que a literatura aqui é construída pela viagem, pela observação, pela história e pela terra.

Basarab Nicolescu é conhecido por suas contribuições na interseção entre a ciência, a filosofia e a espiritualidade. Sua abordagem é conhecida como "transdisciplinaridade" e busca integrar diferentes disciplinas acadêmicas, além de promover uma compreensão mais ampla do conhecimento. Ele cunhou o termo "terceiro incluído", que se refere à ideia de que, em certos contextos, uma solução ou compreensão pode ir além da simples oposição entre duas ideias opostas, incorporando elementos de ambas de maneira criativa e harmoniosa, ou seja, "existe um terceiro termo T que é ao mesmo tempo A e não-A" (Nicolescu, 1999, p. 38). Dessa maneira, Nicolescu demonstra que há a possibilidade de duas percepções ou experiências, que sejam consideradas opostas, dialogarem, não se excluírem, não resistirem uma a outra, de forma que "esta estrutura tem um alcance considerável sobre a teoria do conhecimento, pois implica na impossibilidade de uma teoria completa, fechada em si mesma" (Nicolescu, 1999, p. 59). Assim, "o conhecimento está aberto para sempre" (Nicolescu, 1999, p. 60).

Ao longo de sua carreira, Basarab Nicolescu discutiu questões como a relação entre a ciência e a espiritualidade, a natureza da realidade, o papel da intuição na ciência e a necessidade de uma abordagem mais integrada para lidarmos com os desafios contemporâneos. Seu trabalho se estende tanto no campo da física teórica

quanto na filosofia, e ele tem sido um defensor ativo da promoção do diálogo entre diferentes disciplinas e formas de conhecimento.

O *Manifesto da Transdisciplinaridade* destaca os princípios e fundamentos da abordagem transdisciplinar. Publicado em 1996, esse manifesto delinea a filosofia e os objetivos da transdisciplinaridade como uma maneira de abordar questões complexas que vão além das fronteiras tradicionais das disciplinas acadêmicas.

Ao iniciar o manifesto, o pesquisador da área da física nos leva a vários questionamentos sobre a nossa situação frente aos desafios contemporâneos. Ele questiona o desejo humano de fazer o novo com o antigo. Temos novas ferramentas, mas continuamos com a dificuldade de transmitir informações que têm uma linguagem mais hermética. Para Nicolescu, esse é um obstáculo considerável, mas não intransponível. Em nosso contexto atual, continuamos a desprezar a natureza, mesmo conhecendo diversos argumentos que dizem o quão dependentes somos dela, além do mais,

a revolução informática, que deveria nos levar à partilha de conhecimentos, ainda não exerceu sua capacidade de integração. Os comerciantes apressam-se para colonizar o espaço cibernético e os profetas incontáveis só nos falam dos perigos iminentes (Nicolescu, 1999, p. 15).

Não há diálogo, há debates e vencedores. Nicolescu (1999) ainda questiona “a atrofia do ser interior seria o preço a ser pago pelo conhecimento científico?” (Nicolescu, 1999, p. 16), ou seja, o ser humano conhece muito sobre o mundo, sobre tecnologia, mas, sobre si mesmos, poucos buscam questionar, investigar. As indagações trazidas pelo físico são importantes tanto para nós individualmente quanto coletivamente, visto que ele coloca em evidência algumas contradições de nossa sociedade quando demonstra a dificuldade de comunicação eficaz entre indivíduos de diferentes áreas de conhecimento ou especializações, pois pessoas com formações acadêmicas ou profissionais distintas podem ter dificuldades em manter um diálogo sério e profundo sobre tópicos específicos dentro de suas respectivas áreas, a menos que se limitem a discutir temas muito gerais e superficiais. E, do lado oposto a essa condição, existem os líderes, pessoas encarregadas de tomar decisões importantes e liderar grupos de pessoas de diversas especializações. Eles devem ser capazes de se comunicar de forma eficaz com todos esses grupos ao mesmo tempo. Isso implica não apenas entender os aspectos gerais de várias disciplinas, mas também ser capaz

de criar um ambiente de diálogo produtivo entre especialistas de diferentes áreas para abordar questões complexas e interdisciplinares (Nicolescu, 1999).

A proposta de Nicolescu (1999) vai ao encontro com outra proposta do próprio Ruy Duarte de Carvalho, escrita em 2009: “Decálogo neo-animista”⁴. Nesse manifesto, o escritor angolano critica o paradigma humanista ocidental, que coloca o ser humano no centro da criação e do universo, frequentemente em detrimento de outras formas de vida e de conhecimento. Para Ruy Duarte de Carvalho (2009), esse paradigma perpetua crises, desigualdades e uma visão fragmentada do mundo. O neo-animismo, por outro lado, parte do princípio de que tudo possui uma alma e busca um equilíbrio mais amplo, convocando saberes diversos – desde os produzidos por culturas periféricas até aqueles marginalizados pelo humanismo dominante, como a poesia, a espiritualidade e os conhecimentos ancestrais. O objetivo não é eliminar o humanismo, mas reequilibrar a relação entre humanidade, natureza e cosmos. O decálogo neo-animista enfatiza a interconexão entre todas as formas de existência, destacando que não há separação entre humanos, o mundo natural e o universo; todos fazem parte de um mesmo processo criativo e contínuo.

Essa perspectiva reforça a necessidade de estabelecer conexões entre diferentes áreas de conhecimento e, sobretudo, entre diversos tipos de saberes. Se não pudermos nos dedicar efetivamente à construção multidisciplinar, é importante que tenhamos ouvidos abertos e reconheçamos o nosso lugar de aprendizes em meio a outras formas de aprendizados e saberes.

Neste contexto, é importante notar que vivemos em uma época privilegiada em termos de acesso à informação e à velocidade com que podemos obter livros, artigos, palestras e diálogos por meio da internet. No entanto, é fundamental ter em mente a advertência de Nicolescu (1999) de que, apesar do acesso a uma grande quantidade de informações através da rede de computadores, se não descobrirmos como transformá-las em conhecimento, isso pode levar a uma crescente incompetência.

Assim sendo, a busca pela compreensão do mundo e de nós mesmos é um desafio intrínseco, um projeto que requer a conexão de diversos campos de conhecimento, reforçando que estamos aprendendo constantemente em meio a diversas fontes, principalmente quando falamos de *Desmedida*.

⁴ CARVALHO, Ruy Duarte de. Decálogo neo-animista. In. Bualá, 2009. Disponível em <<<https://www.buala.org/pt/ruy-duarte-de-carvalho/decalogo-neo-animista-ruy-duarte-de-carvalho>>> último acesso em novembro de 2024.

O diálogo proposto por essa obra começa com a interdisciplinaridade e se aprofunda na transdisciplinaridade, pois o cronista segue por uma exploração literária que incorpora múltiplas perspectivas, áreas de conhecimento e formas de expressão, incluindo a literatura, a geografia, a história, a sociologia, a economia, as mobilidades e a cultura, demonstrando uma abordagem transdisciplinar ao explorar a realidade complexa do sertão e da cultura angolana ao incorporar múltiplas lentes de análises. Além disso, a linguagem e a narrativa de Ruy Duarte de Carvalho (2010), em *Desmedida*, também incorporam elementos poéticos, principalmente quando retoma Rosa, indo além da prosa convencional. Essa fusão de diferentes formas de expressão contribui para a natureza transdisciplinar da obra, tornando-a um olhar plural do sertão e da cultura angolana. Entretanto, dentro desse contexto de estudos, qual seria a diferença entre pluridisciplinaridade, interdisciplinaridade e transdisciplinaridade?

De acordo com Nicolescu, a ideia de pluridisciplinaridade envolve o estudo de um objeto a partir de várias disciplinas simultaneamente, permitindo assim uma análise mais abrangente e detalhada desse objeto. Por exemplo, quando se estuda a obra de Luandino Vieira sob perspectivas históricas, sociológicas, literárias, econômicas e culturais, obtemos uma compreensão mais completa e rica do tema. No entanto, é crucial destacar que, apesar da diversidade de informações, essas informações são geralmente tendenciosas para o desenvolvimento do conhecimento dentro de áreas específicas. Em outras palavras, a estrutura disciplinar ainda desempenha um papel central na construção do conhecimento.

Já a interdisciplinaridade tem objetivos diferentes da pluridisciplinaridade, pois “ela diz respeito à *transferência de métodos de uma disciplina para outra*” (Nicolescu, 1999, p. 52, grifo do autor). Por exemplo, quando em literatura estudamos uma determinada obra a partir do seu contexto histórico, estamos buscando na história os instrumentos necessários para fortalecer a nossa tese. Da mesma forma, se um professor de matemática adota um livro de poesia para ensinar uma criança a contar, uma disciplina está servindo à outra para a construção do saber. Porém, assim como na pluridisciplinaridade, ainda teríamos uma disciplina separada da outra com fins específicos, mesmo que elas dialoguem.

Nicolescu também esclarece a noção de transdisciplinaridade, ou seja, aquela que “diz respeito àquilo que está ao mesmo tempo entre as disciplinas, através das diferentes disciplinas e além de qualquer disciplina. Seu objetivo é a compreensão do

mundo presente, para o qual um dos imperativos é a unidade do conhecimento” (Nicolescu, 1999, p. 53). É nesse contexto que poderíamos encontrar o desenvolvimento de diversas potencialidades, afinal, a pesquisa transdisciplinar “se interessa pela dinâmica gerada pela ação de vários níveis de realidade ao mesmo tempo” (Nicolescu, 1999, p. 54). A pesquisa transdisciplinar se alimenta da pesquisa disciplinar, dessa forma, demonstra Nicolescu, essas duas teorias não são antagônicas, mas sim complementares. Ser transdisciplinar é ter espaço para especializar-se e também a liberdade para se movimentar através de outros saberes, inclusive para o saber acerca de si mesmo.

Para Nicolescu (1999), “a disciplinaridade, a pluridisciplinaridade, a interdisciplinaridade e a transdisciplinaridade são as quatro flechas de um único e mesmo arco: o do conhecimento” (Nicolescu, 1999, p. 55). Porém, há na transdisciplinaridade uma diferença que está contida em sua finalidade: “a compreensão do mundo presente, impossível de ser inscrita na pesquisa disciplinar” (Nicolescu, 1999, p. 55). Não há um objetivo disciplinar na transdisciplinaridade, ela flui em torno de informações e conhecimentos acerca do mundo e de si. Nesse caso, é como se a possibilidade de alguma hierarquia fosse abolida. No trecho abaixo, escrito pelo cronista de *Desmedida*, podemos perceber como o conhecimento geográfico, a viagem e o sertão foram atravessados por sua subjetividade, pelo olhar de Burton e de Riobaldo.

Em Januária, porém, mal dei pelo rio. Dei conta foi das mulheres, ali. E de um bafo feminino de sertão. E de homens não. Burton, do que registra do seu trânsito por Januária, ao relato do que farejou à volta, sempre a inventariar recursos, acrescenta que lhe pareceram aqui muito mais numerosas as mulheres do que os homens(...) Mas vi também, reconheci, bonitas moças morenas em passeata, tão socialmente, algumas delas com os cabelos muito pretos rebrilhados, cheirando a óleo de umbuzeiro, com uma flor airada lhes enfeitando aqueles cabelos certos, segundo Riobaldo Tatarana, *Grande Sertão: Veredas*

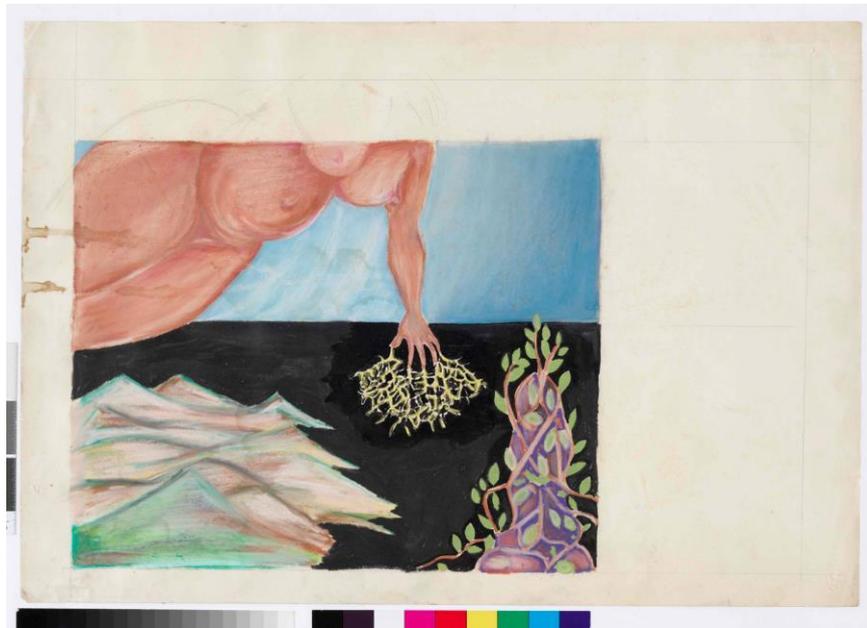
Mal dei pelo rio, em Januária, mas em nenhum lugar outro, do que vi e pisei, senti tanto as marcas e a presença, não as do curso das águas e do traçado das margens, mas as da goma glandular, colada aos corpos, de gerações afins a um lugar. Não tanto, assim, a dimensão de um portentoso curso de água, mensurável, trabalhável, transponível, mas antes a de um deus fluvial que é o eixo e é texto de um universos a que se dá um nome e onde colhe a dimensão de uma ideia e dos ecos que lhe conferem a insondável espessura do fundo, e a vaga desmedida da extensão de um cosmos. Estão a falar do sertão. (Carvalho, 2010, p. 119-121).

A narrativa flui naturalmente entre diferentes perspectivas e campos de conhecimento. O olhar subjetivo do autor, entrelaçado às percepções de Burton e

Riobaldo, demonstram como a geografia, a viagem e o sertão ganham novos sentidos quando atravessados pela imaginação literária e pelas referências culturais, ultrapassando a ideia sobre o próprio Brasil e sua dimensão geográfica, chegando ao sertão, um lugar-ideia que ultrapassa o físico e alcança o ser.

Além disso, também presente na citação, o seu olhar sobre o feminino aparece não apenas em seus livros, como também em algumas pinturas que fazia na década de 1960:

Figura 4 – Sem título III – Pintura de corpo de mulher e vegetação, pertencente à Série Sem Título III, um conjunto de desenhos e pinturas produzidos ao longo dos anos 1960, marcados por maior liberdade e mistura de estilos.



Fonte: Carvalho (1963).

Nesta pintura, um corpo feminino emerge em uma paisagem em que os elementos orgânicos se entrelaçam de maneira simbólica. A presença do feminino é representada de forma sugestiva, entrelaçada com a paisagem e sugerindo um entrelaçamento entre a natureza do interior e a figura feminina.

Outro fato significativo para essa análise transdisciplinar é o momento em que o cronista descreve a vila de Santo Inácio, localizada no estado da Bahia, e fala sobre suas impressões, fazendo uma comparação entre a paisagem do local no interior do estado nordestino e da imagem que ele tem da Grécia a partir de suas leituras anteriores. Além dessa comparação, ele também acrescenta informações acerca de

Moçâmedes no contexto. A partir disso, podemos destacar a capacidade do cronista de observar detalhes da paisagem e fazer conexões culturais e geográficas, ao mesmo tempo em que destaca a especialidade e a beleza do lugar que ele está descrevendo. É uma reflexão sobre a riqueza das paisagens e das experiências que podem ocorrer em diferentes partes do mundo, mesmo em lugares aparentemente remotos, passando por conceitos geográficos, ecológicos, antropológicos, históricos e, inclusive, incorpora elementos da literatura e da imaginação, evocando a beleza e as características do lugar de uma maneira que vai além da análise puramente geográfica. Assim, como Nicolescu afirma, “a transdisciplinaridade é uma transgressão generalizada que abre um espaço ilimitado de liberdade, de conhecimento, de tolerância e de amor” (Nicolescu, 1999, p. 84), dessa forma, a afetividade também tem espaço privilegiado, bem como outras possibilidades mais teóricas de análise. Nesse sentido, podemos retomar os estudos de Edgar Morin (1999) na obra *Amor poesia sabedoria*, em que esses temas são abordados a partir de uma perspectiva multidisciplinar, combinando elementos da filosofia, da sociologia, da psicologia e da antropologia. Para Morin (1999, p. 53), “a linguagem humana não responde apenas a necessidades práticas e utilitárias. Responde a necessidades de comunicação afetiva”. A linguagem humana traz em si os seus propósitos, dentro de uma dimensão emocional e afetiva e, por vezes, somos incumbidos a colocar as disciplinas em pólos opostos, sendo que a sua complementação traria novas descobertas, principalmente aquelas que são do ser humano sobre si mesmo.

Nesse sentido, na obra de Cássio Eduardo Viana Hissa (2002) encontramos um estudo que reaproxima a ciência da arte e demonstra que a transdisciplinaridade está presente na arte, seja literária, plástica, musical, entre outras; e na descoberta científica, visto que todos esses campos são atravessados pela subjetividade, pela intenção, pela experiência e pelo conhecimento. Hissa (2002) tem em seus estudos um foco na geografia e nas questões interdisciplinares que envolvem esse campo de pesquisa, porém, seu trabalho vai além, pois ele discute a geografia como ciência, mas também como uma “criação descoberta”, já que ela vem de um “arranjo combinatório de informações que, como na criação das artes, somente é viabilizado pela sensibilidade potencializada do sujeito” (Hissa, 2002, p. 133) e é no sujeito, em sua subjetividade, que encontramos a capacidade de transgredir fronteiras. É dessa maneira que os estudos de Hissa aproximam-se dos nossos, pois, quando essas fronteiras disciplinares são transgredidas, tornam-se móveis, integram-se,

reapropriam-se, ajustam-se “à complexidade do mundo que se deseja compreender e transformar” (Hissa, 2002, p. 16). Assim, Hissa (2002) fala sobre limites, fronteiras, leituras, crítica, (re)criação, arte e geografia.

Na obra *A mobilidade das fronteiras*, o autor age como um “intruso” e consegue comprovar sua tese por meio do seu próprio texto, em que busca promover a transdisciplinaridade. Um campo de estudo está constantemente entrelaçando-se a outro, assim como “de forma intrusa, o geógrafo deveria ser um pouco filósofo”, diz Hissa (2002, p. 223) ao retomar Milton Santos. Hissa (2002) vai mais além e acrescenta: “todos os ‘homens de ciência’ deveriam ser filósofos: não seriam intrusos, estariam exercitando o necessário movimento de conjunção de saberes” (Hissa, 2002, p. 223-224).

Para que compreendamos um pouco melhor essa questão da integração dos saberes, Hissa (2002) discute os significados e as condicionantes que envolvem a criação de algo. Assim, ele elucida cinco caminhos: a imaginação, a crítica, a natureza da criação, a improvisação e a liberdade. Além disso, seu texto também traz quais seriam os obstáculos para a criatividade.

Para o geógrafo, a imaginação é um ato de criação impulsionado por um objeto ou um referente. É resultado de processos interiores. “Imagens são representações criadas através de metáforas, analogias e conexões que percorrem e produzem textos e, enfim, adquirem sua representação escrita” (Hissa, 2002, p. 116). Como resultado, não temos apenas imagens, temos uma multiplicidade, entramos em contato com a leitura sobre a leitura, com o olhar sobre o olhar, daquele que “lê, vê e recria” (Hissa, 2002, p. 116). São imagens que se misturam com imagens anteriores (Hissa, 2002, p. 116). É a imaginação que abre o caminho para a criação. As imagens, diz Hissa (2002), são processadas por todos os sentidos, tato, visão, paladar, olfato, é uma sensibilidade que pede um diálogo com o interior.

Sendo assim, a imaginação carrega consigo referências, pois ela é um processo interno que envolve a criação por meio de metáforas, analogias e conexões. O autor sugere que não se trata apenas de uma única imagem, mas sim de uma multiplicidade delas, e que a imaginação nos leva a refletir sobre o próprio ato de ler e ver, transformando-nos em leitores, espectadores e criadores simultaneamente. As imagens são processadas por todos os sentidos e isso envolve um diálogo com o interior, uma introspecção. Essa observação é relevante para nosso estudo já que o cronista de *Desmedida* mostra-se um leitor assíduo, um espectador daquilo que ouviu

e viu sobre o Brasil, e também um criador de seu caminho. A imaginação tem um papel fundamental, é o que podemos notar no capítulo nomeado “O quintal metafísico” (Carvalho, 2010, p. 45). Lá, o cronista permite-se entrar em uma bolha de temporalidade, através de um quintal que, para ele, é metafísico. Assim, ele consegue imaginar a presença de Cendrars, elaborar algumas questões sobre o passado, retomar algumas histórias:

de pendências metafísicas tenho eu também andado agora acometido, tentado por refúgios metafísicos ou pela metafísica como refúgio. E é assim que de transposição em transposição, de preocupação em ruminção, de ruminção para ideia, também aqui me vejo à beira de enredar-me nessa questão maior, por ser assim mesmo e ter neste momento, por simpatia, muito boas razões para deter-me nela, que é a de saber o que mais há de temer quem se vê perante o escândalo de ter sua morte agendada: se é o desconhecido ou nada... (Carvalho, 2010, p. 50).

Nesse ponto, a imaginação do cronista, que é espectador e criador, traz para nós leitores a sua multiplicidade, seja pelo contato com algumas narrativas sobre Blaise Cendrars, seja pelos questionamentos pessoais e internos que rearranja, ou seja pelos aprofundamentos metafísicos em que nós leitores somos também envolvidos.

Além disso, é preciso destacar que, diante de todos os papéis que o cronista ocupa, se o consideramos também um leitor, podemos notar o seu posicionamento como um crítico, afinal a todo tempo ele traz suas percepções sobre muitas obras que leu. Assim, buscando a metáfora trazida por Hissa (2002) sobre a sensibilidade crítica, o texto de *Desmedida* é como um rearranjo dos sons em uma música ou em um ritmo sonoro da natureza, permeado de espaços plenos de silêncio e notas em que as infinitas possibilidades são exploradas. Da mesma forma, a crítica também é comparada pelo geógrafo com um artista e sua pintura: as cores já existem e estão dispostas na natureza, cabe a ele usar sua subjetividade, rearranjá-las e capturar, a sua maneira, a representação da realidade. Mas a crítica requer uma organização, muitas leituras e planejamento, então como ficaria a questão do improviso? E a literatura de viagem em meio a todo esse contexto? Uma viagem é imaginação, é crítica e é também improviso e criatividade.

Para fazer uma viagem é preciso planejamento, antecipação, mapa e itinerário. Porém, faz-se necessário estar pronto para o improviso diante dos imprevistos, é nessa entrega que encontraremos, como afirma Hissa (2002), a manifestação da

criatividade. Assim, é no improviso, no não saber, que também encontramos matéria para a viagem através dos locais e do conhecimento:

como cercar-se de recursos para evitar o desconhecido se é exatamente essa a finalidade da aventura do conhecimento? É certo que deve ser considerada a importância dos preparativos para a aventura. Mas só os viajantes viajam, porque é somente deles o gosto pela aventura da viagem. Assim, todos eles, durante toda a vida, preparam-se cotidianamente para uma viagem sem fim (Hissa, 2002, p. 136).

É assim que o viajante constrói parte do seu olhar sobre o mundo. Ele lê, imagina, rearranja e cria. A partir disso, Hissa (2002) nos mostra como o exercício do olhar foi e é de fundamental importância. É o olhar que alcança a paisagem. Porém, ele ressalta que, para o saber geográfico, observar e contemplar o que está à mostra talvez seja insuficiente, e questiona: “não haveria uma geografia sem olhar?” (Hissa, 2002, p. 179), e responde: “o próprio sentido da observação e do olhar transcende a contemplação visual puramente ótica”, já que “o olhar físico e o orgânico não garantem a observação objetiva” (Hissa, 2002, p. 180). Nesse sentido, Hissa (2002) exemplifica essa possível imprecisão adquirida apenas sob o olhar físico a partir do trabalho do fotógrafo cego esloveno Evgen Bavcar. O esloveno fez os seus registros baseados nas sensações dos outros sentidos, principalmente tato e audição, afirmando que “se a fotografia existe para os outros, existe mais para mim. Registro imagens de sonho e procuro experimentar o maior número de sensações possível” (Bavcar, 1994, *apud* Hissa, 2002, p. 180). É dessa maneira que o geógrafo aponta que o “olhar” adquire novas conotações e, por isso, é importante considerar que há algo que o antecede, como sentimentos, experiências e conhecimento, e esse algo é constantemente incorporado na construção da crítica (Hissa, 2002, p. 181). Por essa razão, da mesma forma como existem as transformações no conhecimento e na história dos indivíduos, esclarece Hissa, também há uma mudança nas observações de um observador, mesmo que esse olhar esteja direcionado para as mesmas formas. Portanto, “o olhar nunca é o primeiro momento, senão como uma pretensão jamais alcançada” (Hissa, 2002, p. 181), de forma que “o que chega aos olhos é produto de uma seleção orientada pela formação histórica e intelectual do sujeito. E como se sugere” (Hissa, 2002, p. 183).

Assim, Hissa (2002) percebe que a realidade das coisas observadas nem sempre mostra o que contém ou nos aparece explícita. O que vemos é apenas uma

das possibilidades assumidas pelas coisas e pelos seres. Para Hissa (2002), “descobrir o que não se põe aos olhos é construir a poesia do que está à mostra: é qualificar a invisibilidade do visível. É buscar a origem e a natureza do que se coloca disponível, e cobri-lo de palavras e significados” (Hissa, 2002, p. 184). Por isso, “descobrir a essência, ainda que parcialmente, é descobrir o movimento do que não está disponível. Esse é o significado de *olhar geográfico*, metamorfoseando-se em *olhar espacial*” (Hissa, 2002, p. 185, grifos do autor). Além disso, é preciso considerar que a construção de um conhecimento amplo e integrado sobre o olhar espacial

pressupõe uma atitude transdisciplinar estimulada também pelas narrativas geográficas (...), objetivando apreender dimensões de uma realidade em múltiplos movimentos: a espacialidade da existência das coisas e dos seres, da história e do tempo (Hissa, 2002, p. 185).

Em *Desmedida*, a questão do espaço é atravessada pela literatura e pela geografia. O olhar do cronista transcende a objetividade e é invadido por sua experiência. É dessa maneira que ele adentra naquilo que vê. Assim, retomamos outra citação de Evgen Bavcar trazida por Hissa (2002): “o olhar jamais é inocente. Vemos sempre através de um espelho. Nos reconhecemos quando conhecemos o rosto do outro” (Bavcar, 1994, *apud* Hissa, 2002, p. 180). Essa é uma questão tão significativa que podemos perceber como aquilo que antecede o cronista ganha mais espaço no texto do que a geografia que ele visita, de forma que o seu *olhar espacial* torna-se amplo e é capaz de observar, descobrir aquilo que não se vê e construir uma poesia a partir da invisibilidade. A relação entre um olhar espacial para a geografia e a literatura de viagem é interessante porque ambas as abordagens estão ligadas ao espaço e à compreensão do mundo, de forma que essas duas perspectivas se complementam.

Nesse contexto, em sua viagem, Carvalho teria que lidar com fronteiras nacionais, geográficas, históricas, cartográficas, literárias e textuais. As fronteiras existem em seu caminho, mas a intenção é transgredi-las. Para Hissa (2002), a palavra é fronteira entre o mundo e o desejo de sua representação, mas o que seria fronteira? Hissa (2002) descreve a fronteira como um espaço de transição, uma área indefinida e muitas vezes contestada. Ela é caracterizada como um lugar de delicadeza e fragilidade, em que as questões e conflitos são constantemente resolvidos e depois reexaminados. A fronteira é vista como um limite e uma margem,

mas também como uma zona de contato e conflito, convidando à superação e representando uma área de disputa e interconexão entre diferentes geografias. É importante frisar que, de acordo com Hissa (2002), a fronteira não existe apenas no mundo concreto, ela está também nos pensamentos e nas ideias. Por essa razão, a fronteira é móvel, flui com o ser humano e é provisória. Quando Hissa (2002) traz para nós algumas questões sobre “fronteiras interdisciplinares” (Hissa, 2002, p. 209), esclarece pontos importantes acerca do paralelo entre trabalho científico e divisão social do trabalho. Primeiramente, ele demonstra que há uma divisão social do trabalho que atende a uma produção industrial em escala, dentro desse contexto, a fábrica, que se desenvolveu durante a modernidade, é um dos setores mais significativos diante da expansão econômica. A divisão social do trabalho é organizada, dividida em diversos setores, colocando os trabalhadores em um arranjo em que cada um tem a sua tarefa determinada entre as diversas etapas do processo. Essa é uma situação “inerente à própria fragmentação do trabalho”, e que, de acordo com Hissa (2002), contribui para a alienação do trabalhador, que exige de si - ou é exigido dele - “maior domínio das tarefas específicas, uma maior destreza e agilidade em sua execução, um aumento da produtividade e, conseqüentemente, da produção total” (Hissa, 2002, p. 211).

Para o geógrafo, a divisão social do trabalho não poderia ser relacionada com o trabalho científico, que cada vez se torna mais especializado. Para ele, há uma diferença profunda entre essas formas de trabalho: “as diversas áreas do conhecimento científico não são organizadas e efetivamente articuladas para a produção integrada de um determinado bem” (Hissa, 2002, p. 212). Dessa forma, não podemos entender a especialização na produção científica como uma forma de maximizar a produção, isso porque “se de um lado a divisão do trabalho faz do operário alguém distante da liberdade, a especialização na ciência - como na arte - não poderia ter assumido o mesmo caráter o mesmo poder” (Hissa, 2002, p. 212). Para Hissa (2002), a ciência e a arte são inventivas, pois “a ciência é reflexiva por natureza, tendo a finalidade de construir o novo e a crítica, além de compreender a integração mesmo no movimento de especialização” (Hissa, 2002, p. 213). Por essa razão, não podemos atribuir à especialização a ideia de redução, como se ela fosse parte de um processo mecânico, quantitativo ou fragmentado, pois, na verdade, a especialização pode fortalecer as capacidades criativas do pesquisador, já que para aprofundar-se ele precisa de uma percepção ampla de um conjunto, “em outros

termos, a importância da especialização só se faz sentir enquanto fonte de conhecimento integrado. O contrário pode significar fragmentação, que resulta em fragilização da criatividade e empobrecimento da leitura” (Hissa, 2002, p. 216). A intradisciplinaridade busca superar essa fragmentação do conhecimento, incentivando a cooperação e a colaboração entre diferentes especialidades dentro de uma mesma área, explorando conexões entre campos distintos, integrando conceitos, metodologias e teorias.

“O espaço é multidisciplinar”, afirma Hissa (2002, p. 223), e continua: “o isolamento das disciplinas compromete a crítica ou a leitura com as quais se responsabilizam” (Hissa, 2002, p. 223). Nesse caso, por que não seria a inter/transdisciplinaridade um processo de fortalecimento também da arte? A arte que passa entre outros caminhos pode estimular a ampliação da humanização dos saberes, aproximá-los das diferentes classes e elucidar outras percepções. Os limites, quando transpostos, desconstroem fronteiras e, em outros termos, produzem ramificações para os diversos ramos do saber. Então, quando intensificamos as fronteiras onde a interdisciplinaridade existe, estamos criando barreiras para o conhecimento. Dessa forma, “a transdisciplinaridade, uma necessidade a ser apresentada para a discussão atual, não elimina o conhecimento das particularidades pelo caminho da verticalização do saber” (Hissa, 2002, p. 228). A transdisciplinaridade não elimina a diferença, pois, assim como faz um rizoma, ela é caminho de preenchimento sem cessar, de integração múltipla e aquela que “cria e lê a complexidade do mundo integrado” (Hissa, 2002, p. 229, grifo do autor).

Hissa (2002), retomando Pierre Weil, distingue algumas fases do conhecimento até o momento atual. A primeira, conhecida como “pré-disciplinar”, seria aquela em que o conhecimento estava também na sensação, no sentimento, na razão e na intuição. Não havia uma fragmentação. Com o avanço da tecnologia e da modernidade, o modelo da especialização ganhou espaço, conduzindo o conhecimento à fragmentação. Porém, nós, agora, estaríamos nos movimentando para a “interdisciplinaridade”, buscando reunir o que foi fragmentado. Nesse campo, temos o surgimento da biofísica, bioquímica, astrofísica, entre outros. Nas humanidades, as possibilidades de cruzamentos são muitas também, a literatura caminha com a história, a filosofia com as linguagens, a psicologia com a linguística, entre outras diversas possibilidades de reintegração dos saberes.

No entanto, diante de toda essa discussão entre fragmentação e interdisciplinaridade, Hissa (2002) levanta uma crítica relevante sobre a intenção dessa incorporação de saberes: a interdisciplinaridade ainda não é suficiente para que uma disciplina se agregue à outra. Atualmente, ela atua como um “estado de alerta” diante dos projetos de integração. Ainda existem muitas fronteiras problemáticas diante das “especializações” e da comunicação entre as áreas. Porém, é necessário ressaltar que a interdisciplinaridade é o “momento de reflexão sobre a fragilidade do conhecimento disciplinar e sobre a necessidade de desenvolvimento dos espaços de transição entre as disciplinas” (Hissa, 2002, p. 262). Nesse contexto, para o geógrafo, a transdisciplinaridade permite que as pessoas integrem diferentes perspectivas disciplinares para entender a realidade complexa em que vivemos e que é interdependente em todos os aspectos, ou seja, é na transdisciplinaridade que encontramos a realização do desejo da integração que é manifestado pela interdisciplinaridade. “O movimento é caracterizado por sua livre plasticidade, motivando o desenvolvimento da imaginação, da criatividade e da crítica: não há fronteiras, não há territórios e tampouco proprietários de discursos” (Hissa, 2002, p. 267). Para fechar, Hissa (2002) esclarece que, para que a transdisciplinaridade ocorra, é preciso que haja “espaço para a criatividade e para a compreensão da complexidade do mundo e das limitações da experiência humana” (Hissa, 2002, p. 269).

É importante frisarmos que o geógrafo não defende uma liberdade sem limites, de forma que não haja aprofundamento nos estudos e nas pesquisas. Ele aponta a necessidade de se abrir para o saber e para a complexidade do mundo, de forma que haja diálogo e o querer aprender além das nossas fronteiras. O objetivo seria diluí-las e assumirmos que os outros saberes em contato com os nossos constroem conhecimentos que dialogam com a nossa contemporaneidade. No entanto, dentro dessa teia transdisciplinar, como a intertextualidade exerce a sua influência? É o que discutiremos no próximo tópico

4.2 INTERTEXTUALIDADE EM DISCUSSÃO

Quando pensamos em uma obra derivada de uma viagem, podemos elencar conosco inúmeras dúvidas: como nasceu a ideia da viagem? De onde veio a obra literária? Como se deu o processo criativo? Essas são questões muito retomadas pelos críticos literários e temas de discussões. Porém, o que é inegável nesse contexto é a necessidade de referências, leituras, histórias. Assim, podemos entender

que um texto sempre tem algo a oferecer para outro texto e vice-versa. Diante disso, entramos no campo da intertextualidade, discussão ampla que iniciou com as ideias sobre dialogismo e polifonia de Mikhail Bakhtin na segunda metade do século XX. Anos depois, Julia Kristeva, em 1969, apresentou uma continuidade dessa discussão, teorizando o conceito de intertextualidade.

Kristeva (2005), em sua obra *Introdução à Semanálise*, publicada entre a década de 1960 e 1970, traz para nós reflexões importantes sobre a investigação semiótica. Para a filósofa búlgaro-francesa (2005), o texto está inserido no momento histórico em que se situa, “ele faz parte do vasto processo do movimento material e histórico, se não se limita — enquanto significado — a seu autodescrever ou se abismar numa fantasmática subjetivista” (Kristeva, 2005, p. 12). Por essa razão, como a autora demonstra, o texto também “participa da mobilidade, da transformação do real, que apreende no momento do seu não-fechamento” (Kristeva, 2005, p. 12). Assim, quando entramos em contato com um texto, estamos nos conectando à língua e à sociedade, ou seja, ao “processo social do qual participa enquanto discurso” (Kristeva, 2005, p. 13). Por isso, um texto não seria a representação do real, ele participa do real, sendo que, nessa movimentação, “ele contribui e é *atributo*” (Kristeva, 2005, p. 12, grifo da autora). Dessa forma, o texto subtrai o sujeito de sua identificação com o discurso comunicado e, pelo mesmo movimento, rompe com sua categoria de espelho que reflete as “‘estruturas’ de um exterior” (Kristeva, 2005, p. 13). Então, o texto, de acordo com Kristeva (2005), incorpora o destinatário à “combinatória de seus traços”, criando para si uma “multiplicidade de marcas a intervalos” (Kristeva, 2005, p. 13).

Dessa maneira, ao retomar as análises sobre dialogismo elaboradas por Bakhtin a respeito da produção do romancista russo Fiódor Dostoievski e a polifonia, Kristeva (2005) nos convoca à reflexão, revisando esse conceito por meio da intertextualidade e lançando para os estudos posteriores novas possibilidades para a crítica literária, colocando a intertextualidade como “elemento essencial para o trabalho da língua no texto” (Samoyault, 2008, p. 15-16). A intertextualidade, portanto, é uma manifestação da natureza dialógica da linguagem, em que os significados são construídos e negociados por meio da interação entre diferentes textos, uma vez que existe a influência contínua de outras obras na criação de um texto. Além disso, a intertextualidade amplia a polissemia do texto, permitindo múltiplas interpretações e conexões com outros contextos e discursos. Em suma, a intertextualidade é uma

abordagem que enfatiza a interconexão dos textos e a compreensão de que a criação literária ocorre em um diálogo constante com outras vozes e obras presentes na cultura.

Perrone-Moisés (2005) esclarece que

a literatura sempre nasceu da literatura. Basta lembrar as relações temáticas e formais de inúmeras grandes obras do passado com a bíblia, com os textos greco-latinos, com as obras literárias imediatamente anteriores que lhes serviam de modelo estrutural e de fonte de 'citações', personagens e situações, de forma que a linguagem é um "campo de trocas incontrolláveis e imprevisíveis (Perrone-Moisés, 2005, p. 63).

Essa inter-relação entre os textos não é algo novo. Perrone-Moisés (2005) nos mostra que a novidade no século XX está em tentar sistematizar esses estudos acerca da polifonia, iniciados por Mikhail Bakhtin e da intertextualidade, explorados inicialmente por Kristeva.

É na obra da crítica literária Tiphaine Samoyault (2008), *A intertextualidade*, que encontramos a proposta de reunir vários estudos em torno do conceito de intertextualidade, relacioná-los e elaborar algumas críticas necessárias nesse campo. Ela inicia seu trabalho demonstrando que já houve uma certa imprecisão teórica envolvendo o termo intertextualidade, devido à bipartição de seus sentidos. Por um lado, temos um instrumento estilístico, ou seja, o texto como um "mosaico" em construção, produzido a partir de outros enunciados, o substrato, uma análise, portanto, essencialmente linguística; e, por outro lado, temos uma noção poética ligada à retomada de discursos literários, cabendo, assim, a citação, a alusão, a paródia, a paráfrase, etc. Porém, ela afirma que o termo passou por diversos tipos de estudos nos últimos tempos e, por isso, a teoria acerca do assunto se expandiu. No entanto, não podemos esquecer da característica maior da literatura, o seu movimento principal, "o perpétuo diálogo que tece consigo mesma" (Samoyault, 2008, p. 14).

Primeiramente, ao retomar os estudos sobre dialogismo feitos por Bakhtin, Samoyault (2008) destaca que o pensador russo nunca utilizou os termos intertextualidade ou intertextual em sua obra, já que seus estudos sobre os romances destacam e introduzem "a ideia de uma multiplicidade de discursos trazidos pelas palavras" (Samoyault, 2008, p. 18). Dessa forma, não se trata de determinar um intertexto, mas sim de analisar a "carga dialógica das palavras e dos textos, os fragmentos de discurso que cada um deles introduz no diálogo" (Samoyault, 2008, p.

18). Por sua vez, é a polifonia, várias vozes que ressoam em um texto, que caracteriza o dialogismo.

Por segundo, ao retomar os estudos de Roland Barthes, Samoyault (2008) demonstra que o crítico francês associava a intertextualidade à citação, de forma que essas citações podem ser localizadas ou não, caso não estejam referenciadas ou entre aspas em um texto. Em seguida, Samoyault (2008) também fala sobre o conceito de intertextualidade a partir da análise de Michael Riffaterre, crítico literário francês que também foi referência para os estudos de Genette. Riffaterre percebe a intertextualidade como um conceito para a recepção, pois que o leitor também faz parte da construção de sentido, ele é um “mecanismo de produção de significância” (Samoyault, 2008, p. 26). Outra questão a se destacar sobre os estudos de Riffaterre é a reviravolta cronológica que um intertexto pode provocar, pois pode-se fazer uma interpretação de um elemento a partir de outro presente em outra obra posterior à publicação. Nesse contexto, Riffaterre enxerga que o leitor percebe as relações entre uma obra e outra, por isso, ele é, em grande parte, responsável por estabelecer as ligações intertextuais. Para os nossos estudos, é fundamental que pensemos na intertextualidade a partir da construção do olhar do leitor, pois aqui teremos duas percepções de leitores: nós e o que podemos perceber na obra de Ruy Duarte de Carvalho, e também o próprio escritor angolano como um leitor que constrói conexões intertextuais em suas leituras e as reproduz em sua escrita.

Outro ponto importante no trabalho de Samoyault (2008) para a nossa análise ocorre quando a autora fala sobre o interesse da psicanálise na intertextualidade, devido a sua possibilidade de também evocar lembranças, sonhos e representações. Samoyault relembra os estudos de Michel Schneider (1985), os quais demonstram a psicanálise sendo utilizada para “apreender as relações constitutivas do eu e do outro na atividade de leitura-escrita” (Samoyault, 2008, p. 41). Schneider estuda, nesse contexto, as relações de oposição, de trocas ou de apropriação dentro da literatura, designando o plágio, o palimpsesto e o pastiche. Além disso, para ele, a questão da alteridade é significativa, assim como a maneira da relação com o outro, como se vê abaixo:

de que é feito um texto? Fragmentos originais, reuniões singulares, referências, acidentes, reminiscências, empréstimos voluntários. De quê é feita uma pessoa? Pedacos de identificação, imagens incorporadas, traços de caracteres assimilados, o todo (se se pode dizer assim) formando uma ficção chamada eu. (Schneider, 1985, *apud* Samoyault, 2008, p. 41).

Dessa forma, podemos perceber que as relações que nos atravessam também nos constituem, de forma que, assim como nós não existimos sozinhos, um “texto também não existe sozinho” (Samoyault, 2008, p. 42). É interessante o destaque que Samoyault dá para a questão de que, atualmente, as teorias levantadas sobre intertextualidade não lutam mais para uma se sobrepor à outra ou a compor análises a partir de um sistema extremamente restrito, mas, sim, mostrar os “fenômenos de rede, de correspondência, de conexão e fazer dele um dos principais mecanismos da comunicação literária” (Samoyault, 2008, p. 42).

Nesse contexto, nós optamos por nos alinharmos com uma proposta que relaciona a intertextualidade a partir da co-presença de um texto em outros textos, como a proposta por Riffaterre, e percebemos o leitor como um criador das associações, pois não podemos deixar de notar como o cronista de *Desmedida* é um leitor assíduo de textos sobre o Brasil. Por isso, neste trabalho, investigamos duas perspectivas: a nossa como leitores da obra e a percepção que temos acerca da viagem e das múltiplas leituras, e a do cronista, que ora é observador, ora leitor e ora escritor.

Samoyault (2008) esclarece que a intertextualidade permite que façamos uma reflexão sobre o texto a partir de uma dupla perspectiva: relacional, em que há um intercâmbio entre textos. e transformacional, em que há uma “modificação recíproca dos textos que se encontram nesta relação de troca” (Samoyault, 2008, p. 67). Porém, diante desse caráter de compartilhamento que a intertextualidade produz, a autora coloca que o fator da descontinuidade deve ser levado em consideração, pois, mesmo quando uma citação, por exemplo, é absolvida pelo texto, abre-se o espaço para uma exterioridade que “perturba a unidade e coloca-a do lado do múltiplo e da dispersão” (Samoyault, 2008, p. 67). Diante de múltiplas questões teóricas, aquelas sobre a intertextualidade também são inúmeras, inclusive sobre questões que implicam o “exame mais aprofundado sobre os jogos de memória na literatura” (Samoyault, 2008, p. 67), uma vez que, quando o assunto é memória e intertextualidade, é possível questionarmos: “tudo está dito, mas redigo o que quero. Por isto somos apenas copistas?” (Samoyault, 2008, p. 71). Essa questão traria uma situação melancólica para a literatura, já que “consiste em ver na literatura apenas um espelho para a literatura, no qual ela se reflete sem cessar” (Samoyault, 2008, p. 72). Esse sentimento de repetição ocasionaria a ideia de perda em que as obras modernas constantemente

acenam para as obras do passado, trazendo um sentimento nostálgico em que a solução retorna para os livros, ou melhor, para o espelho dos livros e renova. Sendo assim, “a literatura só existe porque já existe a literatura” (Samoyault, 2008, p. 74). Da mesma maneira, a viagem do cronista de *Desmedida* só existe porque outros a fizeram antes e registraram, seja por meio de diários, de obras literárias, de documentos, entre outros. Essencialmente, a literatura não surge de forma isolada ou completamente original. Ela é um resultado de influência e acumulação de expressões literárias ao longo do tempo. A literatura se nutre de outras obras literárias, transportando-se em um processo contínuo de criação, interpretação, reinterpretação e transformação. Podemos interpretar isso como um reconhecimento de que cada obra literária é moldada, reage e dialoga com as obras literárias que a precederam. Os escritores são influenciados pelo que leram, e a literatura é um diálogo contínuo entre autores, obras e períodos de tempo. Em última análise, a literatura é uma ficção que se constrói e se enriquece através da interação com outras formas literárias e o contexto literário em que está inserido. Portanto, ela só é o que é por causa de sua própria história, representando uma continuidade intrínseca. A literatura é transmissão e também retomada, diz Samoyault (2008), porque desde a origem ela está ligada à memória, então, mesmo quando quer se opor a algo que a preexistiu, a literatura coloca em destaque a sua memória.

4.3 VIAGEM, TEXTO E MEMÓRIA

Desmedida é um texto construído a partir de outras histórias, de outras viagens e experiências, mas até que ponto a viagem é centralidade no texto de Carvalho? Ao lermos a obra, notamos o seu olhar que se volta constantemente para o passado, para a história, para o sertão e para Angola. Com isso, nos lembramos que não há obra original. Aquilo que lemos influencia em nossa escrita, em nossos planos e nossas rotas, muito do que fazemos é baseado em um “antes”. Ruy Duarte de Carvalho deixa claro esse “antes”. O escritor nos mostra como a nossa história é traçada e cruzada por vários caminhos e escolhas. É possível perceber que o próprio autor, em meio a tantas referências e em uma errância interna, também transmite o seu incômodo e o seu questionamento sobre o Brasil. Por vezes, lemos um texto que é apaixonado e admirado, por exemplo, quando o cronista sente-se mais próximo de Guimarães Rosa ao lembrar que ainda jovem lia o monólogo de Riobaldo ou a novela de Miguilim. Por

outro lado, quando Richard Francis Burton e sua esposa Isabel Burton aparecem na narrativa, o cronista também pode nos apresentar uma leitura irônica. Também podemos notar uma leitura admirada quando a história de Teodoro Sampaio, grande engenheiro brasileiro, chega até ele enquanto passa pelo rio São Francisco. E, por fim, uma narrativa grandiosa quando, ao encontrar-se perto do rio Capibaribe, em Recife, emociona-se ao perceber a presença de João Cabral de Melo Neto, Josué de Castro e Ariano Suassuna. Cito aqui apenas algumas poucas das mais de cem referências que estão nessa obra desmedida.

Para Édouard Glissant (2005), a desmedida é uma extensão, ou seja, uma renúncia à pretensão, à profundidade. Quando pensamos na obra de Ruy Duarte de Carvalho, a desmedida, o mundo, o “todo-o-mundo” está presente nas experiências, nas emoções, nas histórias. Há muito para se contar, é difícil medir. Ruy Duarte de Carvalho, por exemplo, depara-se na juventude com Guimarães Rosa e, muitos anos depois, leva esse aprendizado para a experiência, percebe o quão expansivo é o sertão-mundo.

Assumir que toda aprendizagem emana de várias fontes, várias vozes e locais é compreender o “todo-o-mundo” e o “caos mundo”, pois, como Glissant (2005) declara, “podemos afirmar que as culturas da contemporaneidade vivem vários tempos diferentes, mas sofrem as mesmas transformações” (Glissant, 2005, p. 100), para ele há um “determinismo errático” (Glissant, 2005, p. 100) nos acontecimentos, sendo assim, por que não nos encontramos? O encontro entre a literatura angolana e brasileira deu-se para Ruy Duarte de Carvalho em sua juventude em Angola, desde lá havia algo para aprender e um pouco a buscar sobre si mesmo, pois foi a partir dessas leituras que, décadas depois, no início dos anos 2000, deu-se a viagem para o Brasil, em um relato escrito em São Paulo, Luanda, entre outras anotações que foram mediadas por rastros/resíduos de leituras, por suas marcas e construção literária. É uma leitura não só sobre o Brasil, mas também de sua vida, de seu passado e de seus antepassados:

Lampião tinha a idade exata do meu pai e entrou pelo mundo a chefiar cangaços no exato ano em que meu pai nasceu. O que é dizer, e recuperando a própria trama do que tenho andado a viajar e escrever, no mesmo ano em que Cendrars veio parar ao Brasil. De novo contas como as que fiz quando considere Cendrars, no quintal metafísico do interior paulista, e que envolvendo agora o tempo em que nasceram Antônio Conselheiro, o padre Cícero e o próprio Euclides da Cunha, com quem tanto vou conviver daqui para frente e de tão perto, me deixam de novo transido de estupor. Com

alguma ginástica tudo se inscreve na minha contemporaneidade pessoal e é muito tempo. Encaro e enfrento o presente dando notícia de um tempo que se inscreve no meu, ínfima parte, numa porção imensa do passado. Não meço só o meu passado pessoal, pelo que recordo do tempo em que vivi desde que nasci, senão também pelo que recordo, acumulo, do que fui sabendo de antes de mim e afinal vivi, assim. Será essa a memória vivida de qualquer vivente, aquela do tempo que situa o seu e que situa a ele, até onde souber. E cada um indaga até achar que basta ou achar que mais não justifica o esforço ou não compensa o tempo despendido. Mas pelo menos o que lhe vem do que lhe contam as duas gerações anteriores à sua que lidou com elas - de que é contemporâneo tal como o é o das suas seguintes - nem que seja só pela via da conversa, é memória sua, vivida (Carvalho, 2010, p. 349-350).

Percebe-se que o cronista reconhece que a sua escrita vai além de suas recordações vividas, há um acúmulo de aprendizados, referências e outras vivências — aquelas que também vieram pela via da conversa e ficam na memória. Walter Benjamin (1987), em *O narrador*, afirma que a faculdade de intercambiar experiências está desaparecendo. Para o ensaísta, "a experiência que passa de pessoa para pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores" (Benjamin, 1987, p. 198), e quanto mais elas se aproximam das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos, melhores elas são, seja o narrador sedentário, isto é, aquele que aprende ouvindo a experiência de outros; ou o narrador "marinheiro comerciante" (Benjamin, 1987, p. 199). Para Benjamin (1987), é apenas com a interpenetração desses dois tipos de narradores que teríamos uma narrativa que teria todo o seu alcance histórico. O cronista de *Desmedida* não só apresenta para nós essas duas facetas, como também lhes imprime a importância necessária para que essa viagem aconteça e, por consequência, a obra. Mais a frente, Benjamin (1987) prossegue: "contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas" (Benjamin, 1987, p. 205). Nesse sentido, a questão da memória torna-se relevante para a nossa pesquisa, uma vez que, para Samoyault (2008), a intertextualidade é a memória da literatura, ou seja, "a literatura se escreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi. Ela a exprime, movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos por meio de um certo número de procedimentos de retomadas, de lembranças de re-escrituras" (Samoyault, 2008, p. 47).

Da mesma forma, na apresentação da obra *Memória e sociedade*: lembranças de velhos, ao retomar Walter Benjamin, Marilena de Souza Chauí (1987) fala sobre a figura do cronista e descreve que, para ele, tudo é importante e, por isso, a

necessidade de contar, afinal todo dia é o último dia. Assim, os registros do cronista seriam uma maneira de manter suas e outras histórias em movimento, pois, como Ecléa Bosi (1987, p. 15) afirma, “a lembrança é a sobrevivência do passado”, dessa forma, é o recontar que nutrirá o curso de tantas palavras.

Ecléa Bosi (1987), em sua obra *Memória e sociedade: lembranças de velhos*, ao retomar os estudos de Bergson, traz para nós a seguinte questão: “*o que percebo em mim quando vejo as imagens do presente ou evoco as imagens do passado?*” (Bosi, E., 1987, p. 6, grifo da autora). Essa é uma questão fundamental para pensarmos *Desmedida*. A obra escrita por Ruy Duarte de Carvalho nos vem como um contínuo perceber-se diante das imagens do presente e das lembranças. Ecléa Bosi (1987) dá sequência explicando que as nossas percepções do presente são mediadas pela imagem presente do próprio corpo, levando em consideração também a percepção do meio físico ou social em que o sujeito está envolvido. Para Ecléa Bosi (1987), cada ato de percepção do sujeito é um novo ato, uma vez que o “novo” supõe que antes dele “aconteceram outras experiências, outros movimentos, outros estados do psiquismo” (Bosi, E., 1987, p. 8). É nesse contexto que Ecléa Bosi explica a oposição que Bergson faz sobre percepção-ideia e memória, sendo a primeira nascida “no coração de um presente corporal contínuo” e o segundo “cujo aparecimento é descrito e explicado por outros meios”, esse é o eixo trabalhado por Bergson, explica Ecléa Bosi, tematizando o nome da obra *Matéria e memória* (Bosi, E., 1987, p. 8).

Porém, continua Ecléa Bosi, é preciso considerar que as representações que temos no presente estão impregnadas de nossas lembranças, a memória, portanto, “permite a relação do corpo presente com o passado, e, ao mesmo tempo, interfere no processo ‘atual’ das representações” (Bosi, E., 1987, p. 9). De forma semelhante, Samoyault (2008) afirma que “não só o passado é sempre re-utilizável, mas a relação na qual ele entra permanentemente obriga-o a ser reconsiderado sem cessar em função do novo, do mesmo modo que, ao contrário, o presente é avaliado a partir do antigo” (Samoyault, 2008, p. 117). Sendo assim, a memória é uma força subjetiva que atua em nossas percepções do presente de maneira dinâmica, pois uma mesma recordação pode produzir diferentes olhares para diferentes pessoas, ou a mesma pessoa pode ter uma postura diferente diante de uma mesma lembrança, pois o momento presente modifica essa percepção.

No capítulo em que a análise de Ecléa Bosi (1987) volta-se para os estudos em torno da obra de Halbwachs, alguns diferenciais na observação dos dois estudiosos

são discutidos. Ecléa Bosi percebe que Bergson aborda a memória dentro do campo espiritual e material, sendo o primeiro subjetivo e o segundo ligado ao campo da percepção. Já Halbwachs complementa esses estudos por abordar a memória como um fator social, ou seja, ele não se restringe apenas ao mundo individual, nas relações corpo e espírito, mas é importante observar também a “realidade interpessoal das instituições sociais”, ou seja, “o relacionamento com a família, a classe social, a escola, a igreja, a profissão” (Bosi, E., 1987, p. 17) e todos os outros grupos de convívio que forem importantes para esse sujeito. Dessa forma, as lembranças seriam provocadas pelo meio, de forma que a memória adquire um caráter mais espontâneo e está ligada ao momento, uma vez que “na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e idéias de hoje, as experiências do passado” (Bosi, E., 1987, p. 17). Assim, de acordo com Ecléa Bosi, o simples fato de lembrarmos do passado no presente já torna o nosso ponto de vista divergente de outros momentos, já que “não se lê duas vezes o mesmo livro, isto é, não se relê da mesma maneira um livro” (Bosi, E., 1987, p. 21). Da mesma forma, não se faz duas vezes o mesmo caminho ou, ao menos, não se faz da mesma maneira que antes. As leituras do cronista de *Desmedida* o influenciaram, mas o seu caminho diverge de outros caminhantes, por isso, seria indispensável recontar e, no meio desse rizoma de histórias, ele não dispensaria traçar narrativas.

Na segunda metade da obra *Desmedida*, que tem o título *Inconfidências*, o cronista faz uma “pausa”, um retorno em seu itinerário, e volta para São Paulo e depois para Luanda. Ainda em São Paulo, ele se imagina contando parte de sua viagem, dando detalhes sobre o que viu e ouviu e também detalhando sobre o que lera para um personagem angolano chamado Paulino Kia Samba e para o militar Bernardo. Paulino, de acordo com a obra, pouco sabe sobre leitura e nunca saiu de Angola, mas já ouviu muitas histórias. Já Bernardo foi premiado quando militar e “cometeu raríssima façanha de abater um avião em Mirage, quando os sul-africanos vinham bombardear Angola” (Carvalho, 2010, p. 213).

Importante colocar que, neste momento, uma de suas saudades é o sul, lá onde poderá visitar os pastores: “contar do que se viu, depois de ter andado a viajar, faz parte do que compete a quem volta ao lugar de onde saiu antes, quando regressa aos seus” (Carvalho, 2010, p. 201). Ao lermos esse trecho, temos a impressão de que o cronista quer seguir Walter Benjamin quase ao pé da letra, algo que é também a sua

intenção de trabalho e que podemos perceber a partir de seu artigo *Travessias da oralidade*, quando esclarece

Outros autores viriam aliás confortar-me nas evoluções das minhas angústias criativas e entre eles, naturalmente, Walter Benjamin, como se sabe, narrar uma história é sempre a arte de a voltar a contar, e cada estória provém da estratificação de diversas narrativas sucessivas. O narrador, assim, associa à sua *experiência mais íntima aquilo que aprendeu com a tradição*. Seria essa, preciosamente a minha démarche. (Carvalho, 2008, p. 52, grifo do autor).

Narrar uma história é sempre reinventá-la, enriquecendo-a com a tradição e as próprias experiências íntimas. Ao integrar experiência e tradição, o cronista imagina-se contando aos pastores sobre sua ida à Barra, descrevendo a confluência dos rios e a vastidão das águas, um cenário que captura a atenção de sua audiência. Ele adapta suas histórias ao interesse dos ouvintes, como quando fala sobre a importância dos bois na história local, algo que sabe despertar o interesse dos pastores, geralmente mais voltados para histórias sobre animais e vivências rurais do que outros temas: “(...) o Paulino e o pessoal à volta, tudo pastores com a gente ao fogo, hão de gostar de ouvir contar que aí por onde andei, o boi, no passado e até agora mesmo, conta muito na estória daquele pessoal. E de que gosta pastor de ouvir mesmo falar, não é de boi, para além de mulher?” (Carvalho, 2010, p. 212). E mais a frente, coloca-se como um narrador que sabe o que pode interessar ao seu ouvinte: “Boi no Brasil no princípio não tinha, os portugueses é que levaram na altura em que estavam para chegar lá, mas era tão bom para o gado, pelo rio São Francisco acima, que foram aumentando muito rápido, os correios, por essa terra adentro” (Carvalho, 2010, p. 213). A partir de então, temos a impressão de um tom coloquial surgindo na história, como quem conta a história para os seus e se sente mais confortável ao fazê-lo. Em alguns trechos, ele deixa transparecer algumas marcas de interlocução em dois momentos: o primeiro quando retoma a história de um famoso bispo da barra que fez greve de fome: “greve de fome é o que?... É quando uma pessoa não come nada, bebe água só, que é para mostrar que está zangada” (Carvalho, 2010, p. 223). Esse fato refere-se ao bispo Luís Flávio Cappio⁵, que fez uma greve de fome por ser contra

⁵ GOV, Fundação Joaquim Nabuco. No Brasil, bispo faz greve de fome contra projeto de transposição do rio São Francisco. Notícia do dia 6 de outubro de 2005. Disponível em: <https://tinyurl.com/yxhyrvfx>. Acesso em: 24 de mar. de 2024.

a transposição do Rio São Francisco⁶. A segunda marca está no trecho “(...) e acabamos por ir conversar para a casa dela, pintada de amarelo e com platibandas, na beira do paredão do rio. Platibandas é quê? Platibandas, Bernardo, é uns feitos salientes que os donos pintam de cores diferentes, nas frentes das casas” (Carvalho, 2010, p. 223). Nesse trecho, o que muito interessa ao cronista são as “estórias”:

e já eram estórias de almas penadas de viúvas grávidas mandadas enforcar, por cunhados, com toalhas molhadas em casarões abandonadas à beira do rio, e de marcas de cadeiras de balanço escavadas no soalho gasto e deixadas, à beira das suas redes, por homens bizarros que passaram décadas sem sair de casa, e de virgens votadas, até à velhice, a costurar riquíssimas roupinhas de criança para uma imagem do Menino Jesus nu nas palhinhas, até que a senhora muito mais velha se levantou para ir buscar esse enxoval e aí deixei-a com as outras visitas e afastei-me para a rua, tomar ar e fumar um cigarro, ainda assim indeciso entre deixar-me ali a arquivar um manancial de enredos para eventuais arrebatamentos realístico-hispânico-fantásticos, e perceber que estava a ter acesso a uns assuntos cada vez mais de família ou mesmo até extrafamiliares e secretos. E vim pois para a amurada, debruçarmos na balausta, e ver dali o povo lidar com o rio São Francisco.

(...)

E a Barra e o São Francisco foram ficando para trás enquanto atravessasse umas ilhas e fui espreitando à volta, ainda e sempre a ver se via índios, como não deixará de acontecer a qualquer angolano em viagem pelo Brasil...” (Carvalho, 2010, p. 226).

A busca do cronista por indígenas apontam sua intenção de compreender os impactos da colonização. Pouco restou das marcas do que existia aqui anteriormente. O genocídio deixou poucos sobreviventes. Ele encontra muitas histórias de Richard Francis Burton, diversas lendas e também casarões do Brasil Colônia, mas não encontra os povos originários.

Esse ato de recordar para si e re-contar para Paulino, para Bernardo e para nós, leitores, é uma característica presente na obra desde o início. Sobre isso, Chauí (1987) também aponta que “os recordadores são, no presente, trabalhadores, pois

⁶ De acordo com informações do site do governo, o Projeto de Transposição do Rio São Francisco visa desviar uma parte do fluxo do rio para abastecer outros rios e reservatórios de água na Região Nordeste do Brasil, buscando mitigar os impactos do clima semiárido. Enquanto o governo alegava que milhões de nordestinos seriam beneficiados com água extra, havia polêmica em relação à viabilidade do projeto. Questões sobre a quantidade de água disponível, a logística de bombeamento e os impactos na geração de energia elétrica foram levantadas. Enquanto alguns argumentam que pode haver uma diminuição significativa na geração de energia, outros afirmam que a perda será insignificante. O Ministério da Integração Nacional afirma que a quantidade de água retirada será pequena e que o rio não correrá risco de se esgotar. Disponível em: <https://tinyurl.com/yxhyryfx> Acesso em: 24 de mar. de 2024.

lembrar não é reviver, mas re-fazer. É uma reflexão compreensão do agora a partir do outrora” (Chauí, 1987, p. 20) e assim o cronista o faz:

É um rio grande assim como uma foz, vou contar ao serão, sentado ao fogo com o Paulino, meu assistente pelos desertos austrais de Angola (...). Dar a ler, a quem lê, como irei dizer contando para Paulino, que sabe ler mas lê é pouco, e livros assim, não lê? Voltas que a vida dá, com a fala e a escrita atrás (Carvalho, 2010, p. 211).

Assim, percebemos que a afirmação de Ecléa Bosi (1987, p. 331), “somos, de nossas recordações, apenas uma testemunha, que às vezes não crê em seus próprios olhos e faz apelo constante ao outro para que confirme a nossa visão”, é algo que demonstra como o ato de contar é importante e significativo para o cronista, pois assim como outros passos repercutiram na história, os seus também o farão.

Rita Chaves (1999), em *A formação do romance angolano*, ao citar o poeta e ficcionista Manuel Rui, ratifica:

quando chegaste, mais velhos contavam estórias. Tudo estava no seu lugar. A água. A luz. Na nossa harmonia (...). É certo que podias ter pedido para ouvir e ver as estórias que os mais velhos contavam quando chegaste! Mas não! Preferistes disparar os canhões! (Rui, 1987 *apud* Chaves, 1999, p. 19).

Nesse contexto, a autora nos leva a questionamentos importantes, como: “quebrada a sua harmonia, que ‘estórias’ serão contadas por e para esse povo?” (Chaves, 1999, p. 19).

Dessa forma, Rita Chaves reforça a importância do ato de contar histórias, principalmente para o universo cultural angolano, para a pesquisadora, a transição de um estado de harmonia e narrativas tradicionais para uma situação marcada pela colonização e pela necessidade de encontrar novas formas de expressão, apresentadas e sentidas através da literatura. A literatura é vista como uma resposta à ruptura causada pela colonização, oferecendo uma maneira de reimaginar e narrar a experiência diante das mudanças e desafios históricos (Chaves, 1999, p. 20). Pode-se perceber, portanto, que, para Chaves (1999), as “estórias” permanecerão e insistirão em recompor e reconstruir uma nova ordem a partir do que ficou após os atos violentos da colonização. A escrita, enquanto expressão materializada da experiência de narrar, se adapta às necessidades de “remexer o sentido da vida quando impera a consciência de que o exercício da sabedoria — medular na velha arte de contar histórias — está impossibilitado pelos estatutos que ora regem as relações entre os homens e o seu mundo” (Chaves, 1999, p. 20).

Neste cenário, Ruy Duarte de Carvalho reflete sobre a relação entre a escrita e a oralidade. Ele observa que "(...) a escrita é tributária mais da ideia do que da fala, e que nas sociedades sem escrita o equivalente da escrita não é tanto a fala comum quanto a memória, a linguagem, só que aí a memória também se exprime pela fala" (Carvalho, 2008b, p. 61). Essa distinção enfatiza como, em culturas orais, a memória e a linguagem se manifestam e preservam-se através da oralidade, configurando um sistema de conhecimento e transmissão tão robusto quanto a escrita nas sociedades letradas. Ao buscar Paulino e Bernardo como ouvintes, o cronista reafirma a prática de contar histórias e revitaliza a comunidade de ouvintes, sustentando uma tradição que forma uma rede vital para o dom narrativo. Walter Benjamin (1987, p. 205) descreve essa comunidade como a "rede em que está guardado o dom narrativo", um espaço social em que as histórias são contadas e valorizadas, mantendo vivas as tradições e a sabedoria coletiva.

Ruy Duarte de Carvalho, em suas narrativas tanto em *Desmedida* quanto nas histórias contadas a Paulino e Bernardo, deixa clara sua habilidade de imprimir sua marca pessoal no ato de narrar, ou seja, deixa "na narrativa a sua marca de narrador" (Benjamin, 1987, p. 206), portanto, a intenção não é transmitir um relatório, mas sim "começar a sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir" (Benjamin, 1987, p. 206). É assim que Ruy Duarte de Carvalho deixa seus vestígios na narrativa escrita e oral que ocorre principalmente quando ele compartilha com os pastores detalhes sobre a importância cultural e histórica do boi nas suas viagens, destacando como este animal é central na vida dos pastores e na cultura da transumância (Carvalho, 2010, p. 212). O cronista valoriza as conexões culturais e históricas em suas narrativas, aproximando-se de seu público por meio de elementos comuns às suas experiências vividas. O boi, como elemento recorrente, reforça a relevância do tema e também dialoga com a realidade dos pastores que vivenciam o deslocamento sazonal de seus rebanhos. Em sua obra *Lavra: poesia reunida*, Ruy Duarte de Carvalho (2005) apresenta-nos:

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

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

Rita Chaves (2022) demonstra que Ruy Duarte de Carvalho possui múltiplas características em sua poesia, dizendo que ela se reinventa dentro de um fazer constante a partir da união entre o que é concreto e o que é inesperado. A forma como a pesquisadora trabalha a questão da materialidade presente na poesia de Ruy Duarte de Carvalho nos lembra a mesma materialidade presente na poesia do modernista João Cabral de Melo Neto, poeta a que o cronista em *Desmedida* não deixar de mencionar também a sua admiração, já que “a noção do concreto borda-se na escolha de palavras tonalizadas pela força material” (Chaves, 2022, p. 131).

Nesse poema, temos um eu lírico que se afirma vindo de um sul em que há medidas, com características “de um negro chão elaborado em brasa”, uma imagem que, de acordo com Chaves (2022, p. 129), “configura-se como um indício desse projeto ancorado na superação que não despreza os limites do chão em que se funda, mas que salta sobre eles, trazendo-os consigo, feito um voo que não se desprede da sombra que projeta”. São dois opostos que dialogam, o salto e a sombra que o prega ao chão. É um sair sem desvencilhar-se. É um chão que mesmo em brasa não deixa de existir e de renascer, aparecer por meio da antropologia, da arte, do movimento literário. Esse é um processo de “juntar realidade e poesia” (Chaves, 2022, p. 129).

Outro ponto interessante que Rita Chaves (2022) nos aponta é a presença dos versos livres na poesia de Ruy Duarte de Carvalho, algo que a pesquisadora conecta ao modernismo brasileiro, já que em ambos os casos, para ela, “associa-se ao esforço da descoberta de diferentes ângulos e do desvelamento de situações várias” (Chaves, 2022, p. 132), sendo a poesia, portanto, um “ato de conhecimento” (Chaves, 2022, p. 132). Além disso, também podemos notabilizar que

a aproximação com a prosa, longe de assinalar um empobrecimento da poética de Ruy Duarte, proporciona, na verdade, uma manifestação do

notável domínio do poeta. Livre, seu verso trabalha na concepção de uma convenção poética que nasce precisamente da comunhão da poesia com a terra e com a consagração de um universo que ele escolheu como o espaço privilegiado para demarcar a sua viagem. Poeta transumante, Ruy Duarte pastoreia as palavras e, com elas, propõe novos sentidos que o leitor pode (e deve) acordar (Chaves, 2022, p. 131).

A terra e a poesia de Ruy Duarte estavam juntas. A literatura foi o meio que pôde aproximar tantas multiplicidades do seu trabalho, de forma que “no texto de Ruy, impõe-se o coro de outras vozes, que irrompem de outros quadrantes do país e vão, sem dúvida, contribuir para a conquista do canto coletivo que ali precisa nascer” (Chaves, 2022, p. 131). É como podemos perceber em sua obra poética *Ondula, Savana Branca* ao lermos o seguinte poema:

Yoruba
Oráculo de Ifa

Olhar a beleza
e não a ver
traz pobreza.

As penas vermelhas são o orgulho da floresta
as folhas novas são o orgulho da palmeira
e a brancura das flores é o orgulho do verde.

Uma varanda limpa é o orgulho do anfitrião.

Uma planta aprumada é o orgulho da mata
e a gazela ligeira é o orgulho do mato.
O arco-íris é o orgulho do céu.

Mulher bonita é o orgulho do homem
e as crianças são o orgulho da mãe.

As estrelas e a lua são o orgulho do sol.

O oráculo diz:
“Abre os olhos para a beleza
que acompanha as coisas boas.”
(Carvalho, 2022, p. 20)

Nesse livro, Carvalho (2022) esclarece que a intenção é fazer um trabalho de “versões, derivações, reconvenções” (Carvalho, 2022, p. 13) de vários conteúdos de expressão oral africana. Alguns deles, como o poema acima, já existem em versões em francês, porém outros ele transcreve em uma versão poética em português, fazendo um trabalho compromissado que vai além da tradução, para isso, esclarece

procurei, de facto, produzir poesia que não desmerecesse da qualidade dos elementos poéticos contidos nas versões a que recorri e bem assim respeitasse a especificidade das suas referências de significado e de pensamento, não deixando nunca, porém, ao mesmo tempo e pelas mesmas razões, de tentar um exercício de equilíbrio entre fidelidade e liberdade (Carvalho, 2022, p. 15).

O trabalho poético e prosaico de Carvalho vai além do que está em si, vai ao encontro do outro, em uma prática da alteridade, pois assim

o deslocar-se para outros terrenos, pouco devassados inclusive pelo olhar atento dos leitores dessa literatura, constitui um dos motivos singularizadores da arte de Ruy Duarte. Sua percepção percorre as terras do país, matura a energia com que se pode captar a multiplicidade de um mundo onde as noções de unidade e diversidade necessitam coexistir concertadamente (Chaves, 2022, p. 131-132).

Além disso, é preciso destacar que a oralidade coloca o poético em contato com a prosa, fazendo com que a expressão oral africana conecte experiência, memória e linguagem. Chaves (2022) diz que a geografia é um lugar de encontro entre o poeta e o seu projeto, são os dois objetos de paixão, feitos de realidade e sonho, assim,

numa espécie de simbiose, a relação com a terra faz-se como um ritual de aprendizagem, em que os dois - poeta e objeto poético - combinam-se, condensando sensações, produzindo uma forma de equação em que os componentes redimensionam a porosidade de uma linguagem tantas vezes hermética, fechada mesmo aos não-iniciados, tal como nas cerimônias ancestrais de que o repertório cultural se faz (Chaves, 2022, p. 136).

Para Chaves (2022), algumas das poesias de Carvalho trazem a ideia de uma conjugação entre o homem e a natureza, de forma que as noções de hierarquia deixam de existir – como ele mesmo propõe em seu decálogo neo-animista, ou Basarab Nicolescu (1999) em *Manifesto da Transdisciplinaridade* –, porém, Chaves (2022) adverte que a crença na comunhão entre homem e natureza em Ruy Duarte de Carvalho vai além de um romantismo nostálgico ou de programas ecológicos superficiais. Seu projeto literário busca criar um novo cosmos, fundamentado na conexão entre memória e experiência, oferecendo uma representação única da realidade (Chaves, 2022, p. 141). Dessa maneira, a complexidade de sua obra reflete uma multiplicidade de perspectivas, unindo a precisão do cineasta, a atenção do antropólogo e a criatividade do poeta, culminando em uma produção que mantém a

esperança, confiando no processo artístico como expressão de talento e convicção, como esclarece Chaves (2022).

Carvalho (2005, p. 15) declara que o sul é a “água fresca da manhã” e local de criação e de invenção, um espaço de corpos transumantes. E não seria também a escrita de Ruy Duarte de Carvalho transumante? Os poemas acima não só destacam a importância do sul em seu trabalho, mas também sugerem que a própria escrita de Carvalho é transumante, movendo-se e se transformando com as estações e culturas que atravessa.

Nesse contexto múltiplo, podemos perceber em *Desmedida* sua marca de antropólogo, poeta, cronista e viajante, tudo isso atravessado pela sua subjetividade. É por meio da escrita que Ruy Duarte de Carvalho se posiciona na sociedade, colocando o seu sujeito em observação: um português, naturalizado angolano. Ao mesmo tempo, além de se posicionar, Ruy Duarte também transita entre gêneros, saberes, experiências, povos e histórias. É o deslocamento espacial do corpo, é o movimento, é o trânsito que não se esgota. É o que afirma Osvaldo Silvestre:

A obsessão com o espaço resiste contudo — e esta é umas das suas mais fortes dimensões políticas — às figuras da fixação ou da radicação. Não por acaso, os espaços privilegiados na obra de RDC são habitados por povoações nômadas, o que torna ainda mais denso o nó que articula o espaço, temporalidade e sujeito. A transumância arrasta, na obra de RDC, uma temporalização do espaço e dramatiza intermitentemente o papel epistemológico do sujeito, que tenta conhecer em trânsito, o espaço (Silvestre, 2006, p. 26).

Um corpo em trânsito carrega marcas, resíduos, registros que precisam ser contados. Além disso, um corpo em transumância é capaz de devorar tudo que deseja para compor. O texto de Carvalho (2010) atravessa outros textos, assim como o seu caminho atravessa o caminho de outros viajantes. Ecléa Bosi (1987, p. 32) pontua que “para Hegel, é o passado concentrado no presente que cria a natureza humana por um processo de contínuo reavivamento e rejuvenescimento”, poderíamos acrescentar que, para o filósofo, o movimento dialético que a consciência estabelece consigo mesma é o que chamamos de experiência, dessa forma, o passado e a experiência estão interligados dentro do processo de reavivar e re-fazer.

O ato de contar as lembranças é um movimento que completa o diálogo consigo mesmo, com os viajantes anteriores e também com os leitores. Dessa forma, a lembrança é como um

diamante bruto que precisa ser lapidado pelo espírito. Sem o trabalho da reflexão e da localização, seria uma imagem fugidia. O sentimento também precisa acompanhá-la para que ela não seja uma repetição do estado antigo, mas uma reaparição (Bosi, E., 1987, p. 39).

Assim, essa é uma viagem que se mostra desmedida não só para o viajante cronista, mas também para nós leitores que partilhamos suas lembranças, memórias, experiências e questionamentos. No próximo tópico, vamos conhecer melhor essa viagem.

4.4 *DESMEDIDA*: TRAÇANDO CAMINHOS

A narrativa em *Desmedida* nos convida a percorrer um itinerário que é ao mesmo tempo geográfico, histórico e reflexivo, tal como o trajeto traçado ao longo do Rio São Francisco. Esse caminho é permeado pela transumância de um corpo e de uma memória que dialogam com outros tempos, espaços e vozes. O ato de narrar, uma forma de organizar as lembranças e dar-lhes significado, encontra no cronista um exercício de conexão: cada trecho do caminho e figura lembrada traz consigo marcas do que foi vivenciado, pensado ou absorvido.

Na obra, a viagem segue um itinerário selecionado ao longo do Rio São Francisco. Desde o início do livro, o cronista se identifica como um estrangeiro, já na segunda página, ele traz para o leitor a figura de Blaise Cendrars, desviando momentaneamente a atenção do presente para dialogar sobre esse escritor franco-suíço que se destacou no Brasil durante o período do modernismo.

O movimento *Pau-brasil*, de Tarsila e de Oswald, terá mesmo nascido e achado o seu tom na companhia de Cendrars, e suas imagens e obra convinhavam em absoluto a essa campanha brasileira contra o pieguismo romântico e a 'cruza de açougue' do realismo, acrescentam ainda alguns. Tratava-se de cantar, a par de uma brasilidade ainda muito em busca de si mesma, o fluxo da vida moderna, a importância do tempo material, o motor, o asfalto, o cinema, a eletricidade, a iluminação, as engrenagens fabris e a velocidade... (Carvalho, 2010, p. 25).

Mais adiante em seu livro, Carvalho (2010) continua a falar sobre a visita de Cendrars ao Brasil, mencionando que ele se hospedou várias vezes nas propriedades de café da família Prado, especialmente nas fazendas de São Martinho e Santa Veridiana. Ao ler a obra, percebemos que o cronista busca relembrar o espírito do

modernismo brasileiro. Ele destaca as viagens de Cendrars pelo interior do Brasil, enquanto ele mesmo se encontra em uma fazenda produtora de café:

esta fazenda, onde eu agora estava, produz muito, e um muito valorizado café, servido como privilégio nos melhores restaurantes de São Paulo... Esta será antes uma fazenda como a do Morro Azul, onde Cendrars situou o seu fazendeiro sideral, milhões e milhões de pequenos arbustos uniformemente verdes, do mesmo tamanho e idade, alinhados a perder de vista, cada pela tratada, cuidada, abrigada, numerada... Para que procurar dizer o mesmo de outra maneira se dito assim, como Cendrars falou há mais de oitenta anos, soa tão bem? (Carvalho, 2010, p. 27).

Mais adiante, o cronista reitera que, como estrangeiro, nada o impede de explorar anacronicamente figuras literárias como Guimarães Rosa e Euclides da Cunha. Parece que sua intenção é transcender as críticas contemporâneas para adentrar na atmosfera literária do início do século XX no Brasil, uma época profundamente ligada à sua construção como leitor. Dessa forma, ele deixa de lado uma abordagem diacrônica para se posicionar como um admirador de um passado que influenciou de maneira significativa sua formação literária. É algo que notamos que se estende a boa parte da produção angolana, como retrata Rita Chaves (2022):

Em Angola, por exemplo, sem que formalmente se fale do Modernismo Brasileiro, é perfeitamente possível detectar a presença norteadora desses pontos. A produção reunida em torno do “Vamos descobrir Angola” preconizaria o enraizamento na terra angolana, a valorização da cultura africana num diálogo bem afinado com as correntes externas. Os poemas de Viriato da Cruz e António Jacinto, para citar apenas dois, evocando a tradição oral e propondo uma transformação de fundo realizam de maneira notável a relação entre o localismo e a universalidade, ou seja, incorporam as contribuições que vêm de fora, sem excluir os chamados bens de raiz. As questões da afirmação de uma identidade, presente em nossos modernistas, eram um dado central nas reflexões dos africanos. A própria frase “Vamos descobrir Angola”, usada como palavra de ordem, faz lembrar um dos lemas de nossos escritores românticos, reiterado de outro modo, pelos modernistas (Chaves, 2022, p. 278).

Percebemos que, nesse contexto, o Brasil tem uma parcela de responsabilidade nas transformações que sucederam em Angola. A influência do modernismo brasileiro inspirou a nova geração de escritores angolanos e forneceu um modelo para a contestação cultural e o renascimento literário em meio ao contexto colonial que buscava a independência. Essa troca de ideias e estéticas permitiu que os autores angolanos desafiassem as narrativas coloniais estabelecidas e reimaginassem a identidade nacional através de suas próprias vozes.

Percebemos que, nesse caminho traçado pelo cronista e diante das discussões trazidas, o seu estudo também é etnográfico. Porém, é importante observarmos que se antes os textos produzidos a partir das experiências vivenciadas pelos antropólogos não retornavam para os locais visitados, hoje nós temos fácil acesso a esse material para estabelecermos nossas críticas e comparações. Para isso, é fundamental considerar o papel do narrador como um mediador entre culturas e realidades distintas.

Ruy Duarte de Carvalho (2010), como narrador e antropólogo, oferece uma visão de uma Angola profunda e pouco conhecida pelo público geral, contrastando com uma imagem de certa forma idealizada do Brasil, que serve como ponto de partida para suas reflexões. Assim, podemos perceber como as idealizações externas influenciam a percepção sobre as culturas locais.

É dentro desse contexto que o modernismo se torna um veículo para investigar e questionar as identidades nacionais e culturais. Ao iniciar pelo modernismo, Carvalho (2010) talvez busque no engajamento desse movimento a oportunidade para discutir questões de colonialismo, identidade e resistência, temas centrais tanto para o Brasil quanto para Angola, apesar de suas trajetórias históricas distintas. Rita Chaves (2022) ao discutir essa aproximação literária esclarece que o desejo de saber, de construir a nossa identidade é uma consequência do tempo colonial em que os escritores abrem-se para “os ventos da História” (Chaves. 2022, p. 89).

No capítulo 3, “Quintal metafísico” (Carvalho, 2010, p. 47), o cronista vai além na questão dos registros literários, históricos e sociológicos: ele toma a liberdade de se transportar para o tempo de Cendrars, para o modernismo, em uma bolha de temporalidade que só ele compreende: “posso enfim agora aqui, neste quintal que declaro metafísico, basear a excitação no labirinto pessoal das minhas próprias derivas” (Carvalho, 2010, p. 46). Percebe-se aqui, novamente, a necessidade de contar, reviver ou presenciar o passado – ou, inclusive, a ironia de promover encontros: o cronista então evoca Blaise Cendrars e planeja o encontro do escritor franco suíço com o Saci Pererê da lenda nacional. Nesse encontro, o Saci oferece conselhos sobre como Cendrars poderia lidar com a imprensa brasileira e com as histórias que levaria do Brasil para a Europa.

Não por acaso, o cronista escolhe o nome “quintal metafísico”, sendo que Blaise Cendrars já havia lançado um artigo chamado “*Metafísica do café*”, título de um artigo que ganhou em *O jornal* de 15 de outubro de 1927” (Carvalho, 2010, p. 49). E,

no quintal metafísico, o cronista continua “de pendências metafísicas tenho eu também andado agora acometido, tentado por refúgios metafísicos ou pela metafísica como refúgio” (Carvalho, 2010, p. 50). E a partir de então, esclarece “estarei mesmo tentado a admitir que com o tempo, com a idade, qualquer um acabará por ser levado a admitir que seu, também, terá sido afinal o tempo do seu próprio pai” (Carvalho, 2010, p. 51), algo que declara ser uma “*cosmoagonia*” (Carvalho, 2010, p. 51).

O uso desse neologismo pode indicar um certo desconforto do autor, uma sensação de conflito ou agonia relacionada ao entendimento de que, com o tempo e a idade, algumas pessoas, eventualmente, reconhecem que experimentarão eventos ou experiências semelhantes às de seus pais. É uma expressão que sugere um conflito interno sobre o envelhecimento e a passagem do tempo, em que alguém se dá conta de que está vivenciando eventos semelhantes ou enfrentando as mesmas questões que seus antepassados.

No entanto, enquanto relembra o modernismo e a efervescência que levou Cendrars a considerar o Brasil uma “utopilândia”, o cronista também expressa desânimo desses protagonistas diante do esfriamento desse entusiasmo inicial que envolvia, inclusive, acordos econômicos: “Cendrars foi cedendo, durante as suas viagens ao Brasil e a lidar com a plutocracia do café e a oligarquia política de São Paulo, de fazer ele também a sua ‘América’” (Carvalho, 2010, p. 65). Carvalho (2010) conta-nos que Cendrars chegou a em 1928 abrir uma firma para gerir os interesses do franco-suíço em Paris, já que “durante algum tempo não andou pensando senão em negócios” (Carvalho, 2010, p. 65). O cronista relata que, embora Cendrars nunca tenha deixado de reconhecer o humor, o viço, a inventividade, a graça, o sentido de provocação e a atualidade dos modernistas brasileiros, ele acabou por considerar que os “rapazes modernistas de São Paulo” (Carvalho, 2010, p. 65) embora ansiosos por alcançar os ápices da modernidade, transformaram-se em uma vanguarda restrita de estetas arrogantes. Para Cendrars, a aventura paulista acabou sendo um glorioso equívoco quanto ao espírito efetivamente modernista (Carvalho, 2010, p. 65-66). Este trecho é particularmente interessante porque apresenta uma crítica ao declínio da exaltação inicial do modernismo, sugerindo que os ânimos se acalmaram e cada um acabou se concentrando em seus próprios interesses.

Mais a frente na obra, estando ainda em São Paulo, encontramos o cronista saindo de um sebo do centro de São Paulo, carregado de livros, alguns de Guimarães Rosa – aqueles que ele prefere não reler enquanto escreve –, livros sobre o São

Francisco, Euclides da Cunha, Burton, entre outros. Nesse ponto, também lemos na obra informações e histórias sobre alguns viajantes, jesuítas e políticos da história do Brasil, como Tomé de Sousa, Manuel de Nóbrega, Mem de Sá. E dentro dessa viagem literária ele se questiona:

(...) ou olho para dentro ou olho para fora, isto é, cedo a rumações ou então aproveito os painéis de vidraça que só não dão para nascente... Sucumbindo a rumações, a que aliás sou dado, eu não vou ter que encarar nem as vastidões do horizonte nem os abismos que o lugar me dá acesso ou impõe, mas sim a vastidão e o abismo de tanto que não sei e queria saber sobre o Brasil e sobre as questões e a geografia que terei de encarar (Carvalho, 2010, p. 66).

O cronista se abre para as memórias que virão e assume o não saber e a sua curiosidade. Admite-se como um ser atraído pela complexidade de pensamentos que a viagem trará, inclusive, sobre a própria Angola. Por exemplo, ele discute leituras e relatos vindos do Brasil para Moçâmedes. Menciona Ernesto Lara Filho: “E sabiás nós não tínhamos, mas palmeiras sim, maracujá e fruta-pinha, e eram nossos, não eram portugueses, os siripipis e os catuituis pré-nacionalistas do Ernesto Lara Filho” (Carvalho, 2010, p. 68). Ernesto Lara Filho, que passou algum tempo no Brasil, é retratado por Rita Chaves (2022) no livro *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*, especificamente no ensaio *O Brasil na cena literária dos países africanos*. Lara Filho expressava sua admiração pelo Brasil dizendo:

Sou uma espécie de brasileiro. Um angolano nascido em Benguela, filho de um pai minhoto. Um português de Angola, que conhece melhor Érico Veríssimo, José Lins do Rego e Graciliano Ramos do que Eça de Queiroz e Aquilino Ribeiro. Sou um angolano capaz de sentir o Brasil, capaz de recitar de cor um poema de Manuel Bandeira.

Amo o Brasil. Um amor que não tem explicação. (Ernesto Lara Filho, 1990 *apud* Chaves, 2022, p. 285).

Ernesto Lara Filho, antecessor de Ruy Duarte de Carvalho, foi poeta, jornalista e cronista nascido em Benguela, e expressa a sua admiração pelo Brasil e, dentro do contexto de luta pela libertação de Angola, o nacionalismo era inadiável (Muraro, 2014, p. 29), tendo, inclusive, em 1962, partido para o exílio na Europa devido às perseguições políticas. Além disso, ele tinha outra profissão em comum com Ruy Duarte de Carvalho: regente agrícola, talvez por isso e considerando também o exílio, uma das marcas do poeta de Benguela fosse o que Andrea Cristina Muraro (2014, p.

29)⁷ descreve como “a saudade de Benguela, cingida particularmente ao espaço do quintal, tantas vezes privilegiado em seus versos, e depositário da evocação de infância, também, palco das relações sócio-históricas e dos avanços da urbanidade”. Além disso, Muraro (2014) acrescenta que “o trabalho do poeta assim como o do regente agrícola fundem-se em diversos poemas e elementos da paisagem, da zoologia e da botânica (pássaros e plantas) são evocados em tempo presente” (Muraro, 2014, p. 32). A terra e a memória de Benguela persistem em seus escritos, entrelaçadas às experiências que atravessam tanto o espaço pessoal quanto o coletivo. Esse olhar atento e profundo sobre o ambiente natural e cultural de sua terra natal reflete um elo afetivo e uma crítica ao processo de descolonização e às transformações sociais que Angola enfrentava. Ao fundir as experiências do regente agrícola com as do poeta, Lara Filho destaca a inseparabilidade entre o homem e sua terra, entre o poético e o político. Próximo a esse contexto, Ruy Duarte de Carvalho, em suas produções, destacava a proximidade entre o angolano do interior e sua relação com a terra, com as “estórias”. Assim, a terra, a memória e a identidade são constantemente revisitadas e reimaginadas. No Brasil, o que aproxima o cronista da terra são os sertões “E ainda assim furtavam-se, os sertões... Quando finalmente foi a vez de ir dar uma olhada ao Recife, o que se impôs foi a evocação de figuras mais recentes mas ainda assim passadas. Como não sucumbir, atravessando uma ponte sobre o Capibaribe (...)?” (Carvalho, 2010, p. 335). As discussões que ocorreram em torno do São Francisco também são uma forma de aproximar Brasil, terra e literatura:

a dimensão do volume da água, das áreas implicadas, das razões e dos sentimentos invocados, mobilizados, inventados, brandidos, a propósito desta maka da transposição do São Francisco, não pode deixar de ser, naturalmente, valores que me excedem. Nem técnica, nem científica, nem literária, nem pessoalmente tenho competência para encarar, nem para verme implicado, atraído ou solicitado, por tais valores de desmedida. Se até lá na terra, mesmo em se tratando de questões deste tipo e situações de que talvez conheça alguma coisa, como acontece com as barragens e as deslocamentos de populações pastoris que se projetam para o rio Cunene, nem ninguém me solicita nem eu tenho nem ânimo nem peito para impor-me e meter o nariz onde não sou chamado, a que propósito me iria pôr agora aqui botando opinião? Encarei o São Francisco seduzido pela hipótese de enfrentar paisagens literárias, e é nessa que vou manter-me, agora que o programa desta viagem aponta ao seu fim (Carvalho, 2010, p. 352).

⁷ MURARO, Andrea Cristina. No-país-do-tempo-que-foi: os quintais de Ernesto Lara Filho. *Revista USP. África*, São Paulo. v. 33-34, p. 27-36, 2013/2014. Disponível em <<<https://www.revistas.usp.br/africa/article/view/115361/113014>>> último acesso em novembro de 2024.

O cronista, ao falar sobre a transposição do Rio São Francisco, lembra-se também sobre a proposta de ampliação, na época, da barragem do Calueque. Essa barragem começou a ser construída em 1972, mas, devido às guerras em Angola, teve o seu projeto não concluído. A barragem desempenha múltiplas funções, incluindo a regulação do fluxo de água para a central hidroelétrica de Ruacana, o fornecimento de água para consumo humano e animal na Namíbia e em Calueque, além da irrigação em Owambo e em território angolano (Angola, 1970). Percebemos, portanto, que a questão brasileira é um gatilho para relembrar outra questão em Angola. Porém, nem sempre foi assim, o cronista esclarece: “depois de 1975 até ficava mal revelar apego ao Brasil, fazia parte do ‘passado’ colonial (ainda hoje custa a lembrar esse papo multilusorracialotropicalista, de matriz brasileira, com que o colonialismo português nos andou a massacrar durante décadas)” (Carvalho, 2010, p. 69).

Quando o cronista se refere às produções musicais de uma determinada época, diz:

E continuou a ouvir-se o rei Roberto Carlos e o samba que foi nosso também e nunca deixou de haver quem venerasse a voz de Elis Regina e depois fomos dando conta de como continuava a importar-se uma geração de muitos e bons músicos brasileiros que andavam, com o gênero que é o deles nas próprias ‘barbas do bando’, a dizer coisas que se adaptavam também perfeitamente a situações e constrangimentos que para alguns de nós não havia maneira de não estar a ver que eram também cada vez mais nossos, embora Angola estivesse a fazer uma revolução, e foi quando o Chico Buarque nos veio visitar numa de solidariedade internacionalista, pelo menos foi assim que disse a altura, e arrancou essa glória que é a mulata de chocalho na canela, da Catumbela.

Saberei ainda assim que a Ipiranga cruza a avenida São João onde sangue de um crime, segundo Vanzolini, domador de serpentes no Butantã, pode sempre estar escorrendo de algum bar onde haja malandro julgamento bilhar, mas que sei eu de resistências brasileiras a ditaduras para mim alheias? Saberei talvez alguma coisa de governos que na África podem perpetuar-se porque aproveitam situações que não dão alternativa e sabem adaptar-se aos discursos e à prática que mais convêm aos tempos políticos que se vão sucedendo sem que isso os leve a alterar o regime que apuraram para o exercício do domínio interno e a prosperidade de quem tomou, já faz muito tempo, conta do poder. Mas que sei eu da São Paulo e do Brasil de agora e daquele que entretanto decorreu enquanto as nossas guerras nos mantinham entretidos? (Carvalho, 2010, p. 69-70).

Neste trecho, podemos observar diversas análises, ironias, críticas e reflexões sobre o Brasil e suas produções artísticas durante a ditadura e que se alinhavam ao contexto vivido em Angola: uma guerra civil e um longo período sob o mesmo governo, que se estendeu de 21 de setembro de 1975 a 25 de setembro de 2002.

Em meio ao São Francisco e a todas as digressões entre a história e as “estórias” que o cronista traz, a viagem segue por Januária, município de Minas Gerais onde situa-se o Médio São Francisco. É lá que o texto de *Desmedida* mescla-se com o texto de Guimarães Rosa, muitas vezes. Passeamos sobre a escrita do angolano e percebemos a intertextualidade por meio de citações feitas da obra *Grande Sertão: Veredas*.

Guimarães Rosa, em suas obras, parece ter "um olho no microscópio e outro no telescópio", uma expressão usada por Eduardo Galeano para destacar a capacidade de um autor de observar detalhes muitas vezes ignorados, que, no entanto, expressam o profundo. Galeano atribuiu essa percepção inicialmente a um jornalista espanhol ao descrever suas próprias obras. Essa observação se aplica perfeitamente a Rosa, cujos contos, romances e novelas evidenciam uma universalidade profundamente enraizada no regional. Em sua escrita, Rosa explora intensamente a vida de seus personagens, atento aos mínimos detalhes, à imaginação e à afetividade, enquanto também contempla com uma visão ampla e ilimitada a natureza e a condição humana.

Eduardo F. Coutinho (2013, p. 22) afirma que Guimarães Rosa “mergulhou de corpo e alma nos meandros da linguagem (...) dedicando-se à busca do inexplorado, do metal que, como ele próprio afirma, se esconde ‘sob as montanhas de cinzas’”, portanto, para Rosa, como demonstra Coutinho (2013), não há história ou discurso crítico se a linguagem não acompanhar por meio de uma reestruturação. Além disso, Coutinho (2013) também enfatiza que, no texto de Rosa, as marcas regionais refletem a maneira como os personagens se relacionam com o mundo, mas é importante destacar que elas não são determinantes, pois o homem e a natureza rosianos estão longe de serem seres distintos ou postos em conflitos, pelo contrário, eles são “dois lados de um todo integral que se complementam um ao outro” (Coutinho, 2013, p. 27). É assim que o autor mineiro constrói o seu sertão-mundo, ou seja, o seu “espaço eminente da criação” (Coutinho, 2013, p. 28), com uma

perspectiva regionalista ampla, baseada no caráter não excludente de termos aparentemente opostos (...) uma concepção geral da realidade como algo múltiplo e em constante transformação que se deve representar na arte de maneira também fluida e globalizante. (...) O universo rosiano não é jamais estático (Coutinho, 2013, p. 29).

Diante de diversos detalhes de um conjunto de obras que exige tanto e simultaneamente oferece muito ao leitor, o cronista de *Desmedida* apresenta-nos a sua relação com Guimarães Rosa de uma forma muito inspiradora, algo que vem de longa data. Por isso, a intenção do cronista de trilhar parte do caminho de Rosa é algo, como já demonstramos, que traz um tom afetivo para *Desmedida*. É como demonstra Ruy Duarte ao reescrever em sua obra um trecho da carta de João Guimarães Rosa a João Condé:

Gado, couro, carne, fazendas, vaqueiros, jagunços, é o universo de Guimarães Rosa. Podia ter sido noutra qualquer lugar mas foi aqui. E se ele tivesse situado as suas histórias noutra lugar, era a esse lugar qualquer que eu teria acabado por ir ter. Mas foi aqui. Àquela altura, disse um dia ele, eu tinha de escolher o terreno onde localizar as minhas histórias. Podia ser Barbacena, Belo Horizonte, ou então o Rio, a China, o arquipélago da Neo-Baratária, o espaço astral ou finalmente o pedaço de Minas que era mais o meu. Porque conhecia um pouco melhor a terra, a gente, bichos, árvores... O povo do interior dá melhores personagens para fábulas: lá se dão bem a ver as reações humanas e a ação do destino (Carvalho, 2010, p. 91).

Neste trecho, as vozes do cronista e de Guimarães Rosa se entrelaçam, com a terra servindo como ponto de encontro entre os textos e subjetividades de ambos. Ao ler, temos a impressão de estar observando Ruy Duarte, dada a sutileza da intertextualidade com Guimarães Rosa. O trecho mencionado de Rosa origina-se de uma carta que o autor mineiro enviou a João Condé, um jornalista e colecionador brasileiro. Ao lermos, notamos que Rosa buscava inspiração para sua escrita regional e universal no interior, especialmente nos arredores do Rio São Francisco, local onde Ruy Duarte de Carvalho encontra sua própria "terceira margem".

Ao analisarmos os dois textos, identificamos três perspectivas distintas: uma ampla, uma local e uma introspectiva. Ruy Duarte de Carvalho, neste contexto, decide seu foco, optando por observar através de um telescópio ou de um microscópio, retomando a ideia expressa por Eduardo Galeano em 2010. Assim, sua obra estabelece um diálogo respeitoso e afetivo com a de Guimarães Rosa.

É importante também notarmos a presença dos interlocutores tanto na obra *Grande Sertão: Veredas* quanto em *Desmedida*. Assim como um doutor escuta a narrativa de Riobaldo, em *Desmedida* encontramos Paulino, que desempenha um papel similar ao ouvir o cronista. Esse recurso literário ajuda a estabelecer um ambiente de reflexão e aproximação com o leitor. Mas é importante destacarmos que o cronista não dá voz ao nativo brasileiro, é uma escrita voltada para si.

Após o texto seguir pelos livros de João Guimarães Rosa, por Januária e pela Chapada Gaúcha, o itinerário segue para o município de São Romão, Minas Gerais:

São Romão vai ser para mim a porta do São Francisco. (...) Para Teodoro Sampaio, engenheiro e mulato brasileiro que passou por aqui 11 anos depois de Burton (de vapor, Burton ainda de canoa), a única nota pitoresca, segundo ele, que encontrou no lugar, em São Romão, foram as mesmas figueiras que Burton já tinha encontrado antes, porque o resto era tudo ruas desertas invadidas pelo mato, tudo tristonho e decadente. (...) para Burton, 11 anos antes de Teodoro (...), este era um lugar esquecido por Deus (Carvalho, 2010, p. 93).

Teodoro Fernandes Sampaio nasceu em 1855 e faleceu em 1937 e é uma das personalidades brasileiras que, em *Desmedida*, surpreende o cronista de forma curiosa. Ao lermos sobre o engenheiro brasileiro a partir de *Desmedida*, podemos notar, por meio das entrelinhas, a admiração e o entusiasmo ao contar a história, principalmente após o engenheiro obter sucesso em sua carreira e comprar as cartas de alforria de seus três irmãos: “Teodoro Sampaio alforria os seus irmãos, negros e escravos! É mesmo demais e é Brasil! E eu vou atrás” (Carvalho, 2010, p. 188). Podemos observar o discurso admirado sobre um profissional negro que conseguiu auxiliar sua família. Porém, o espanto do cronista pode vir também do estranhamento ao notar as contradições na história brasileira, ou seja, o desnivelamento de oportunidades e o racismo escancarado em que as pessoas deveriam comprar aquilo que lhe é de direito: a liberdade.

É perceptível como, ao se deparar com a história de Teodoro Sampaio, o cronista consegue pensar em sua própria história, em sua própria condição. E continua sua análise demonstrando a relação ambígua e de exploração que o país mantinha com a população negra e os "benefícios" condicionados pela posse do "sangue branco", no caso de Teodoro. Essa é uma "incomodidade", como descreve Carvalho, e mesmo diante de ações que parecem grandiosas, percebemos como a exploração se manifestava e a liberdade era restrita. Teodoro Fernandes Sampaio fez o que pôde, dada a sua condição, e, por meio de seu trabalho, desafiou em parte o determinismo que a cor impunha a ele e a seus familiares naquela época (Carvalho, 2010, p. 189-190).

Ruy Duarte de Carvalho (2010) destaca em sua obra um interessante diálogo entre Teodoro Sampaio e Euclides da Cunha, apontando como Teodoro “ajudou Euclides a se equipar com conhecimentos e instrumentos para enfrentar Canudos”

(Carvalho, 2010, p. 187). Sampaio, uma "figura pública destacada e respeitada" (Carvalho, 2010, p. 188), tinha uma relação próxima e profissional com Euclides. Além disso, Sampaio chegou a publicar o texto "Recordando Euclides da Cunha" na Revista do Instituto Histórico e Geográfico da Bahia.

Além dessa proximidade, os estudos sobre o popular Velho Chico e as suas possibilidades de transposição são antigos e Teodoro Sampaio fez parte dessa história. De acordo com o cronista, Teodoro estava em viagem pelo São Francisco pois havia sido convidado a fazer parte de mais uma comissão criada para estudar os portos de navegação do interior do país. Após a expedição, quando a equipe chegou a Pirapora, o grupo retornou para Maceió e Teodoro prosseguiu explorando a Chapada Diamantina. No entanto, Carvalho (2010) afirma que, enquanto seus companheiros de viagem são premiados com bons empregos e promoções, Teodoro ainda espera seis meses até ser oferecido a ele um lugar na construção de uma estrada de ferro em Pernambuco. Carvalho (2010) esclarece que esse seria um lugar muito abaixo do que esperaria para um engenheiro como Teodoro, por isso, o brasileiro recusa. Apenas três anos depois que oferecem para Sampaio a possibilidade de trabalhar como projetista de pontos, na estrada de ferro da Bahia e na comissão de desobstrução do rio São Francisco.

Teodoro Sampaio (2002), em sua obra *O rio São Francisco e a Chapada Diamantina*, traz para nós as seguintes observações acerca do rio:

No desenvolvimento histórico do país, o rio São Francisco representou sempre papel de condensador e distribuidor das correntes povoadoras da nossa terra. E esse papel ele ainda o desempenha hoje e cada dia com eficiência maior. Saber como o desempenhava ele, há meio século atrás, não deixa de interessar aos que anseiam pelo progresso do Brasil (Sampaio, 2002, p. 52).

Sampaio (2002) segue nos explicando que o país atravessava uma crise prolongada devido às secas dos sertões do Nordeste, por isso havia a necessidade urgente de empreender obras que suavizassem o sofrimento da população daquela localidade. Dessa maneira, construíram-se estradas de ferro para "ligar ao alto São Francisco; empreenderam-se estudos para promover a navegação interior em grande escala" (Sampaio, 2002, p. 52-53). Notamos que esse é um assunto que até hoje não

se esgotou, o Rio São Francisco ainda é a fonte de sobrevivência para muitos, principalmente diante do projeto de transposição⁸.

É dessa forma que os encontros são trilhados: é Teodoro Sampaio que encontra Euclides, Richard Francis Burton que encontra Hans Staden, Blaise Cendrars que encontra com os modernistas a sua “utopilândia” brasileira e Ruy Duarte de Carvalho que encontra Guimarães Rosa, Euclides da Cunha, João Cabral de Melo Neto, entre tantos outros. São as transposições brasileiras, e construções de barragens sobre os rios de Angola. Os entrecruzamentos entre essas histórias são diversos e não podemos delimitar um início ou fim. É desmedido. Os viajantes estão para partir e retornar.

4.5 UMA PAUSA PARA O INTERIOR

Ao lermos *Desmedida*, percebemos que o interesse do cronista está nas histórias e estórias. Por exemplo, quando está em São Romão, Minas Gerais, o cronista nos leva a uma reflexão profunda sobre o passado e o presente do local, e relembra a passagem de Saint-Hilaire, retoma Américo Vespúcio, e depois salta para 1700 quando os bandeirantes Januário Cardoso de Almeida e Mathias Cardoso de Oliveira efetuaram um ataque violento e entraram em conflito com os indígenas que habitavam o local e exterminaram todos.

O cronista também fala sobre ter lido a respeito das barcas que, durante o século XIX e parte do século XX, foram movidas à força por escravizados, lembra das dores, calos, cicatrizes fibrosas e feridas causadas pelas varas compridas que moviam a barca em torno do São Francisco (Carvalho, 2010, p. 96) e diz “isto era o que eu tinha pensando a navegar nas balsas em que tive de atravessar por duas vezes o rio antes de chegar aqui, por ter vindo de Urucuia pela cidade de São Francisco” (Carvalho, 2010, p. 97-98). Efetivamente, sobre o momento presente daquela viagem, o cronista diz

dormi só uma noite em São Romão e guardo boa memória das populações que encontrei por lá, e que encontrei concentradas numa grande igreja quando andava a ver se dava com as ruas que Burton refere, do Alecrim, do

⁸ COSTA, André; BARBOSA, Honório. *Veja o que mudou para os cearenses um ano após a inauguração da Transposição do Rio São Francisco*. Diário do Nordeste. 26 de Junho de 2021. Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/regiao/veja-o-que-mudou-para-os-cearenses-um-ano-apos-a-inauguracao-da-transposicao-do-rio-sao-francisco-1.3102051>. Acesso em: 20 de nov. 2024.

Fogo, Direita, da Boa Vista, e depois de ter estado a ver, da varanda do hotel, ônibus das carreiras do fim da tarde a virem de fora, quem chegava e quem esperava e depois irradiavam juntos para os rumos deles no espaço imenso de um terreiro à volta. Havia um grande cão preto que por ali andava atrás de uma dona branca de vestido justo e curto, e preto também, que era afinal a dona do bar onde acabei por ir achar jantar, e muita gente a ver para a rua e a seguir para baixo, mulheres muito limpas de roupa lavada e vincada ainda, e moças maciças de crina molhada, todas afinal a caminho dessa igreja onde recebi com elas a benção do prelado católico, porque era a quarta-feira depois do carnaval e em São Romão é assim que se usa fazer, como por esses sertões todos afora, dizem-me. Na cabeça daquelas pessoas, absorvidas pela gestão e pelas experiências da vida verdadeira de que cuidavam no comum das horas, dentro e fora da igreja e pelo resto de São Romão à noite, às tantas, vai ver, tinham tanto a ideia de São Francisco do presente, para além de repetir o que ainda assim, e à força do que vai passando antes e depois das novelas, sempre iam ouvindo pela televisão, como tinham do passado de São Romão (Carvalho, 2010, p. 98-99).

Ao mencionar a ideia que as pessoas têm do presente de São Francisco e do passado de São Romão, o autor toca em questões de memória e história. Essas noções de passado e presente estão constantemente em diálogo na vida das pessoas e na construção da identidade coletiva. A memória coletiva e a relação com o passado histórico são temas significativos para o contexto pós-colonial. A observação atenta do autor sobre as atividades e interações das pessoas em São Romão também nos traz, de forma sutil, uma abordagem sociológica e antropológica em sua escrita. Ele descreve os eventos cotidianos, mas também procura compreender as dinâmicas sociais, culturais e históricas. Ao estar naquele meio, ele procura viver aquele meio, diante das práticas católicas da quarta de cinzas, demonstrando que o que havia lá antes da chegada dos bandeirantes não existe mais. O que resta, ou o que temos de descrição no texto de Carvalho (2010), dialoga com uma noção de mineiridade que atravessa, de certa maneira, uma construção hegemônica do perfil da mineiridade. No artigo *Imanência e transcendência da mineiridade* (Coelho; Monteiro; Zimbrão, 2016), os autores retomam uma frase de Alceu Amoroso de Lima, mais conhecido como Tristão de Athayde, que, sem embasamento ou pesquisa, assemelhando a um ensaio livre (Coelho; Monteiro; Zimbrão, 2016, p. 80), afirma:

Há uma missão de Minas no Brasil, como há uma missão de Minas no mundo. Ela é a de ficardes fiéis à filosofia mineira de vida. E um dos postulados é o respeito ao passado, a fidelidade a os pontos fundamentais, às linhas de força de vossa tradição (Lima, 1945, p. 45).

Essa transformação histórica, observada pelo cronista através do filtro das práticas religiosas e sociais atuais, aponta para uma continuidade entre passado e presente, mas também para uma ruptura. O que resta dessa transformação é uma "mineiridade" que está impregnada de uma construção hegemônica que a cristaliza. Percebe-se que a romantização da fala de Alceu Amoroso Lima nos coloca em uma possível obrigação de manter o estado em que nos encontramos, aparentemente, uma defesa à hegemonia, à homogeneidade que busca fixar identidades em narrativas específicas. Essa visão nos leva a questionar se a "missão" proposta é uma celebração legítima da identidade mineira ou uma imposição de uma narrativa idealizada. A referência ao respeito ao passado e à tradição, presente na citação de Tristão de Athayde, pode ser vista como uma tentativa de solidificar uma identidade mineira baseada em um passado idealizado, que talvez ignore as complexidades e diversidades das experiências históricas e culturais de Minas Gerais.

Até que chegamos à segunda metade do livro e o cronista faz um "recuo" e retorna para São Paulo e depois para Luanda. Percebemos que, estando em Angola, o cronista consegue trazer mais questionamentos sobre a relação de exploração construída a partir da colonização, principalmente devido à longa discussão que traz sobre a invasão dos Holandeses no nordeste e em Angola.

Quando retorna para o Brasil, com o intuito de terminar a sua viagem, passa por Recife, especialmente sobre a ponte do Capibaribe, e se lembra de João Cabral de Melo Neto, Josué de Castro, Gilberto Freire, Paulo Freire e Ariano Suassuna. Além disso, também é importante observar a forma como o cronista conecta os autores que admira ao local de origem e à história. É o que ocorre com João Cabral de Melo Neto, "só João Cabral em ficaria de fora", mas, ainda assim, ele iria à cidade de origem do autor brasileiro, Recife, afinal, ele também buscaria em sua travessia os holandeses, referindo-se à Batalha dos Guararapes que ocorreu em 1648/1649.

Rita Chaves (1999) esclarece que, ao pensarmos Angola, também somos chamados a pensar sobre a nossa própria condição de colonizados, já que nossas marcas são semelhantes: a mesma metrópole, a mesma língua e outros rastros que demonstram como Angola e Brasil estão conectados pela história, pela cultura e pela "bruta máquina escravocrata" (Chaves, 1999, p. 23). Sendo assim, para Chaves (1999, p. 23) "todos esses laços reforçam, com certeza, o nosso interesse, pois afinal pensar Angola – e sua literatura – pode ser também pensar o Brasil e as duras penas a que fomos condenados pela dominação estrangeira".

São em momentos como esse que notamos como essa viagem nos permite pensar na atualidade e refletir sobre o passado e, dessa forma, percebemos como alguns aspectos ainda permanecem vivos nessa “terceira margem” entre Angola, Brasil e Portugal.

Seguindo os rumos de *Desmedida*, em Caruaru, o cronista passa pelo caminho de Antônio Conselheiro, por meio de Euclides da Cunha; Lampião e padre Cícero. Para fechar a sua viagem acrescenta “reconheci então o meu couro de bode e vim cheirando, pelos sertões, com ele. Como Euclides... Como Ulisses...” (Carvalho, 2010, p. 350). Quando o cronista fala sobre “couro de bode” pode estar fazendo referência ao capítulo terceiro da parte “O homem”, de *Os sertões*, quando Euclides da Cunha fala sobre o vaqueiro e seu aspecto que recorda, vagamente, à primeira vista, o de guerreiro antigo exausto e, além disso, descreve as vestimentas e acessórios usados pelos vaqueiros na região do sertão nordestino, destacando o uso de couro de bode em várias peças do vestuário, como o gibão, o colete, a manta de pele de bode e outros acessórios. Essas vestes são comparadas com armaduras. Nesse contexto, reafirma-se a aproximação da literatura brasileira regionalista da literatura clássica universal ao citar Ulisses, ao relacionar o couro de bode à jornada de *A Odisséia*.

No capítulo final, o cronista elabora uma bibliografia comentada e fala das obras que trouxe consigo, em que ele lista *Capítulos da história colonial*, de Capistrano de Abreu, além de seu “velho mestre” Edgar Morin e a obra *Amour, poésie, sagesse*. Também tinha Blaise Cendrars. Além disso, o cronista enumera outros autores que fizeram parte de sua bibliografia comentada, como Paulo Prado, Lilia Moritz Schwarcz, Manuela Carneiro da Cunha, Filipe Eduardo Moreau, Helena Bocayuva, Flora Süssekind, Evaldo Cabral de Mello, Sérgio Buarque de Holanda, Luiz Roncari, Ana Maria Machado, Antonio Candido, Teodoro Sampaio, Saint Hilaire, Wilson Lins, Cadornega, Charles Boxer, Evaldo Cabral de Mello, Roger Bastide, Maria Isaura Pereira de Queiroz, Billy Jaynes Chandler, Frederico Pernambucano de Mello e, por fim, “tem outros que não li, ouvi contar” (Carvalho, 2010, p. 401).

Sobre as suas considerações sobre o Brasil e sobre o seu olhar de estrangeiro, o cronista esclarece

Eu sei que todo cuidado é pouco para prevenir o equívoco de poder ser-me atribuída a intenção de andar por aqui a querer meter o nariz em questões

que os brasileiros possam entender como delicadas a seu próprio respeito. Há coisas que os brasileiros estão “carecas” de saber mas também há coisas que os brasileiros estão carecas de não saber e até de não querer saber e mesmo, e sobretudo talvez, de não querer que venha alguém de fora como a imodesta intenção de aplicar-lhes argúcias e esclarecimentos. Sou angolano e também não gosto de acolher por lá sapienciais e voluntarismos desses, brasileiros até. Peço por isso que os brasileiros que aqui me acolheram e vierem a ler-me me entendam desta maneira. E aproveito este remate para dizê-lo assim: vim cá e viajei experimentando sempre um sentimento de filho pródigo ciente daquilo que enquanto pessoa deve ao Brasil pelo que desde muito cedo na vida o Brasil lhe deu a ler, a aprender, a ver e a imaginar. (...) ‘estamos juntos’, quer uns possam gostar e outros não (Carvalho, 2010, p. 396-397).

Portanto, esse espaço de viagem é construído pelo cronista de uma forma bem particular, por vezes ele é paisagem, muitas vezes é psicológico, e habitado por diversos outros textos. A memória é, por essa razão, fundamental, pois apesar de para nós leitores, algumas das temáticas não serem novas, há ali referências que aparecem com um ar desprezioso, mas nos levam para eventos conturbados da nossa história. Por exemplo, ao recordar Richard Francis Burton é preciso admitir que muitas histórias de sua vida são controversas e, por vezes, difíceis de digerir. No entanto, foram essenciais para a realização da viagem da maneira como ocorreu:

não é que eu tenha Burton em grande conta. Seria difícil. Mas também é verdade que se Burton não tivesse ocorrido nesta história, talvez jamais tivesse ocorrido também, sequer, a hipótese de uma viagem que tivesse o São Francisco em conta e de um livro que não perdesse nunca de vista nem o lugar de onde eu estava a sair nem o lugar para onde, nem que só de mim para mim, onde quem que estiver, estarei sempre a voltar (Carvalho, 2010, p. 150).

Carvalho (2010) inicialmente se resguarda, pois Burton, apesar de ser uma personalidade que viajou muito e em condições muito complexas, ser tradutor, geógrafo e de falar diversos idiomas, possui em sua biografia traços os quais são questionáveis e bastante controversos.

A obra *Sir Richard Francis Burton*, de Edward Rice (2008), traz informações importantes sobre a estada do explorador em Minas Gerais e esclarece que Richard Francis Burton, motivado pela busca de ouro, ouviu falar de uma mina em Minas Gerais e decidiu explorá-la, levando consigo sua esposa Isabel. A viagem inicialmente parecia ser uma aventura movida por curiosidade pelas matas brasileiras, mas

também escondia interesses. O governo britânico tinha como plano identificar áreas despovoadas no Brasil que pudessem ser colonizadas.

A viagem começou com certa comodidade, em uma diligência, seguida de locomoção a vapor, trens vacilantes e, finalmente, montados em jumentos por mangues alagados. O objetivo declarado dos Burtons era visitar a Lagoa Dourada para observar o possível percurso da futura Estrada Dom Pedro II. No entanto, o verdadeiro propósito de Burton era mais complexo e estratégico do que simplesmente uma viagem desinteressada. Em Juiz de Fora, os Burtons foram convidados a adentrar mais na mata para participar do lançamento de um novo trecho da via férrea entre Paraíba e o Vale do São Francisco, indicando que os interesses de Burton alinhavam-se com objetivos britânicos mais amplos na região (Rice, 2008, p. 512).

Rice (2008) descreve que, para os ingleses, as acomodações não eram tão agradáveis. Burton chegou a classificar a acomodação como “um par de buracos de cachorro” (Rice, 2008, p. 512). No entanto, o casal seguiu viagem e conseguiu atingir o objetivo: encontrar a mina de Morro Velho, que era explorada por uma empresa britânica sob a “direção de um certo Mr. Gordon” (Rice, 2008, p. 513). Burton deixou registros descrevendo a mina e destacando o quão sombrio era aquele local, classificando-o como “inferno swedenborguiano” (Rice, 2008, p. 513). Apesar do receio, todos chegaram bem à superfície, no entanto, no dia seguinte, o cabo que sustentava uma caçamba de minérios rompeu e todos que estavam no local morreram. Foram algumas sequências de tragédias até que a mina fosse, alguns meses depois, devorada pelo fogo, de acordo com Rice (2008).

A partir desse ponto da viagem, os Burtons decidiram retornar ao litoral, fazendo parte da viagem pelo São Francisco. Isabel Burton, devido a uma torção no tornozelo, não poderia fazer essa rota. Então, Richard F. Burton seguiu pelo rio e a esposa fez o caminho por terra. “Ao que parece, Burton pode ter se divertido – deu várias caronas rio abaixo a fazendeiros e andarilhos –, mas a essa altura de sua vida, como havia acontecido na Arábia e na Somália, a única coisa que ele queria por companhia era a solidão” (Rice, 2008, p. 514).

Foi acompanhado do sentimento de solidão que, segundo Rice (2008), Burton completou a última grande expedição arriscada de sua vida desacompanhado da esposa. De acordo com o pesquisador,

a viagem de 2 mil quilômetros descendo o rio São Francisco lhe causou uma forte impressão. A vida borbulhante às suas margens, os novos colonos, as terras ricas, as minas, as matas agrestes, as cidades e os povoados (...). Ele saiu da viagem vivo, com as roupas em frangalhos, tismado de sol, parecendo um bandido dos sertões (Rice, 2008, p. 515)

Durante esse tempo que Burton esteve no Brasil, ele também se dedicou à produção de relatórios, algo que, de acordo com Rice (2008), reclamava de maneira constante. No entanto, embora houvesse todo esse trabalho, o britânico também se dedicava aos seus projetos pessoais. Foi nesse processo que trabalhou em sua tradução de Camões, e também auxiliou Isabel em algumas traduções do português, como *O Uruguai*. Além disso, também produziu obras como *Os planaltos do Brasil* e *As planícies do Brasil*, sendo que essa última, de acordo com Carvalho (2010), ficou inacabada e nunca foi publicada. Seu interesse por línguas era forte, por isso dedicou-se e escreveu uma gramática de tupi-guarani que também não chegou a ser publicada. Diante da exploração, que não era apenas física, mas também literária, Burton descobriu a autobiografia de Hans Staden de Hesse, um alemão que viveu de maneira semelhante a Burton.

A obra era tingida de um humor sombrio que despertou a atenção de Burton. Burton mandou que alguém lhe traduzisse a obra, escreveu uma introdução, burilou o texto e acrescentou extensas notas. Staden tinha sido capturado por índios no Leste do Brasil, nos meados do século XVI – os canibais amarraram suas pernas e mandaram que ele percorresse as aldeias aos pulos (...), mas Staden conseguiu fugir e foi para outras aventuras (Rice, 2008, p. 511).

Podemos notar, portanto, que, para um viajante, não é apenas o deslocamento que importa, mas também a forma como você vai construir a sua viagem, as obras que serão lidas, o trabalho que será feito e os objetivos a serem construídos. Uma viagem não começa no sair de casa, porém muito antes, nos desejos, na curiosidade.

Ruy Duarte de Carvalho, em *Desmedida*, ao contar sobre Burton, traz uma ênfase maior na parte que narra a sua passagem em torno do São Francisco, destacando que Burton estava sempre à procura de pedras, todas as paragens que faz tem como objetivo essa forma de exploração. Porém, o inglês não resiste e busca descobrir algumas inscrições rupestres que ficavam no curso superior do rio e havia ouvido falar há algum tempo. Dessa maneira, com o intuito de ter uma melhor condução, Burton paga dois rapazes da terra do Engenho Novo, quase no fim da viagem, para que atuassem como guias. O cronista esclarece

Até o imperador se deu ao trabalho de coligir todas as informações correntes acerca de rochas gravadas, as muitas das quais, aliás, atribui uma origem quilombeira, de escravos fujões organizados em comunidades autônomas e encapsuladas. E aí Burton achou que não pode ser, já que ‘os africanos em sua terra ignoram toda espécie de escrita’... Não lhe passa pela cabeça, é o que dá vontade de inferir, que os negros transferidos para o Brasil ou já aqui nascidos e depois rebeldes pudessem entretanto ter aprendido a escrever ou mesmo inventado uma qualquer escrita, secreta até, que pudesse convir-lhes. (Não é por nada nem eu me atreveria a meter foice em tal seara, mas também é impossível, para um leigo como eu, não achar parecidas as reproduções que Burton faz as inscrições que encontrou com algumas dos grafites que abundam nos muros e nas paredes de certos prédios em São Paulo, por exemplo) (Carvalho, 2010, p. 151).

É a partir de então que o cronista explica que

A África, para os homens de cultura ocidental do tempo de Burton, é uma reserva de horrores e insalubridades, um continente maldito teatro do horror absoluto e de uma estupenda selvageria originária. (...) O seu interior é um obscuro e amedrontador vazio de geografias a explorar e de história a inventar. E é a pátria do sangue poluído, amaldiçoado e negro, dos descendentes de Cam, filho de Noé (Carvalho, 2010, p. 152).

A partir de então, o próprio cronista afirma “E a partir daqui viraria ensaio...” (Carvalho, 2010, p. 152). Podemos perceber, portanto, uma obra que é múltipla em seu trajeto, em suas referências, mas também em seu formato. Além do mais, diante de uma história tão conturbada e cheia de questionamentos como a de Burton, há uma certa ironia de Carvalho (2010) em relação aos feitos do inglês e uma procura por desromantizar algumas das palavras ditas pelo antigo viajante. Aparentemente, para o cronista, recontar essa história durante a sua viagem é uma forma de ressignificar esse cenário que passou por tantos olhares perversos que visavam exploração e exotismo. Nesse contexto, ele retoma a escravização a que inúmeros africanos foram sujeitos, além das teorias racistas criadas no século XIX para justificar tais atos.

O cronista vive o seu presente, relendo o passado. Por isso, ao final da leitura, não chegamos a um fechamento, mas sim a várias possibilidades as quais se encontram no presente do autor e no nosso presente. Dessa forma, temos a impressão de que o tempo encontra-se em desmembramento, de modo que o cronista tenta compreender o seu passado e o passado de seus antecessores, para compreender o presente, seja ele ficcional, seja ele histórico.

O processo de rememoração, nesse contexto, parece demonstrar uma angustiante necessidade de compreender o outro e, por consequência, a si mesmo, de forma que o recontar dessas experiências permite construir um sentido para a própria experiência individual.

Sendo assim, junto com as experiências compartilhadas e a crescente presença de outras histórias na narrativa, a fragmentação do enredo vai se instaurando, a memória vai se tornando uma das questões mais importantes para o andamento da narrativa. Como podemos perceber, o cronista fala bastante sobre si, mas também dedica-se a analisar outros personagens que também passaram por aqui. Portanto, mesmo tendo ele o controle sobre a narração, permite que outras pessoas apareçam em suas histórias e tornem-se presentes, como é o caso do momento em que ele presentifica Cendrars ao visitar uma fazenda em São Paulo.

O caminho do cronista se renova à luz das memórias literárias. Isso nos exige, como leitores, uma atenção mais aguçada para desvendar sua prosa, explorar suas indagações e acompanhar seu percurso. Portanto, é por meio desse tecido textual que percebemos a existência de um texto rizomático ou um livro platô. As conexões heterogêneas, as descontinuidades, a multiplicidade de livros e histórias, a cartografia são características desse sistema rizomático na obra. Essa é uma obra que atravessa múltiplos espaços, personagens, livros, histórias, tempos e perspectivas.

Em *Desmedida*, encontraremos um texto com múltiplas vozes, várias histórias e marcas literárias, por essa razão, fica complexo definir o gênero que é apresentado a nós leitores. Além disso, também temos um texto fragmentado, isto é, para lê-lo não é necessário seguir uma ordem cronológica, mas, sim, saber do que se trata.

Devido a sua multiplicidade, podemos considerar a obra de Ruy Duarte de Carvalho um texto teórico, por ter características fortes da função referencial; literatura de viagem, por trazer um itinerário de viagem de Angola para o Brasil; uma série de contos, por ter trechos narrativos; um ensaio, por conter exposição de ideias, críticas, reflexões e opiniões pessoais; ou um texto histórico, por apresentar momentos importantes da construção do Brasil, assim como do brasileiro.

O Brasil desde cedo ofereceu para o cronista o material para consumir, sejam livros, novelas e músicas como, por exemplo, estando em São Paulo, o cronista afirma: "Saberei ainda assim que o Ipiranga cruza a avenida São João" (Carvalho, 2010, p. 55), intertextualidade que faz referência à canção *Sampa*, composta por

Caetano Veloso em 1978⁹. Essa aproximação é tão valiosa que Laura Padilha e Cláudia Cardoso (2010) afirmam que

sua literatura é de viagem, e as paisagens visitadas, reconhecidas e reescritas pelo escritor-viajante assemelham-se, em alguns momentos, à nossa própria geografia e cultura brasileiras, como a aproximação que podemos fazer com a obra de Guimarães Rosa (Padilha; Cardoso, 2010, p. 159).

É essa afeição pela literatura que torna esta viagem possível. A intertextualidade atua como uma ramificação que conecta o cronista a uma rede de viajantes, escritores e sociólogos. Não podemos considerar a existência de uma hierarquia ou de um indivíduo eleito como principal, mas sim uma interação promovida pelo passado que é lido através do presente, e pelo presente revisado diante dos acontecimentos passados.

Ao considerarmos o contínuo de escritas e leituras realizadas por Ruy Duarte de Carvalho em *Desmedida*, é possível relacioná-lo à ideia de "livro platô" desenvolvida pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari (2011) em sua obra sobre o conceito de rizoma. Nesse contexto, Deleuze e Guattari (2011) sugerem que, diferentemente dos livros organizados em capítulos com pontos de conclusão, um "livro platô" estabelece uma comunicação entre suas partes por meio de conexões subterrâneas, formando uma multiplicidade que se expande em um rizoma.

Assim, esse conceito nos permite entender a obra de Ruy Duarte de Carvalho como uma rede complexa de conexões intertextuais, em que o agenciamento do livro, em sua multiplicidade, reúne fluxos semióticos, sociais e materiais (Deleuze; Guattari, 2011, p. 44).

Dessa forma, percebemos que estamos trabalhando com um texto híbrido que combina características e elementos de diferentes gêneros proporcionando uma leitura multifacetada que, em suma, apresenta atributos referenciais e não referenciais.

Sobre essa questão, Samoyault (2008), ao retomar o pensamento de Aristóteles, demonstra que o filósofo distinguiu dois tipos de discurso: o referencial,

⁹ ANJOS, Márvio dos. *Com convidados, Caetano explica "Sampa"*. Folha de São Paulo. São Paulo, sábado, 24 de janeiro de 2004. Edição online. Disponível em <<

com textos que visavam transmitir uma informação ou discutir um assunto, como filosofia, história, etc; e o discurso com sentido não referencial, ou seja, aquele que fala do seu próprio mundo, a ficção, a literatura. Entretanto, para além disso, ela também considera outros textos que podem ter um caráter também referencial, como as narrativas de viagem ou as autobiografias.

Nesse contexto, Samoyault (2008, p. 103) destaca que a intertextualidade “permite sair da posição estanque, que divide os críticos, segundo a qual ou a literatura fala do mundo, ou ela fala apenas sobre si mesma”; pois a intertextualidade é capaz de reunir as propriedades opostas. A intertextualidade soma, multiplica. Ela permite a hibridez. Nesse caso, a heterogeneidade textual permite que se reflitam “no seio do texto literário, a ficção e o mundo” (p. 106). É como se a intertextualidade também conseguisse criar a ideia de um “terceiro incluído”, explicada por Nicolescu (2009).

Mais adiante, a obra Samoyault (2008) traz uma análise interessante sobre a teoria da referencialidade e afirma que a discussão sobre literatura referencial e não referencial traz pontuações significativas acerca da fronteira entre discurso sobre o mundo e discurso ficcional, porém, é a intertextualidade que, em meio a essa distinção, traz o terceiro pólo: a referencialidade, isto é, “uma referência da literatura ao real, mas mediada pela referência propriamente intertextual” (Samoyault, 2008, p. 108). Para discutir esse assunto, Samoyault (2008) retoma a teoria de Genette (1979) e Riffaterre (1979) demonstrando que ambos recusam à literatura toda referência ao real, de modo que é possível apenas a referência intertextual. Riffaterre, inclusive, afirma Samoyault (2008), divide o campo da significação, ou seja, modo como as palavras nomeiam os objetos na linguagem comum; e significância, ou seja, como as palavras em um texto relacionam-se para produzir um efeito de sentido particular. Porém, Antoine Compagnon, de acordo com Samoyault (2008), é quem nos convida a reatar as fronteiras entre literatura e realidade, propondo que o leitor poderia construir significações além da ficção, pois “a pertinência de enunciados ficcionais para o mundo real depende pois estreitamente da compatibilidade do mundo possível e do mundo real” (Samoyault, 2008, p. 110). É justamente nesse ponto, esclarece Samoyault (2008), que a intertextualidade tem muito a contribuir para essa discussão, visto que ela deixa de servir à teoria da separação (Samoyault, 2008, p. 111).

Porém, é importante ressaltar que a autora não privilegia um ponto de vista em detrimento do outro: tanto a postura de Genette e Riffaterre quanto a postura de Compagnon são importantes e discutidas por ela. Assim, ela consegue identificar três

tipos de referencialidade: a intertextualidade substitutiva, a intertextualidade aberta e a intertextualidade integrante. Aqui, nós focaremos na intertextualidade substitutiva, visto que ela está exemplificada pela literatura de viagem. Vejamos o que diz Samoyault (2008) sobre:

a intertextualidade substitutiva assinala a impossibilidade da escrita literária referencial ao mesmo tempo em que ela a oculta. Diante da dificuldade de dar conta do mundo enquanto tal, o escritor recorre à biblioteca, solução mediana entre ficção e o relato da experiência referencialmente aceitável. Christine Montalbetti mostra bem o jogo deste intertexto de substituição a propósito da narrativa de viagem: não somente os lugares atravessados já foram escritos por outros (...), mas, além disso, expõem o escritor ao perigo da desordem que caracteriza o mundo. Citar o outro oferece, então, a dupla vantagem de propor uma forma ordenada: evita-se a armadilha de qualquer escritura referencial e inscreve-se a repetição, a consciência de andar sobre pegadas, a condição mais frequente da viagem (Samoyault, 2008, p. 112).

Assim, Samoyault (2008) demonstra que as observações que o viajante faz acerca da viagem funcionam como comentários que substituem a invenção, colocando em “evidência o caráter secundário da escritura, mas remetendo ao mesmo tempo ao mundo por meio da biblioteca” (Samoyault, 2008, p. 113).

Dessa maneira, ao fazer um processo intertextual com outras obras e, inclusive, com suas próprias obras ficcionais, Ruy Duarte de Carvalho estabelece um diálogo que o leva a atuar como um contador de histórias que retorna ao seu lugar e transmite sua experiência. Assim, o autor angolano consegue aproximar brasileiros e angolanos. É nesse tom que a obra vai sendo tecida. Por vezes, lemos tendo a impressão que este foi um trabalho extremamente sistematizado, por outro lado, também somos capazes de sentir os imprevistos de uma viagem, o inesperado, encontros, desencontros do cronista com o mundo e consigo mesmo. A naturalidade da narração em *Desmedida* nos convence da afeição por aquela viagem. Ao lermos, temos a impressão que esse itinerário foi pensado há muito tempo, desde suas leituras na adolescência.

Há, portanto, uma escrita franca e despojada, comprometida com a interligação sensível de lugares, viajantes, histórias e escritores, característica marcante da crônica, como aponta Candido (2003, p. 89). O texto de Carvalho (2010) nos permite, por exemplo, reencontrar Guimarães Rosa, evidenciando como o passado permanece uma experiência vívida para o cronista. Também percebemos sua fascinação por Richard Francis Burton, sua admiração por Teodoro Sampaio, a curiosidade em

relação à figura de Blaise Cendrars, o envolvimento com a literatura sociológica brasileira do século XX, entre outros encontros históricos e afetivos descritos em *Desmedida*.

Dessa forma, podemos traçar uma linha comum entre a intertextualidade e a memória, já que o diálogo com outras obras precisa também passar pelo passado literário, pesquisador e etnográfico de Ruy Duarte de Carvalho. Nessa conjuntura, Rita Chaves (1999) nos esclarece que os caminhos da memória buscam resgatar os valores e os sentidos que foram ocultados diante da ruptura de dois universos os quais foram integrados e já não podem mais ser separados. Para a pesquisadora, é no espaço de representação da terra, onde se entrecruzam passado e presente, que a “narrativa se abre para abordar a totalidade da vida reclamada pelo homem em sua historicidade” (Chaves, 1999, p. 22). E a literatura, escolhida como instrumento para esse re-contar, faz referência ao mundo, como declara Samoyault (2008), demonstrando o que é irrepresentável e, por isso, é preciso buscar outras escrituras, tecer comentários e acrescentar leituras particulares à composição do texto.

4.6 O OLHAR DO VIAJANTE: O OBSERVADO TORNA-SE UM OBSERVADOR

O ponto de vista de um escritor não se constitui por si só, é preciso a participação de outros, a influência, o diálogo e o aprendizado. Machado de Assis (2021, p. 76), em *Esaú e Jacó*, traz a seguinte digressão: “as próprias ideias nem sempre conservam o nome do pai; muitas aparecem órfãs, nascidas de nada e de ninguém. Cada um pega delas, verte-as como pode, e vai levá-las à feira, onde todos as têm por suas”. Muitas vezes, as ideias surgem de várias fontes e influências, e não é possível rastreá-las até um único autor. Isso demonstra que as ideias são coletivas e interconectadas, e que a autoria nem sempre é clara ou relevante enquanto elas são disseminadas. O cronista reconhece a necessidade de suas leituras e as outras experiências vividas para que pudesse ter em mente a viagem com o percurso que seguiu aqui no Brasil. É essa situação que nos permite concluir que o caminho enveredado por Ruy Duarte de Carvalho partiu também de outros olhares.

tem um lugar, 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 alto São Francisco, que é o resto das paisagens de Guimarães Rosa... e ao baixo 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. 19-20).

É dessa forma que percebemos que a paisagem e o espaço lidos no passado e, agora, visitados, tornam-se objeto de ficção e de observação para Ruy Duarte de Carvalho. *Desmedida* é o encontro de paisagens brasileiras e angolanas que traduzem muito da substância humana ou, mesmo, da terceira margem que o cronista deseja vivenciar em sua travessia, como declara:

Branco assim como pareço ser, cidadão de Angola mas nascido fora, como não aproveitar para tentar ver quem era e quem é o brasileiro aqui, num país que decorre também da expansão ocidental protagonizada pela ação colonizadora de Portugal e que deve a sua independência à ação de muita gente consignada como portuguesa até à data dela, nascida muita também em Portugal e ainda assim a lutar por ela, e tudo o que há de complementaridades, de contiguidades e de simultaneidades entre o Brasil e Angola, desde a era das descobertas até à dos banditismos sociais que entram muito pelo século XX, e eis uma coisa que não me sai da cabeça desde que acabei de escrever, há pouco tempo ainda, *As paisagens propícias?* E às paixões, às paisagens literárias dos sertões de Guimarães Rosa e de Euclides, e tudo pelo São Francisco abaixo, tudo situável ao longo do São Francisco, eu de Luanda à barra do Rio Grande, ou mais longe ainda, à procura da *terceira margem* de mim mesmo (...) (Carvalho, 2010, p. 53-54).

Para o cronista, descobrir quem era e quem é o brasileiro nessa viagem é uma questão. Por isso, ele não poderia deixar de lado as relações entre Portugal, Brasil e Angola, afinal, esses são países com uma profunda conexão histórica protagonizada, como afirma, pela expansão marítima de Portugal, como podemos ver no seguinte trecho: “e me tem daí para cá ajudado a pensar o Brasil, a dar conta do Brasil como uma reserva de continente aberta ainda hoje à expansão e à circulação de grupos humanos” (Duarte, 2010, p. 83).

Nesse contexto, é indispensável passarmos também por Flora Süssekind (1990) e sua obra *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. Süssekind (1990) constrói uma pesquisa sobre a formação do narrador na ficção brasileira e examina a noção de origem histórica, destacando as escolhas e diferenciações que caracterizam esse processo. O foco principal recai sobre o narrador-viajante, surgido na prosa brasileira nas décadas de 1830 e 1840.

O livro levanta um debate crucial sobre a "origem" como um conceito que envolve a afirmação da identidade nacional. Süssekind (1990) argumenta que a

verdadeira literatura brasileira se fundamentaria a partir da busca por uma identidade distinta, afastando-se das influências portuguesas e europeias. Ela destaca a descrição da natureza tropical e a mitificação de heróis como elementos que afirmariam uma identidade nacional única.

Contudo, a autora adota uma postura crítica em relação à ênfase dada ao narrador-viajante como marco inaugural da literatura brasileira, apontando para uma tendência excludente que negligencia a diversidade estilística e as possibilidades de enriquecimento literário. Ela também destaca o conceito de "sensação de não estar de todo", que acompanha esse primeiro narrador, indicando um distanciamento e falta de envolvimento com a cultura local.

A autora explica que, na ficção brasileira das décadas de 1830 e 1840, os escritores parecem se basear mais nas impressões dos viajantes estrangeiros que passam pelo país do que na realidade concreta. Isso ocorre porque trabalham com uma imagem pré-concebida do Brasil, contrastando-a com a realidade cotidiana ou com um contexto histórico específico, tratando-o como um catálogo de curiosidades e paisagens a serem observadas e categorizadas. Essa abordagem cria uma sensação de distanciamento ou “de não estar todo” (Süssekind, 1990, p. 33) semelhante à experimentada por visitantes estrangeiros.

A ideia do “não estar todo” indica um estranhamento [...] a sensação de não pertencer, de ser outro, num álbum de família ou numa paisagem social mais ampla [...]. Nas ilhas misteriosas a que se chega de repente em certos livros, depois de longas viagens, não é como se, diante de uma paisagem mais que conhecida, o sujeito que as observasse se sentisse estrangeiro (Süssekind, 1990, p. 13).

O sentimento de “não estar todo” pode surgir quando alguém se percebe como uma presença incompleta ou fora de lugar. É nesse contexto que o estrangeiro, diz Flora Süssekind (1990), vive em suas viagens uma sensação de “não estar todo”. Percebemos essa sensação no cronista, pois ele vem á procura de algo que apenas o processo da viagem pode lhe oferecer: a *terceira margem*, isto é, aquilo que não está em lado algum, nem no ponto de partida nem na chegada, mas sim em meio a uma travessia entre passado e presente, pois, assim como afirma Guimarães Rosa (2011), é lá que se dispõe o real. Para o físico Basarab Nicolescu (1999),

a palavra *três* e *trans* têm a mesma raiz etimológica: ‘três’ significa ‘a transgressão do dois, o que vai além do dois’. A transdisciplinaridade é a

transgressão da dualidade que opõe os pares binários: sujeito/objeto, subjetividade/objetividade, matéria/consciência, natureza/divino, simplicidade/complexidade, reducionismo/holismo, diversidade/unidade. Esta dualidade é transgredida pela unidade aberta que engloba tanto o Universo como o ser humano (Nicolescu, 1999, p. 64).

Assim, enfatiza a busca do cronista por uma perspectiva única e intermediária, que não está vinculada nem ao ponto de partida nem ao destino final de uma jornada, mas sim ao próprio processo de atravessar o tempo e o espaço entre passado e presente. Isso é semelhante à ideia expressa por Guimarães Rosa, em que a verdadeira realidade se encontra precisamente nesse "meio" ou na travessia entre dois pontos.

Portanto, percebemos a importância da reflexão sobre o passado e do exame crítico do presente para encontrar uma compreensão mais profunda da realidade, superando as dualidades e buscando uma perspectiva que transcenda essas divisões. Para isso, ele adentra outras viagens e faz dos sertões de Rosa também os seus. É diante de todo esse contexto que o cronista, que via o Brasil pelo olhar do outro, consegue, pela viagem, tornar-se observador na prática do espaço e da paisagem do Brasil.

E ao sentido da viagem que estou a fazer (e das crônicas que ando a querer escrever): explorar o São Francisco vindo eu da África, de Angola, na condição que é a minha e a dar-me à ousadia, muito pessoal, íntima às vezes, de tentar explicar-me pensando, fundamentando, acrescentando, inventando, as minhas percepções do Brasil e do que o Brasil me dá a ver, a ler, a curtir, a abominar do Brasil, do mundo e de mim mesmo (Carvalho, 2010, p. 149-150).

A priori, precisamos reconhecer que não é a viagem que o torna observador do Brasil, isso já acontecia há anos por meio de sua experiência literária. Entretanto, é preciso ressaltar que estar em solo brasileiro é algo extremamente significativo, é como se suas leituras pudessem ter um espaço necessário para serem interligadas e, assim, Ruy Duarte de Carvalho conseguisse, na prática, compreender muitos dos sentimentos e das escolhas que outros viajantes fizeram, mesmo que manifeste seus questionamentos e análises sobre o que leu, viu, ouviu e abominou.

Outro aspecto importante para se considerar na citação acima é a presença da figura de linguagem de gradação: "Brasil, mundo, mim" (Carvalho, 2010, p. 149-150). O cronista nos passa uma observação que parte de um espaço físico amplo – Brasil, mundo – e, depois, volta para si – mim. Apesar do cronista ter a consciência de visitar o Brasil e querer saber mais sobre o país, ele sempre volta para si mesmo. Essa é

uma análise que vai para a linha contrária de outros narradores que aqui estiveram, seja para fazer pesquisas sobre a terra, para encontrar novas oportunidades ou para conhecer. Estes viajantes do passado, em sua maioria, escreveram sobre o outro, com a intenção de explorar a terra, investigar o outro, como demonstra Sússekind (1990) ao dizer que as descrições em torno do Brasil dos anos 30 e 40 estão “mais para a miragem que para a paisagem, nutre-se abundantemente das descrições dos viajantes que passam por aqui” (Sússekind, 1990, p. 33).

No entanto, o cronista de *Desmedida* faz o caminho oposto: passa anos lendo o que foi dito sobre o Brasil, vem para cá, quer conhecer o país e o brasileiro, todavia o seu olhar é “afrocentrado”, pois Angola permeia seu texto e suas análises. Nesse contexto, ainda assim precisamos trazer alguns questionamentos baseados no estudo de Sússekind (1990). Ela considera que muitos viajantes vieram ao Brasil em busca de uma paisagem pictórica, de uma originalidade local, de singularidades e exotismo. Fica-nos a indagação se Carvalho (2010) também faz uma busca semelhante no Brasil, pois deseja ver Euclides como foi, mesmo tendo sido uma figura tão contraditória, e encontrar Rosa como foi, trazendo consigo muita afeição pelo que leu e ouviu a respeito do escritor de Cordisburgo. Dessa forma, há no cronista o mesmo descritivismo dos viajantes e escritores do século XIX que vieram ao Brasil? Por exemplo, o verde, o olhar sobre a “verdadeira” natureza, o sol escaldante? Talvez, ele busque no outro algo que confirme (ou o afaste) de suas próprias crenças, suas leituras. Seu olhar ao ver o outro, volta-se para si mesmo de demonstra um caminho que não cede a fala para a própria população que visita, é um ponto monofocal de *Desmedida*.

Por isso, precisamos reafirmar que existe um Brasil ideal nos livros, construído a partir de descrições de viajantes que vêm ao nosso país e procuram o texto lido. Porém, deparar-se com o Brasil real, com um olhar “desarmado”, como diz Sússekind (1990), é algo que pode desapontar. A atitude de Carvalho (2010) é aquela que (re)escreve sobre dois brasis anteriores: um “eurocentrado”, construído por viajantes europeus que estiveram aqui e outro “brasilcentrado”, construído a partir das imagens que os próprios brasileiros construíram sobre o país – muitas dessas construções também inspiradas nos registros da Europa, com uma grande exceção de João Guimarães Rosa – e Carvalho (2010) apresenta-nos uma percepção “afrocentrada”, aquela que mostra como a literatura modernista, principalmente a regional, inspirou os intelectuais angolanos, a de revistas como *Manchete*, que chegavam escondidas

no país e traziam notícias do outro lado do sul; como a própria música dos anos de 1970, com faixas grandiosas devido ao teor político, que também fizeram pensar os angolanos que viviam momentos tão complexos e violentos em sua história. Se antes era a história da Europa cruzando a história do Brasil, temos em *Desmedida* a percepção de como a história do Brasil cruzou a história e o espaço angolano.

Nesse processo, o narrador, ao chegar ao Brasil, deparou-se com algumas de suas ramificações. Afinal, não é a raiz principal que se procura nessa viagem, mas sim parte de todo um ramal que é constituído há séculos.

Precisamos considerar que o escritor Ruy Duarte de Carvalho, como antropólogo, buscou em suas produções trazer muito sobre Angola. Seus filmes produzidos entre as décadas de 1960 e 1980 foram feitos a partir de viagens que ele fez no interior de Angola, *Nelisita* é um dos mais conhecidos. A peça cinematográfica foi gravada no interior de Angola com a participação da comunidade Mumuíla. Dessa forma, o seu contato com pesquisas as quais têm como objetivo de estudo o próprio homem sempre foi constante.

É nesse contexto que a obra de Ruy Duarte de Carvalho é feita de memórias. Não aquelas memórias que se foram, mas aquelas que estão em processo, é a memória que está se tornando. Por isso, todas as marcas, de certa forma, interferem na leitura do presente que o narrador faz de sua viagem. Com o itinerário, ele consegue revisitar o passado e, assim, a memória passa por transformações, ela se refaz. Dessa forma, o cronista revisa os seus afetos literários, cria projetos, relê sua existência. Esse é um processo de subjetivação que vai de fora para dentro e de dentro para fora, afinal, o encontro com o outro não é em busca do que foi o Brasil, Angola ou si mesmo, é em busca do que ele, Brasil e Angola estão se tornando. Suely Rolnik (1993), na comunicação *Pensamento, corpo e devir: uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico*, traz para nós a reflexão sobre “marca”. Para a escritora, em nossas relações humanas, pensando a partir de um plano invisível, há conexões de fluxos que se somam a outras composições. Tais composições geram em nós estados inéditos e subjetivos que rompem “o equilíbrio desta nossa atual figura, tremem seus contornos” (Rolnik, 1993, p. 242), essa seria uma forma de abalar o nosso estado atual e as marcas, segundo a intelectual, seriam o resultado desse rompimento. Em seguida, esclarece: “o pensamento é uma espécie de cartografia conceitual cuja matéria-prima são as marcas e que funciona como universo de referência dos modos de existência que vamos criando, figuras de um

devir” (Rolnik, 1993, p. 244). Para a autora, é na “escrita que o pensamento rende o mais que pode, a escrita convoca o trabalho do pensamento” (Rolnik, 1993, p. 246). No texto de Ruy Duarte de Carvalho, reverberam as suas marcas e, assim, o seu passado está sendo editado pelas suas novas e velhas experiências. A escrita é capaz de atualizar suas marcas, suas dúvidas a respeito do mundo e a respeito de si mesmo. Assim como suas experiências, a escrita é também um acontecimento, é um cuidar-se e compreender-se. Em *Desmedida* há um movimento exterior e interior. As marcas são movimentos ao mesmo tempo invisíveis e internas, elas estão para nós na escrita e nas reflexões. Portanto, temos na obra um cronista que observa o Brasil e observa a si mesmo por meio da escrita. E nós leitores somos observadores de suas marcas, das múltiplas vozes e de sua trajetória.

5 DESMEDIDA: O CAMINHO PARA O RIZOMA

A obra *Desmedida* é uma viagem literária do cronista pelo Brasil, que se baseia em suas leituras e experiências anteriores, por isso, nós leitores também nos propomos a sermos ativos na interpretação e construção da obra, pois, como afirma Leyla Perrone-Moisés (2005), um texto só é escrito na medida em que é lido. Por isso, o último capítulo desta tese busca abordar a obra de Ruy Duarte de Carvalho a partir da perspectiva de um olhar que não se limita a uma visão linear, abraçando, ao contrário, a multiplicidade, a fragmentação e as conexões inesperadas, características do pensamento rizomático. O conceito de rizoma, desenvolvido por Deleuze e Guattari (2011), oferece um elo interpretativo para compreender a escrita de Carvalho (2010), que transita entre o histórico, o literário, o pessoal e o social.

Também iremos observar como as relações entre os múltiplos discursos presentes na obra fazem do cronista um observador atento como leitor e crítico, estabelecendo um diálogo entre o que é vivido e o que é interpretado. A escrita rizomática que aparece em *Desmedida* reflete esse movimento de deslocamento contínuo, o cronista, ao se ver como parte de uma rede de narrativas, narra e se coloca como ponto de interseção entre múltiplas possibilidades de leitura, destacando-se tanto como autor quanto como leitor.

5.1 HÁ LIMITE NA DESMEDIDA?

Cássio Eduardo Viana Hissa (2002) nos traz, no primeiro capítulo de sua obra, uma reflexão importante sobre os limites, a partir do ponto de vista, principalmente, da geografia. Para ele, o limite pode indicar divisão, por ser algo que limita dois mundos, anuncia a diferença e separa aquilo que não pode permanecer ligado, ou seja, “o limite insinua a presença da diferença e sugere a necessidade da separação” (Hissa, 2002, p. 19).

Por outro lado, ele também observa que o limite pode ser colocado entre dois ou mais mundos para que, nesse caso, as diferenças possam ser compreendidas. “Nesse sentido, o limite é apenas um disfarce, quando concebido como instrumento do saber” (Hissa, 2002, p. 19).

Entretanto, para o geógrafo, o limite pode ser, principalmente,

reconhecido como o que se põe a vigiar o território e o domínio proibidos, como se nele houvesse uma vida autônoma e a vocação de guarda. Assim, a reflexão desperta para a noção de propriedade e para a confirmação de um “outro” e de um “eu”, vigiando-se mutuamente (Hissa, 2002,p. 19).

O limite é uma noção proposta por nós humanos, para a natureza física não há essa mesma delimitação. Para a natureza, de acordo com Hissa (2002), existe o instinto. Aos olhos do observador, o “limite é inventado para dar significado às coisas” (Hissa, 2002, p. 21). Por isso, “tais significados dependem dos olhos do homem e da sua cultura” (Hissa, 2002, p. 23).

Diante dessa reflexão, poderíamos pensar nos limites da obra *Desmedida* e, ao mesmo tempo, em como eles são móveis, múltiplos e nos auxiliam a compreender o lugar do cronista como o estrangeiro em viagem no Brasil. A palavra "desmedida" está relacionada à ausência de limites ou excesso, enquanto a palavra "limite" está relacionada a um ponto além do qual algo não pode ou não deve ser considerado, uma fronteira ou uma barreira que define até onde algo deve ir. A desmedida ocorre quando se ultrapassa ou ignora os limites alcançados. Na obra *Desmedida* lidamos com esse paradoxo, são gêneros que se cruzam, itinerários marcados, limites do Rio São Francisco que podem ser transpostos pela matéria da literatura. É o limite e a desmedida. O presente limitado pelas rotas e o passado explorado sem limites pela memória. São linhas que se cruzam, mostrando que, mesmo nas diferenças, há um ponto de interseção entre os limites e que, na verdade, quase todos eles dialogam entre si.

Em *Desmedida*, o narrador apresenta-nos uma viagem que teve início em suas leituras. O seu mapa foi se construindo até se tornar a desmedida viagem que nos foi apresentada. Quando entramos em contato com a obra, podemos notar que esse é um texto em construção. Roland Barthes (2015), no século XX, apontava as diferenças da narrativa contemporânea para as obras clássicas, nesse contexto, o leitor assumiria um maior espaço de interpretação e, até mesmo, de construção da obra.

Quando pensamos em *Desmedida*, assumimos o papel de leitores analisando a obra. No entanto, não podemos nos esquecer que o cronista também se coloca como leitor: “livros, sertões, viagens e famílias... Um programa completo. Fazer do São Francisco um itinerário de observações e leituras, de acercas e de a-propósitos, uma articulação galopante de casos e comentários, de ideias e de palavras” (Carvalho, 2010, p. 56).

Roland Barthes (2015) detalha duas formas ou “regimes” de leitura: a primeira é aquela que vai direto ao ponto, “ignora os jogos de linguagem” (Barthes, 2015, p. 18) e, caso a leitura vá rápido demais, poderá perder algo no discurso. Já o outro regime seria aquele que não nos deixa passar nada, a palavra pesa no texto, cada detalhe é cheio de significâncias, é um texto que cativa. Portanto, essa será uma leitura para “não devorar, não engolir, mas pastar, aparar com minúcia, redescobrir” (Barthes, 2015, p. 19).

Mais a frente, Barthes (2015) continua: “o brio do texto (sem o qual, em suma, não há texto) seria a sua vontade de fruição: lá onde precisamente ele excede a procura, ultrapassa a tagarelice e através do qual tenta transbordar” (Barthes, 2015, p. 20). Para o leitor, o texto é um instrumento que pode transbordar interpretações a cada leitura, é um texto que não cessa de se construir. É o leitor, portanto, que traz à tona a riqueza por trás de cada obra, que lê e relê, desfolha um texto em suas inúmeras camadas.

Quando pegamos, por exemplo, a Carta de Pero Vaz de Caminha, percebemos sua característica predominantemente descritiva e analítica a partir de sua visão de colonizador no século XVI:

Parece-me gente de tal inocência que, se nós entendêssemos a sua fala e eles a nossa, eles se tornariam logo cristãos, visto que não aparentam ter nem conhecer crença alguma. Portanto, se os degredados que vão ficar aqui aprenderem bem a sua fala e só entenderem, não duvido que eles, de acordo com a santa intenção de Vossa Alteza, se tornem cristãos e passem a crer na nossa santa fé (MEC, s.d., s.p.).

Se caminarmos um pouco mais a frente e pegarmos as escritas do período colonial, perceberemos que a natureza do Brasil ainda é objeto de descrição, admiração e exaltação, mesmo que alguns elementos permaneçam na lembrança do eu poemático, como é o caso do poema abaixo de Cláudio Manuel da Costa:

Onde estou? este sítio desconheço:
Quem fez diferente aquele prado?
Tudo outra natureza tem tomado;
e em contemplá-lo tímido esmoreço.

Uma fonte aqui houve; eu não me esqueço
De estar a ela um dia reclinado.
Ali em vale um monte está mudado:
Quanto pode dos anos o progresso!

Árvores aqui vi tão florescentes,
Que faziam perpétua a primavera:
Nem troncos vejo agora decadentes.

Eu me engano: a região esta não era:
Mas que venho a estranhar, se estão presentes
Meus males, com que tudo degenera!
(Costa, 1964, p. 47)

A presença do eu poético no poema acima nos mostra um ser que se espanta ao se deparar com um local que já não é como era antes, a natureza tem mudado devido ao “progresso”. A temática da transformação, da mutabilidade que tanto esteve presente em poetas clássicos como Camões, também está ligada à poética brasileira. Os anos passam, a natureza muda, o progresso nos atinge e nós mesmos, como na última estrofe nos é apresentado, estamos com o olhar turvado devido aos infortúnios que carregamos.

Adentrando no Brasil Império, encontramos José de Alencar com sua visão romântica acerca do Brasil e, mesmo tendo levantado a crítica sobre a visão dos cronistas europeus sobre os indígenas, ainda assim acabou atribuindo a esses indígenas um ponto de vista baseado na cultura europeia.

Os historiadores, cronistas e viajantes da primeira época, se não de todo o período colonial, devem ser lidos à luz de uma crítica severa. [...] Homens cultos, filhos de uma sociedade velha e curtida por longo trato de séculos, queriam esses forasteiros achar nos indígenas de um mundo novo e segregado da civilização universal uma perfeita conformidade de ideias e costumes (Alencar, s.d., s.p.)¹⁰.

Nos textos de Alencar, principalmente os indianistas, a natureza é exuberante, é para ser admirada, o ambiente natural dialoga com o humano. Alencar é conhecido por suas obras que buscavam construir um ideário nacional, dentro de uma estratégia que visava maquiagem a realidade do país (Coelho; Monteiro; Zimbrão, 2016, p. 80), pois sua produção era influenciada pelos interesses da oligarquia à qual pertencia, com uma interpretação do comportamento indígena através de um filtro cultural europeu. Essa abordagem assemelha-se à de Basílio da Gama em *O Uruguai* e de Santa Rita Durão em *Caramuru* – uma obra baseada em eventos reais e documentados. Portanto, é essencial que os relatos de historiadores, cronistas e viajantes da era colonial sejam lidos com rigor crítico. Isso se justifica pelo fato de que muitos desses

¹⁰ A obra foi acessada por meio do acervo digital de Domínio público no seguinte endereço <<http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/ubirajara.pdf>> último acesso em fevereiro de 2023.

escritores eram europeus ou descendentes de europeus, que frequentemente projetavam suas próprias ideias e costumes na tentativa de compreender os povos indígenas, muitas vezes negligenciando suas culturas e tradições originais. Sobre esse contexto, Sússekind (1990) esclarece:

Lembre-se, em primeiro lugar, que se trata nos anos 30 e 40, período de constituição de uma prosa de ficção no país, de momento particularmente delicado, do ponto de vista da construção de um Estado-Nação centralizado, para as camadas dirigentes do Império – a que pertenciam de fato ou de favor os primeiros românticos brasileiros. Em meio às lutas provinciais (Cabanagem, Farroupilha, Sabinada, Balaiada, revoltas de Minas e São Paulo em 1842, Revolta das Alagoas em 1844), às rebeliões de escravos e ao fantasma da restauração lusa, tornava-se mais urgente, para a 'elite ilustrada', afirmar identidades, origens e essências "nacionais", mapear um Brasil-pitoresco, territorialmente ao menos, coeso e singular (Sússekind, 1990, p. 66).

Ao adentrarmos o final do século XIX e início do século XX, após períodos marcados por uma literatura de crítica social nos textos de Machado de Assis, Júlia Lopes de Almeida, Raul Pompéia e Aluísio Azevedo, observamos uma interação mais intensa entre a natureza e o ser humano nas obras literárias. Essa presença pode ser analisada ainda sob uma ótica romântica; sob uma abordagem cientificista, como no capítulo "A terra" de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha; ou manifestar-se como uma força bruta, filosófica e poética, exemplificada em *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa.

A realidade é que o Brasil e sua natureza sempre foram fontes de exploração literária. A literatura refletiu o pensamento humano em suas várias formas, mostrando como a sociedade lidou com as transformações ao longo do tempo. No entanto, a escrita dessa época, tanto em termos de literatura de viagem quanto de ficção, buscava transmitir uma sensação de veracidade. Para isso, empregavam-se várias estratégias, como afirmar que as anotações foram feitas durante as jornadas ou enfatizar o tempo dedicado à pesquisa e à imersão nos locais estudados. Segundo Sússekind (1990), havia "sobretudo, a necessidade de uma reiterada afirmação de verdade e confiabilidade do narrador", um traço marcante tanto na prosa de ficção inicial brasileira quanto nos relatos de viagem (Sússekind, 1990, p. 129).

Entretanto, ao voltarmos o nosso olhar para o contexto atual da viagem feita por Ruy Duarte de Carvalho, percebemos que o cronista não demonstra um compromisso exato com a realidade; é na ficção que ele encontra a liberdade para

lidar com seu texto de maneira mais solta e, por vezes, mais poética. Sua narrativa, centrada nas terras brasileiras, tem como ouvinte o personagem Paulino, que reaparece no livro. Nesse momento, a sutileza da construção da obra dissolve a fronteira entre ficção e realidade, assim, a narrativa ultrapassa o relato factual. O mesmo acontece quando Flora Süssekind (1990) analisa o ... *peregrino da América* e ressalta a relevância da peregrinação como um elemento que o protagonista-narrador utiliza para se qualificar. Nesse contexto, a viagem é um caminho de instrução e aprimoramento pessoal. O propósito da peregrinação confere ao narrador uma aura de confiabilidade, transformando a viagem em uma busca por conhecimento. Essa concepção aparece também em *Desmedida*, em que o cronista, ao optar pela ficção, encontra um meio para explorar tanto as terras brasileiras quanto as complexidades das relações humanas através da história.

No texto do cronista, observamos três elementos principais: os momentos históricos, que constroem a verossimilhança da obra; a viagem do cronista, que se desenrola pelo sertão; e seus momentos de reflexão em meio ao sertão. Esses componentes se entrelaçam, criando uma narrativa rica em significado e profundidade, em que a linha entre o factual e o fictício é constantemente questionada e redefinida.

No livro *Desmedida*, o cronista desempenha o papel de resgatar o que foi previamente lido, trazendo à tona novamente essas ideias. É como se os livros oferecessem outra oportunidade de viajar e construir entendimentos. Como leitor e autor, o cronista constrói seu texto por meio da fruição, como descrito por Barthes (2015):

Texto de fruição: aquele que se põe em estado de perda, aquele que se desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem (Barthes, 2015, p. 20-21).

Segundo Barthes, o indivíduo que consegue harmonizar dois tipos de texto — fruição e prazer — é visto como anacrônico, pois é capaz de apreciar a leitura e explorar profundamente a riqueza da linguagem. Neste contexto, o cronista declara: "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). Isso indica que o cronista aplica suas leituras de maneira prática, não se limitando às fronteiras de

sua própria época, mas mostrando-se comprometido com suas interpretações e expressão linguística.

As crônicas de Ruy Duarte de Carvalho são um fazer constante. Seus questionamentos, suas abstrações, suas dúvidas e seus espantos de leitor são transmitidos a nós leitores como uma (re)construção incessante das viagens pelos sertões. Nesse contexto, Barthes (2015) afirma que “o prazer do texto não é forçosamente do tipo triunfante, heroico, musculoso. Não tem necessidade de se arquear. Meu prazer pode ser muito bem assumir uma forma de uma deriva” (Barthes, 2015, p. 26). A deriva ocorre quando o leitor se entrega à linguagem, deixando-se ser levado pelas ilusões e seduções do texto. Nesse estado de deriva, o leitor não está controlando ativamente a leitura, mas está imerso na fruição intratável que o liga ao texto e ao mundo. O prazer causado pela leitura, por sua capacidade de seduzir e intimidar, pode nos fazer paralisar em um momento e nos entorpecer diante da fruição, da digressão. O cronista, sabendo de seus próprios desvios diante do discurso narrativo, nos avisa:

atenção ao narrador: instalado aqui para poder dar-se ao luxo de uma surtida de barca pela albufeira de Três Marias, vê-se retido por causa da chuva, numa estação propícia à deriva... Instalado na espera e em clima de folga: a divagação é inevitável e poderá revelar-se fatal para o singelo projeto que vinha com ele (Carvalho, 2010, p. 164).

A deriva pode acontecer em contextos diversos. No caso de *Desmedida*, o cronista encontra-se em um contexto de espera, porém, a experiência da subjetividade é o que aproxima a proposta de Barthes à aparente intenção de Ruy Duarte de Carvalho. Em ambos os casos, a deriva está ligada à liberdade de permitir que a mente vagueie sem restrições rígidas, assim, a experiência subjetiva e a liberdade de explorar associações e pensamentos pessoais são fundamentais, enfatizando a liberdade da mente para explorar caminhos não lineares e subjetivos.

Carvalho (2010) segue adiante dialogando sobre as interrogações do mundo referentes ao Brasil e à forma como certos estudiosos passaram por aqui, e também se detém em algumas invasões, como as dos holandeses no Recife e a expedição de Georg Henrik von Langsdorff, cônsul da Rússia no Brasil (Carvalho, 2010, p. 168-169), que ia do Tietê à Amazônia.

Nesse contexto, podemos trazer para a análise o conceito de *Obra aberta*, de Umberto Eco (1968). O escritor nos coloca que “quando não muda o objeto da

indagação, mudam os métodos para interpretá-lo” (Eco, 1968, p. 16) assim, ele questiona a noção tradicional de obra de arte como uma entidade fechada e imutável. Eco (1968) argumenta que a obra de arte é, na verdade, aberta a diversas possibilidades de interpretações e que seu significado é co-criado pelo artista e pelo receptor, de forma que a ideia da obra aberta leva à noção de que o texto contém uma comunidade de significados potenciais, que podem ser ativados pela leitura e percepção individual do receptor. Dessa forma, a obra de arte é mais como um campo de possibilidades do que uma mensagem unívoca (Eco, 1968). O Brasil é objeto de investigação em várias obras desde a sua colonização, como já foi demonstrado anteriormente. No entanto, o que pretendemos aqui é observar como esse olhar a partir da obra de Ruy Duarte de Carvalho, ou seja, como o autor trouxe uma obra que caminhou entre questionamentos externos e internos e assim uma escrita rizomática foi sendo tecida e elaborada.

Leyla Perrone-Moisés (2005) afirma que “a primeira condição para a intertextualidade é que as obras de dêem como inacabadas, isto é, que elas permitam e solicitem um prosseguimento” (Perrone-Moisés, 2005, p. 81). Essa seria a abertura dialógica também proposta por Bakhtin, de forma que o diálogo pressupõe que uma palavra se abre e deixa lugar para uma outra palavra (Perrone-Moisés, 2005). Também podemos observar que Umberto Eco (1968) ganhou notabilidade com o seu livro *Obra aberta*, pois visava pensar além do autor e abrir espaço interpretativo para o leitor complementar o sentido da obra, de forma que “a poética da obra tende (...) a promover no intérprete ‘atos de liberdade consciente’, pô-lo como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis” (Eco, 1965, p. 41). Quando pensamos na obra de Ruy Duarte de Carvalho, também pensamos em uma rede inesgotável de leituras e escritos, por isso, podemos construir a relação cronista/leitor e cronista/autor, como veremos nos tópicos a seguir.

5.1.1 O cronista leitor

O poeta modernista Jorge de Lima, no Canto III de sua obra *Invenção de Orfeu*, questiona: “Queres ler o que tão só se entrelê e o resto em ti está?” Com essa indagação, o poeta nos chama a atenção para o fato de que parte da leitura e da obra literária não reside apenas no autor, mas também em nós, os leitores. Ele nos incentiva a praticar a “entreleitura”, ou seja, a ler através de algo, esse algo sendo nós

mesmos, os leitores. Portanto, para estar aberto a interpretar um texto, é essencial permitir que ele nos atravesse, e, para isso, é crucial cultivar a afetividade, que abre caminho para o autoconhecimento.

Cássio Hissa (2002) reforça essa ideia ao afirmar que "a leitura e a interpretação fazem com que leitor e autor transformem-se no mesmo personagem da criação" (Hissa, 2002, p. 128). Assim, a leitura se torna a preservação do texto, como esclarecido por Hissa (2002) em seu trabalho, retomando a reflexão de Borges sobre o poder transformador da leitura.

Nesse contexto, não poderíamos deixar de falar do conhecido texto de Roland Barthes (2004) publicado na obra *O rumor da língua* em 1967. Mesmo sendo esse, atualmente, um texto discutido em relação às questões de autoria, há dois pontos que nos interessam: a observação da participação do leitor na construção do sentido da obra literária e a multiplicidade dentro de uma mesma obra. Barthes (2004) argumenta que o autor não deve ser considerado como uma figura central na compreensão de um texto. Ele sugere que uma obra de arte é uma entidade autônoma, com seu próprio significado e vida própria, independentemente das intenções ou do contexto do autor, por isso, o foco da interpretação deve estar no leitor, e não no autor.

O autor, de acordo com Barthes (2004), é apenas uma fonte histórica de informações sobre a obra, mas não deve ser visto como a autoridade definitiva sobre seu significado. Ele argumenta que a morte do autor libera o texto da influência restritiva das intenções e da biografia do autor, permitindo que os leitores se envolvam ativamente na construção de significados.

"A Morte do Autor" influenciou profundamente os estudos literários e teoria crítica, promovendo a valorização da leitura como um processo ativo e interpretativo. O ensaio de Barthes (2004) questiona a noção de autoria como uma figura dominante na compreensão de uma obra e destaca a importância do leitor como um participante ativo na criação de significado. Além disso, a questão da multiplicidade também nos chama atenção, pois, como afirma Barthes (2004), o texto é feito de um "espaço de dimensões múltiplas, em que se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura" (Barthes, 2004, p. 62). O olhar que Barthes (2004) tem sobre o texto nos mostra que para escrever é necessário ler, ouvir e/ou vivenciar; pois como conseguir dialogar citações se não por meio do compartilhamento de visões de mundo? Dessa forma, se a literatura é a memória da própria literatura (Samoyault, 2008), é importante

considerarmos que a intertextualidade se faz novamente uma discussão necessária quando observamos o lugar do cronista de *Desmedida* como leitor.

Samoyault (2008) esclarece que a intertextualidade é um paradoxo, pois apresenta “um forte liame de dependência do leitor” (Samoyault, 2008, p. 89). Então, “não podemos nos contentar com uma teoria da intertextualidade que se limitaria ao único lado da produção: a recepção é do mesmo modo um aspecto decisivo para esta” (Samoyault, 2008, p. 91). Dessa forma, o leitor é convocado pelo intertexto em quatro planos: “sua memória, sua cultura, sua inventividade interpretativa e seu espírito lúdico” (Samoyault, 2008, p. 92). De maneira que a memória do leitor, não sendo a mesma do texto, leva-nos à subjetividade.

Portanto, não poderíamos deixar de pensar também no outro lado da produção literária: a leitura. É importante observarmos que a “leitura faz com que a obra se torne uma obra” (Blanchot, 1955 *apud* Perrone-Moisés, 2005, p. 83). Então, podemos observar que as obras lidas pelo cronista possibilitaram a existência de *Desmedida*. Assim como Barthes propõe uma contiguidade dos discursos, o cronista, logo no início da obra, se insere nessa circularidade, como podemos perceber a partir do seguinte trecho:

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 em crer, não tem quem não saiba (Carvalho, 2010, p. 19).

O cronista (2010) é um leitor constante. A afeição permeia as suas escolhas, a curiosidade o leva para a viagem e a sua escrita compreende a necessidade de colaboração entre autores do passado e autores do presente. É a partir do conhecimento que ele se compromete a vivenciar o interior do Brasil e o seu interior.

Nesse contexto da relação escritor/leitor, Samoyault (2008) traz para nós três tipos de leitores possíveis para lidar com a intertextualidade. O primeiro seria o *leitor lúdico*, ou seja, aquele que está atento aos índices, às indicações do texto que permitem a localização das referências. O segundo seria o leitor *hermeneuta*, isto é, aquele que não se contenta em localizar as referências, mas busca trabalhar o sentido, construindo-o junto com os textos, propondo, dessa forma, uma interpretação mais ampla, trabalhando com o que o texto oferece e com as outras possibilidades que enxerga. Por fim, o terceiro tipo de leitor seria o *ucrônico*, ou seja, aquele que

privilegia a “destemporalização dos textos nas operações sucessivas da leitura (...) Trata-se para ele de sempre pensar a obra como novidade, re-atualizando sistematicamente sua memória a partir das leituras atuais, sem temer o anacronismo” (Samoyault, 2008, p. 95). Esses três tipos de leitores podem acontecer em um mesmo leitor, de forma que a apreciação das intertextualidade depende também do contato do leitor com a obra, do seu interesse, do seu momento e da profundidade que terá ao encontrar-se com o texto. Assim, a “memória da literatura depende estreitamente da memória do leitor e da memória desses leitores que são também escritores, com suas lacunas, sua ordem, sua escolha” (Samoyault, 2008, p. 96).

Tanto a memória quanto o texto não são estáticos, quando muda o leitor, temos um outro ponto de vista, ora semelhante, ora diverso. Nessa circunstância, podemos observar que a percepção que temos passado está continuamente se transformando, a forma que ele terá dependerá do nosso presente. Em vista disso, a intertextualidade atua fundindo os horizontes – passado, presente – , pois ela é parte da memória desse leitor e faz com que coexistam muitas culturas diferentes intrínsecas ao olhar intertextual. Essas são heranças que muitas vezes não foram experienciadas na prática, mas se tornaram heranças literárias, como podemos observar no trecho a seguir:

No exemplar de *Grande sertão* que tenho em Luanda, o mesmo, aliás, que comprei há quatro décadas na Gabela, de cada vez que foi conseguindo pedir uma folga à vida e à escrita para me poder dar ao luxo de viajar por ele, fui assinalando todos os nomes que Guimarães Rosa dá aí ao diabo (Carvalho, 2010, p. 115-116)

A participação do cronista como leitor de Rosa sugere que a leitura não é uma atividade passiva, mas sim um processo ativo em que ele interage com o texto, faz anotações e marcações, contribuindo para sua interpretação pessoal. Os leitores são contemplados pelos textos e memórias, e é por meio desse diálogo com o material lido que a compreensão e a interpretação se desenvolvem.

Na apresentação da obra *Memória e sociedade: lembranças de velhos*, Marilena de Souza Chaui (1987) traz para nós uma observação: "ler é retomar a reflexão de outrem como matéria-prima para o trabalho de nossa própria reflexão" (Chaui, 1987, p. 21) e continua demonstrando que os leitores, herdeiros dos textos e memórias, são aqueles que darão continuidade ao trabalho, ou seja, ao diálogo. Nesse contexto, podemos retornar à famosa frase de Kristeva: “todo texto se constrói

como um mosaico de citações” (Kristeva, 2005, p. 68). Para uma citação, é importante recorrer à figura do outro – outra obra, outro autor –, de forma que a interação texto e leitura formem um mosaico por meio do diálogo.

Antoine Compagnon (1996), em *O trabalho da citação*, aprofunda essa reflexão ao propor que a prática de citar transforma tanto o texto quanto quem o lê ou escreve. Ele ilustra esse processo com a imagem de uma criança diante de figuras desordenadas – carros, aviões, barcos, pessoas –, que devem ser recortadas e coladas para reproduzir o mundo. No entanto, o ato de recortar inevitavelmente altera essas imagens, e o ato de colar nunca restaura plenamente o original, torna-se algo diferente. Por mais que essa criança se esforce, o recorte modificará em alguns milímetros a imagem anterior e ele descobre que “colar novamente não recupera jamais a autenticidade” (Compagnon, 1996, p. 10). E é assim que ele se torna capaz de aceitar a imperfeição, desconfigurando o mundo e subvertendo regras. É um jogo de paródias. Recorte e colagem são formas que precedem o que vem depois: a leitura e a escrita. Compagnon (1996) escreve que “quando cito, extraio, mutilo, desenraízo” (p. 13), mais a frente continua: “a leitura repousa em uma operação inicial de depredação e de apropriação de um objeto que o prepara para a lembrança e para a imitação, ou seja, para a citação” (p. 14).

Essa dinâmica de recortar, selecionar e transformar, que Compagnon associa à citação, também reflete o processo de intertextualidade, em que leitores e escritores são simultaneamente moldados e modificados pelas experiências particulares que trazem ao texto. Nesse contexto, podemos questionar, o quanto as obras de Guimarães Rosa influenciaram na obra *Desmedida*? Talvez, mais do que podemos sequer imaginar, pois, na materialidade do texto, podemos ler o que o autor nos oferece diretamente, mas a profundidade que Guimarães Rosa tem em sua vida fica ilegível para nós leitores:

seja no entanto ainda assim como for – e pese embora o que venha a pesar a algum pretense erudito que se tenha por especialista em questões de transposições de experiências e de saberes, literárias ou outros, ou escritor avesso e manobras de autopromoção mais ansioso também por se ver reconhecido -, verdade, verdade, é que o dr. João, de qualquer maneira, é o maior (Carvalho, 2010, p. 114-115).

Compagnon (2016) também esclarece sobre o hábito de ler e marcar o que nos interessa. Para ele, o grifo é a preliminar da citação, pois marca o olhar do leitor sobre

o texto e é, de acordo com o escritor, um localizador sobrecarregado de sentido, pois a citação é, antes de tudo, uma leitura.

Quando o cronista de *Desmedida* se encontra em um sebo em São Paulo, demonstra que as leituras que o interessam são aquelas referentes ao Brasil e à viagem, é nesse espaço que o angolano conseguirá encontrar mais grifos necessários para compor a sua viagem e o seu texto. Ele fará os recortes, selecionará e perceberá o que é relevante para si e para reproduzir o mundo a partir de seu olhar.

Saio carregado de livros do interior de um sebo para o estrépito da rua Xavier de Toledo na zona do centro da cidade de São Paulo. Trago matéria que me remete, naturalmente, ao São Francisco (...), à independência do Brasil, aos holandeses, ao banditismo social, a Guimarães Rosa, a Euclides da Cunha, a Burton, como não podia deixar de ser etc. etc. etc... (...) Mas dá mesmo para contar com o que vem de fato ter ao nosso encontro, porque dando a volta à quadra, ou pouco mais, uma revista avulsa comprada na livraria francesa e folheada nessa mesma noite veio assegurar-me que o tempo e o espaço são irmãos gêmeos do destino, que o tempo é que faz a singularidade de um lugar. E que a arquitetura é a escrita do tempo (Carvalho, 2010, p. 57-58).

Percebemos que a viagem é também uma oportunidade para encontrar obras literárias, pois ler o Brasil passa pelo sentir, observar, aprender, analisar e procurar. Como o cronista cita algumas temáticas, podemos percebê-las aparecendo aos poucos como temas em discussão na obra: vemos o cronista retomar a discussão sobre a transposição do São Francisco, questionar a independência do Brasil dentro da perspectiva de um angolano, falar sobre as invasões holandesas em Pernambuco, sobre o cangaço e sobre os demais autores citados. Portanto, a escrita de outras obras é retomada e lá haverá um grifo que, para Compagnon (1996), é o que marca um encontro entre as obras, é o encantamento que precede a citação, que faz parar em determinada parte do texto e não em outra.

Compagnon (1995) também fala sobre a solicitação e a acomodação. A solicitação é aquela que “faz parte do sentido, do valor que atribuo ao texto” (Compagnon, 1995, p. 28). É como se a escrita alheia solicitasse a sua atenção, pedisse uma pausa para a reflexão, de forma que, em seguida, você se acomode no texto. Esse é o momento em que a leitura acessa a sua particularidade, e a citação, apesar de um recorte de outro texto, aparece em seu texto em diálogo com a sua perspectiva.

Quando o cronista cita Guimarães Rosa, por exemplo, podemos observar que “a citação é um local privilegiado da acomodação, pois ela é um local de reconhecimento, uma marca de leitura” (Compagnon, 1996, p. 22). Dessa forma, “a única liberdade que um texto concede ao leitor é a da acomodação: que ele acomode o texto e que nele se acomode, sendo as duas coisas muitas vezes contraditórias” (Compagnon, 1996, p. 22). O texto de *Desmedida* tem encontros com o texto de Rosa, então não ficamos apenas na parte prática da viagem, mas em um local mais profundo e particular do escritor Ruy Duarte de Carvalho. A escrita de um se acomoda sobre a leitura/escrita do outro:

(...) fui assinalando todos os nomes que Guimarães Rosa dá aí ao diabo. Nomes de rebuço, diz ele, para que o capiroto, o que-diga, não forme forma com as presenças! (...) E do demônio terá Guimarães Rosa ficado a saber, pelo menos e se não sabia já, o que foi escrevendo enquanto punha Riobaldo Tatarana a falar. E Riobaldo, esse diz mesmo tudo, é ler. (...) Viver é negócio muito perigoso. Existe, o cujo, ou não existe? Que Deus, obrigatório, há de existir, isso a gente já sabe... Caso contrário, não sendo os milagres, ia ser mais como? Eu explico ao senhor: o à-solta-por-aí vive dentro do homem, nos crespos do homem, resume pertinaz em seus avessos (Carvalho, 2010, p. 115-117).

Nesse trecho, podemos observar como ambos os textos se encontram e o cronista cita Guimarães Rosa e sua obra *Grande Sertão: Veredas* apropriando-se de seu texto, portanto, nesse caso a

citação tenta reproduzir na escrita uma paixão pela leitura, reencontrar a fulguração instantânea de uma solicitação, pois é a leitura, solicitadora e excitante, que produz a citação. A citação repete, faz com que a leitura ressoe na escrita: é que, na verdade, leitura e escrita são a mesma coisa, a prática do texto que é a prática do papel. A citação é a forma original de todas as práticas do papel, o recortar-colar, e é um jogo de criança (Compagnon, 1996, p. 29).

Compagnon (1996) demonstra que escrever é um exercício de citação, porém, alguns textos “pedem” para serem citados, diante disso, temos a impressão de que alguns textos pediram isso ao cronista, por isso, “escrever, pois, é sempre reescrever, não difere de citar. A citação, graças à confusão metonímica a que preside, é leitura e escrita, une o ato de leitura ao de escrita” (Compagnon, 1996, p. 41). Dessa maneira, Compagnon (1996) nos mostra que citar é uma forma de intertextualidade, de maneira que o ato de escrever é colocar no papel aquilo que já foi dito, mesmo que seja dito por meio de outra perspectiva. Por isso, tornou-se necessário encontrarmos em

Desmedida o caminho traçado por outras leituras do cronista, pois, dessa forma, ele se apresenta para nós como um leitor com suas interpretações que tem um olhar particular e coletivo para cada local visitado. Particular pois suas experiências sempre atravessam os locais, e coletivo, pois suas experiências também foram vividas por outros viajantes que fizeram o mesmo caminho, um exemplo é Fernão Dias Paes Leme, conhecido no Brasil como “o caçador de esmeraldas”. Fernão Dias andou pelo interior de Minas Gerais à procura da pedra preciosa que era seu objetivo. E o cronista não deixa de mencionar o que leu e conheceu sobre o bandeirante, comparando-o, inclusive, a outro bandeirante que esteve em Angola:

(...) foi de São Paulo que finalmente, em 1674, partiu a bandeira que assegurou a efetiva ocupação de São Francisco. Era comandada pelo vigor de um homem que estava nessa altura com os seus 66 anos e retiraria daí uma glória capaz de o transformar no mais célebre dos bandeirantes. Chamava-se Fernão Dias Paes e aproveitava a cobertura de um apelo feito pelo próprio rei de Portugal aos moradores de São Paulo, instigando-os a sair pelos sertões à conquista de riquezas ainda escondidas por esse norte todo. Dias Paes ia dar curso a uma aventura com que andava a sonhar havia mais de dez anos. E organizou tudo à sua custa e partiu em bandeira, com grande comitiva e forças. (Essa de organizar tudo à sua custa com grande comitiva e forças, remete-me a um tardio bandeirante que a história de Angola produziu também quando, em 1785, um comerciante sertanejo assentado em Benguela, homem rico e muito experiente das coisas do mato, aceitou também um convite do rei de Portugal para explicar por caminhos de pé firme a costa que se entende a sul e ir dar encontro, na Angra do Negro — que depois foi Moçâmedes — e a um mês de marcha mais longe, com uma fragata que seguia pelo mar (Carvalho, 2010, p. 72-73).

Portanto, o cronista é escritor, mas demonstra-se também como um receptor, intérprete e leitor do que lhe desperta o interesse sobre o Brasil. Nesse contexto, é significativo retomarmos Umberto Eco (1965), que nos esclarece que o receptor tem um lugar privilegiado, pois tem a possibilidade de perceber diante das obras várias organizações “como obras ‘abertas’, que serão finalizadas pelo intérprete no momento em que viver a sua fruição estética” (Eco, 1965, p. 39). Dessa forma, a obra de arte só se completa quando o receptor, o leitor, o espectador, ou o ouvinte interage com ela. Eco defende que a interpretação e a experiência estética são co-construídas pelo artista e pelo público. Umberto Eco (1965) dialogava com a contemporaneidade e com as mudanças que ocorriam no universo artístico. É com essa abertura para o leitor que se consegue explicar a multiplicidade de significados e de atravessamentos em uma obra, algo que traria mais informações e mais leituras construídas acerca do mundo refletido nas produções artísticas. Na época, os próprios estudos científicos

estariam ligados ao campo da indeterminação (Eco, 1965), como, por exemplo, a teoria da relatividade na física, os estudos quânticos ou o próprio *big bang*, teoria em que as galáxias estão se afastando umas das outras com o passar do tempo, por isso, acredita-se que em algum momento o universo já se reuniu em um ponto que, há 15 bilhões de anos, explodiu, ou seja, o próprio universo traz essa noção de inacabamento, de sem fim, pois está sempre em expansão. Dessa forma, Eco (1965) afirma:

daí a função da arte aberta como metáfora epistemológica: num mundo em que a descontinuidade dos fenômenos pôs em crise a possibilidade de uma imagem unitária e definitiva, esta sugere um modo de ver aquilo que se vive, e vendo-o, aceitá-lo, integrá-lo em nossa sensibilidade (Eco, 1965, p. 158).

A arte dialoga com o mundo, com as mudanças nas diversas áreas. O leitor é o caminho para esse diálogo, pois ele abre o espaço da intertextualidade, das conexões, do rizoma. Portanto,

uma obra aberta enfrenta plenamente a tarefa de oferecer uma imagem da descontinuidade: não a descreve, ela própria é a descontinuidade. Ela se coloca como mediadora entre a abstrata categoria da metodologia científica e a matéria viva de nossa sensibilidade; quase como uma espécie de esquema transcendental que nos permite compreender novos aspectos do mundo (Eco, 1965, p. 158-159).

Aquilo que é descontínuo nós não podemos medir, não sabemos exatamente para onde vai e como vai, mas as linhas serão traçadas e o caminho trilhado sob ramificações inesperadas e também esperadas, em uma trilha de possibilidades ambíguas e de plurissignificação. Nesse contexto, o texto deixa de ser imutável e é direcionado a um leitor que vem para dá-lo vida. Então, se considerarmos que esse é um caminho do cronista/leitor e cronista/autor, nós que estamos diante desse texto temos a possibilidade de continuar a nossa contribuição frente a obra. Sendo assim, a discussão é um itinerário aberto que começa em Angola e não tem um fechamento, já que a história, de forma contínua, prossegue estabelecendo linhas e contatos entre os mais diversos campos e, por isso, a discussão em *Desmedida* é algo sempre passível de ser atualizado, seja por meio de um viés histórico e social, como também individual ao analisarmos a viagem que o cronista faz para dentro de si ao escrever a obra.

Mais a frente, Umberto Eco (2005) escreve *Interpretação e superinterpretação dos textos*, que discute a natureza da interpretação em diversas áreas do conhecimento, com foco especial na literatura e na filosofia. Nessa obra, o escritor italiano retoma a ideia de “obra aberta”, demonstrando que o texto literário é um objeto aberto a múltiplas leituras. Ele ressalta que a ambiguidade e a polissemia são características fundamentais da literatura, permitindo que os leitores participem ativamente da construção de significados e esclarece que “um texto é um universo aberto em que o intérprete pode descobrir infinitas conexões” (Eco, 2005, p. 45) e mais a frente afirma:

a intenção de um texto não é revelada pela sua superfície textual. (...). É preciso querer vê-la. Assim, é possível falar da intenção do texto apenas em decorrência de uma leitura por parte do leitor. A iniciativa do leitor consiste basicamente em fazer uma conjectura sobre a intenção do texto (Eco, 2005, p. 75).

Por consequência, temos a concepção do leitor-modelo, não o leitor ideal, mas aquele que consegue interpretar um texto facilmente, constrói hipóteses, pois ele mesmo, o leitor, também é parte estratégica da configuração/interpretação de um texto. Podemos considerar, portanto, que o cronista, ao fazer a viagem até o Brasil, atualiza os diversos textos que leu no passado sobre outros viajantes que fizeram o mesmo percurso ou tiveram uma participação significativa pelos locais que ele traça em seu itinerário.

Assim, *Desmedida* justifica-se também como uma obra construída por um leitor, criando então uma multiplicidade de análises e interpretações e, como afirma Kristeva (2005, p. 118), o diálogo “(...) não se desenvolve entre Sujeito e Destinatário, o escritor e o leitor, mas no próprio ato da escritura, onde quem escreve é o mesmo que lê, embora seja para si mesmo um outro”. Dessa forma, o cronista vê em outros textos a possibilidade voraz de construir seu texto.

Oswald de Andrade, em *Manifesto a Antropofagia*, nos fala sobre a “absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem” (Andrade, 1928, p. 7). Ruy Duarte de Carvalho devorou diários, relatos de viagens, documentos históricos, Guimarães Rosa, Euclides da Cunha, Cendrars, Richard Francis Burton, Paulo Prado, Manuel Carneiro da Cunha, Felipe Eduardo Moreau, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Flora Süssekind, Ana Maria Machado, Wilson Lins, Antônio Oliveira Cadornega, Luiz Felipe de Alencastro, Evaldo Cabral de Melo, Roger Bastide e Maria

Isaura Pereira de Queiroz. Além desses, muitos outros autores brasileiros também estão presentes em suas referências literárias, assim como diversos autores estrangeiros.

O texto de Carvalho (2010) nasce a partir da “devoração” de outros textos. Quando Oswald de Andrade afirma “só as antropofagia nos une” (Andrade, 1928, p. 3), pensamos como a devoração de textos uniu o cronista de *Desmedida* ao Brasil. A literatura nos une, assim como o próprio cronista reconhece ao trazer a voz de Paulo Prado:

Ora ao que não resisto, já que me estou a servir das aventuras de Cendrars para aludir às minhas, é que nesse mesmo *Bourlinguer* também Paulo Prado escreve a Cendrars para dizer-lhe:... “mas não está vendo o risco que corre? Você já é metade brasileiro. Tome cuidado! O meu país é antropófago. Já absorveu muitos outros antes de você...” (Carvalho, 2010, p. 65)

Quando Paulo Prado menciona que o Brasil é “antropófago” e que já absorveu muitos outros antes de Cendrars, alude à ideia de que o Brasil tem a capacidade de absorver e incorporar influências culturais estrangeiras, tornando-as parte de sua própria cultura de forma única. É uma referência à ideia de Antropofagia cultural de Oswald de Andrade, que enfatizava a natureza criativa e adaptativa da cultura brasileira. Ao viver sua viagem de maneira semelhante a Cendrars, o cronista é absolvido pelo passado e pelo presente. No capítulo “Quintal metafísico”, o cronista está em uma fazenda em São Paulo e, após todos que o acompanhavam irem se deitar, ele fica sozinho com suas “picadas de memória” (Carvalho, 2010, p. 45) em um quintal metafísico. Lá nos conta:

Posso fumar à vontade, agora que estou sozinho, sem constrangimentos de cortesia, (...), onde Cendrars terá ufanamente fumado desses portentosos charutos de São Félix (...). Posso enfim agora aqui, neste quintal que declaro metafísico, basear a excitação no labirinto pessoal das minhas próprias derivas (CARVALHO, 2010, p. 45-46)

O encontro do cronista com Cendrars é metafísico, quase espiritual. A memória é transformadora, pois, assim como Ruy Duarte de Carvalho afirma, “um bom livro de viagens será sempre uma estória tida por verdadeira, que é dada a viver-se como uma ficção” (Carvalho, 2010, p. 122). O cronista permite-se viver essa ficção, re-fazendo caminhos e re-lendo.

Roland Barthes (2015, p. 9), em *O prazer do texto*, afirmou “não é a ‘pessoa’ do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo,

de uma imprevisão do desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo”. Nessa obra, Barthes explora a natureza do prazer estético na leitura. O crítico francês argumenta que o prazer do texto é um fenômeno complexo e multifacetado, que vai além da mera compreensão racional das palavras. A leitura deve ser uma experiência sensual, emocional e corporal, em vez de ser apenas uma atividade intelectual. No caso do cronista, a leitura tornou-se metafísica, abrangeu espaços e ampliou sua capacidade de vivenciar experiências.

5.1.2 A leitura crítica do cronista

A natureza é encontro. Não há nela um sistema crítico, consciente de sua própria criação, “ela apenas procura a vida onde pode haver alguma chance” (Hissa, 2002, p. 121). Já “a crítica é exclusividade da humanidade e da história” (Hissa, 2002, p. 121), pois ela é linguagem, é representação, criação e interpretação. Assim, “é a partir da palavra e da linguagem que as coisas contaminam-se de conteúdo histórico e a crítica expressa-se e torna-se obra de leitura e transformação” (Hissa, 2002, p. 121) e seria um produto da reflexão do sujeito, por isso, ela estaria sempre exposta à subjetividade, de forma que não pode desvencilhar-se do sujeito que lhe produz, como também da própria obra que foi o seu início. Dessa maneira, a crítica não é uma deturpação, afirma Hissa (2002), mas sim a sugestão de novos caminhos, a possibilidade de levantar novas dúvidas e problematizações, ampliando perspectivas que apenas o leitor crítico poderia imaginar, assim o crítico “recria sobre o já criado” (Hissa, 2002, p. 123), é um novo arranjo sobre uma mesma obra, demonstrando que não há um ponto final. É importante, portanto, que a crítica vá além do rigor, da hermeticidade ou da pretensão metodológica e também observe-se como algo agradável, consistente e que saiba adentrar a sensibilidade e a imaginação, pois ela é parte do progresso, do diálogo e da capacidade humana de, através da linguagem, refletir e se aprimorar. Porém, o que desperta a crítica e/ou a criatividade? Para Hissa (2002), é a pergunta, a dúvida, esse é o início de algo novo ou, pelo menos, transformado. “Propor algo novo é, antes de tudo e quase sempre, propor algo novo para si mesmo. O novo que se propõe - resultado de um processo - é também um sintoma da transformação por que passa o sujeito de sua criação diante do mundo” (Hissa, 2002, p. 127). Para o geógrafo, o mundo já tem a pergunta, por essa razão cabe ao próprio sujeito formulá-la.

Hissa também fala sobre o papel do crítico. Para ele, o crítico carrega consigo o conhecimento sobre um conteúdo, por isso, ele é capaz de construir uma crítica, falar sobre, “potencializar sensibilidades” e “desenvolver instrumentos (sobretudo conceituais) que permitam criar sobre o que já está criado e reinventar através da obra sob interpretação” (Hissa, 2002, p. 120). Não estaria o geógrafo falando também sobre um palimpsesto? Sobre a literatura de viagem que é um caminhar sobre outros caminhos? A crítica parte da leitura, de forma que leitor e objeto fundem-se, fazendo-se “relevo único de um mesmo plano topográfico. Assim, não haveria mais distância entre sujeito e objeto, um adentraria o outro, a imaginação permearia todo esse processo, e esse seria o ponto para a produção de um ‘novo arranjo’” (Hissa, 2002, p. 121).

Nesse contexto, ainda podemos acrescentar as observações de Leyla Perrone-Moisés (2005) acerca do assunto. A professora universitária aborda a relação entre a crítica e a escritura, explorando as complexidades do processo de análise e interpretação da literatura. A autora destaca a importância da crítica literária como uma forma de diálogo e reflexão sobre a produção literária contemporânea. Ela defende que a crítica não deve ser vista como uma atividade puramente objetiva, mas sim como uma escritura em si mesma, uma criação de significados e interpretações.

Dessa maneira, a crítica literária não se limita a um julgamento ou avaliação, mas é um espaço de experimentação e abertura para múltiplas perspectivas. Em suas análises, Perrone-Moisés (2005) examina as relações entre a escrita, a leitura e a crítica, explorando como essas práticas se entrelaçam e se influenciam mutuamente. Ela enfatiza a importância da subjetividade e da experiência pessoal na crítica literária, reconhecendo que cada leitor traz consigo suas próprias vivências e visões de mundo ao interpretar uma obra.

Nesse contexto, Perrone-Moisés (2005, p. 68) também retoma Julia Kristeva e o capítulo “A palavra no espaço de textos” (Kristeva, 2005) para discutir a questão da metalinguagem no texto crítico. Ela esclarece que, na situação específica da crítica literária, esses dois eixos apresentados por Kristeva se sobrepõem a outros dois: “horizontal - diálogo do crítico com seu leitor virtual; vertical - diálogo do texto crítico com outros textos críticos (Perrone-Moisés, 2005, p. 76). Além dessa possibilidade, Perrone-Moisés (2005) também apresenta a opção de outros cruzamentos transversais, como “diálogo do crítico com o autor, diálogo do crítico com o leitor do autor (...), diálogo do texto crítico com outros textos poéticos contemporâneos,

anteriores ou posteriores àquele sobre o qual ele concentra sua ação” (Perrone-Moisés, 2005, p. 76). A partir de então, vemos a possibilidade de pensarmos como essas diversas possibilidades atravessam o texto do cronista e são ampliadas, enfatizando a sua multiplicidade e, portanto, a escrita rizomática.

No entanto, Perrone-Moisés (2005) esclarece que a metalinguagem não é suficiente para dizer que há a intertextualidade em um texto, é preciso que haja um “circuito de trocas e perdas entre as duas linguagens mutuamente subversivas” (Perrone-Moisés, 2005, p. 78). Esse seria o caminho para que entrássemos em contato com a crítica-escritura, ou seja, aquela que tem um discurso intertextual por meio de uma “densidade sêmica, de suspensão de sentidos, de fundamental ambiguidade e de abertura escritural que são as do texto poético” (Perrone-Moisés, 2005, p. 78). É dessa maneira que haverá um verdadeiro diálogo, uma vez que tanto o texto que serve de *pré-texto* quanto a nova fala estarão em pé de igualdade, assim o crítico também atuará com um escritor, um produtor de ambiguidades (Perrone-Moisés, 2005, p. 78-79).

Essa questão, trazida por Leyla Perrone-Moisés (2005), abre para nós a oportunidade de pensarmos o cronista por outro ângulo: o de crítico literário. A autora, na nota prévia da primeira edição de 1978 do *Texto, crítica, escritura*, mostra-nos que, desde o fim do século XIX, alguns escritores têm tido uma postura diferente diante da literatura, demonstrando uma acentuada autocrítica, de maneira que a obra literária tem se tornado, cada vez mais, “uma reflexão sobre a literatura, uma linguagem que contém sua própria metalinguagem” (Perrone-Moisés, 2005, p. 12). Até então, a crítica era tida como uma continuidade da atividade criadora, no entanto, essa nova prática da “escritura” causou impactos no campo literário. É nesse contexto que alguns escritores surgiram por meio das críticas, trazendo um “discurso crítico inventivo no qual se fundem as características do discurso crítico e do discurso poético” (p. 12). Para Leyla Perrone-Moisés (2005), esse tipo de prática nos traz desafios para o preenchimento de algumas funções tradicionais da atividade literária, como função explicativa, função informadora, função didática. Todas essas transformações marcam o “fim da literatura (como discurso representativo) e o advento da ‘escritura’ (como exploração da linguagem), a morte da obra e o nascimento do ‘texto’” (Perrone-Moisés, 2005, p. 13). Por isso, a professora da Universidade de São Paulo demonstra que a distinção entre “escritor e crítico existia enquanto se distinguia *escrever* e *ler* como duas atividades separadas” (Perrone-Moisés, 2005, p. 13, grifo da autora). Essa

análise nos mostra a importância de observarmos Ruy Duarte de Carvalho como um escritor e um leitor, de modo que as fronteiras da narrativa tradicional e da escrita crítica caem por terra, como vemos abaixo:

João Guimarães Rosa urde toda essa estória convocando os temas do sertão, do jagunço, do gado, da grande propriedade agrária, dos conflitos do processo de modernização e do crescimento contra outros modos de tentar lidar com o mundo, das pressões dos poderes públicos, municipais e estaduais, levados a tentar, no melhor dos casos, políticas de compromisso que raramente encontram terreno propício e tendem quase sempre a degenerar em conflito guerreiro entre forças locais e legais, poder privado e poder público, e, não raro ainda, entre poder privado e poder privado. Como pano de fundo e a dinamizar os eventos, o que está presente é a força do tempo, dos tempos, a oposição imposta pela história, entre aquilo que uma terminologia que pretenda ajustar-se à substância sul americana, e não apenas brasileira, poderá, diz nos livros, designar por cesarismo e caudilhismo (Carvalho, 2010, p. 139-140).

O cronista aborda uma série de temas interligados e enfatiza a profundidade e a complexidade do trabalho de Guimarães Rosa, que vai além da mera narrativa para explorar questões culturais, históricas e sociais fundamentais do Brasil rural.

Nesse trecho, percebemos que o cronista aproveita o espaço que a obra de João Guimarães abre para a interpretação e levanta uma análise social e política, demonstrando como os conflitos entre poderes encontram-se refletidos na literatura, seja qual for o modelo. Em seguida, continua:

É o tempo do mundo rural da primeira república brasileira e esse é um tempo, precisamente, em que o coronelismo brasileiro vigora como sistema e se impõe a todo ou a quase todo o cenário governativo brasileiro, não sou eu quem diz, eu nada sei, é o que dizem, se não andei a ler mal, os estudiosos (Carvalho, 2010, p. 140).

Dessa vez, a leitura torna-se um espaço de aprendizado e também de refúgio, afinal, ao afirmar que essa fala não é dele, mas sim das obras lidas, o cronista se resguarda de outras críticas sobre a sua própria crítica, talvez tenhamos aí um possível limite para essa *Desmedida*. E, para finalizar o capítulo, o cronista continua agora acrescentando de forma marcada a sua posição de crítico:

O que de novo e aliás, e esta é cá uma questão minha, remete para questões de “cultura de fronteira”. E nos coloca também, parece-me, perante a evidência, talvez fatal, de quanto a política, sejam quais forem as roupagens que exhibe, e afinal em qualquer tempo e em qualquer lugar, se faz de mobilidade de chefias, de lideranças e de representatividades nos campos das causas e das batalhas. Riobaldo, o herói da peça e narrador da saga,

depois de lutar ao lado de Zé Bebelo, aparece lutando contra o mesmo. E acaba chefiando o bando que sendo de Joca Ramiro à partida, obedeceu entretanto, também, a Medeiro Vaz e ao próprio Zé Bebelo. Para vingar a morte de Joca Ramiro, Medeiro Vaz enfrenta Hermógenes e Ricardão. Mas de repente o famigerado Hermógenes lutou também ao lado de Joca Ramiro. E a massa de jagunços é sempre a mesma, à espera de que as guerras acabem para voltarem a ser de novo vaqueiros, barranqueiros, beiradeiros do São Francisco. Onde é que eu já terei visto um filme assim? (Carvalho, 2010, p. 140-141).

A referência a personagens como Riobaldo, Zé Bebelo, Joca Ramiro, Medeiro Vaz e Hermógenes mostra como esses personagens estão envolvidos em uma rede complexa de alianças e rivalidades, que refletem a instabilidade das relações de poder. A observação final sobre a massa de jagunços ressalta a transitoriedade e a ciclicidade desses conflitos na cultura de fronteira.

A partir dessa reflexão feita pelo cronista, percebemos como a sua crítica é também atravessada por sua história, pela História e pela geografia, pois a configuração da realidade social da época descrita está integrada à trama que ele apresenta. Cássio E. Viana Hissa (2002) aponta uma reflexão necessária sobre a palavra fronteira: falar sobre fronteira é também falar sobre poder, pois as fronteiras são desenvolvidas para “estabelecer domínios e demarcar territórios” (Hissa, 2002, p. 35). É uma forma de precisão e poder, visto que a exatidão é necessária “para o exercício pleno do poder, em suas diversas instâncias” (Hissa, 2002, p. 35). Nesse contexto, o exemplo literário citado pelo cronista é o exemplo de uma microesfera social que combate a ordem social vigente e representa várias outras microesferas. A crítica de Ruy Duarte de Carvalho vai se demonstrando por meio das indagações. Portanto, a massa de jagunços representaria qual massa que busca se ver livre da guerra para retomar sua vida? Não podemos deixar de lembrar o processo de independência de Angola e depois o estado de guerra civil em que o país foi deixado. As lideranças não são fixas, mas a massa está sempre presente à espera do fim de um conflito e um recomeço de suas vidas, seja na literatura, seja na vida. Os dramas mencionados pelo cronista servem como plano de fundo para evocar outras histórias, evidenciando algo que nós, brasileiros, talvez nos esqueçamos com frequência: Angola também faz parte de nós, ou seja, nós também fazemos parte desse rizoma.

Ruy Duarte de Carvalho (2010) mostra-se escritor e leitor em sua obra, isso demonstra como a afirmativa de Leyla Perrone-Moisés (2005) continua atual e em movimento por meio das “escrituras”. Perrone-Moisés também retoma o texto “Platão

e o simulacro”, lá ela explica a distinção entre cópia – que estaria ligada à recriação da ideia – e simulacro, que, de acordo com o texto de Deleuze retomado pela professora brasileira, seria uma cópia da cópia, ou seja, um “falso semelhante”. Isso porque a cópia teria uma relação direta com a ideia, enquanto o simulacro seria uma tentativa de se aproximar dessa ideia, mas ele estaria muito distante da ideia para consegui-lo, sendo, portanto, a ordenação “Ideia, cópia, simulacro” ou seja, respectivamente, ideia, criador, crítica.

Entretanto, Perrone-Moisés (2005) destaca que “enquanto a cópia reproduz o mesmo, o simulacro produz a diferença, como semelhança simulada” (Perrone-Moisés, 2005, p. 7). Então, é essa força descentralizadora do simulacro que se opõe à cópia “como uma força nova que se desencadeia quando as hierarquias soçobram” (Perrone-Moisés, 2005, p. 7). Assim, não estaremos falando do reconhecimento do menor, mas da observação de que não há um maior, diz a autora. Então, o mundo idealista cai por terra quando a diferença também é criação e o senso de hierarquia desmorona e o simulacro é liberado. Dentro desse contexto, Perrone-Moisés desacredita o *status* de menor conferido à crítica literária. O que nos importa nessa reflexão? Neste trabalho, estamos percebendo as inúmeras facetas do cronista de *Desmedida*, ele é viajante, leitor, autor e também crítico. O seu texto demonstra como não há uma hierarquia possível entre criatura e criação, sendo que aquele que criou também consumiu, também refletiu e também criticou.

Mais adiante, a pesquisadora afirma que, frente a esse cenário, a crítica teria apenas duas possibilidades: a primeira é a científica, ou seja, adotando uma metodologia e um aparato conceitual para descrever textos, e o outro caminho seria o da escritura, isto é, “a produção de novos sentidos sobre a reprodução de sentidos prévios, que, em vez de ajudar a ler (a decifrar), dar-se-á à leitura como novo ciframento” (Perrone-Moisés, 2005, p. 20), Entrando na “circularidade infinita da linguagem”, como afirmou Barthes e a autora retoma.

Perrone-Moisés também nos lembra que a crítica é uma experiência do particular (Perrone-Moisés, 2005). Em *Desmedida*, essa particularidade é notória, pois é o que torna essa obra tão significativa para nós leitores. Ao lê-la, somos invadidos pela história do Brasil revista por obras literárias brasileiras, pelo modernismo, por diferentes personalidades e pela história de Angola, tudo isso nos é apresentado pela particularidade do autor, pela sua história, pela sua afeição por Rosa e pelas relações que ele constrói entre literatura, história e viagem, inserindo-se nessa circularidade

infinita da linguagem, proposta por Barthes (2004). Por isso, *Desmedida* pede de nós uma leitura múltipla, pois, assim como Leyla Perrone-Moisés (2005) esclarece, uma das características que marcam a transformação por que passaram as obras literárias a partir do século XIX foi a multiplicação de seus significados. Isso significa que, diferentemente das obras anteriores, que muitas vezes apresentavam uma leitura mais direta e unívoca, as obras literárias a partir do século XIX passaram a exigir uma leitura múltipla, uma vez que os textos literários se tornaram mais complexos e ambíguos, apresentando diferentes graus de significado que podem ser interpretados de maneiras diversas pelos leitores.

Essa multiplicidade permite uma abordagem mais ampla e subjetiva da obra, abrindo espaço para diferentes interpretações e leituras. Essa ideia de leitura múltipla está relacionada com a noção de que as obras literárias não possuem um único sentido fixo e objetivo, mas são construções abertas que podem ser apreciadas e interpretadas de diferentes maneiras, dependendo do contexto, da perspectiva do leitor e das diferentes camadas de significado que estão presentes no texto. E a crítica tem esse papel fundamental de possibilitar e abrir campos para outros olhares. Abaixo podemos ver um trecho em que o próprio cronista fala sobre a multiplicidade do sertão e a intertextualidade ou interdiscursividade presente durante o seu caminhar:

há outras frequências de expressão. E dos registros da expressão brasileira que incidem sobre o sertão, e dele se expandem, a expressão de João Guimarães Rosa emparelha com literatura de outros, muito diferentes dele, e a literatura de todos com o cinema de Glauber, por exemplo, e com paisagens de Zavagli, de que acabo de saber, e com os desenhos de Aldemir a que tanto, e já faz tempo, me cheguei a render. E Portinari, então, se é para ir lá tão atrás? E de onde me poderia vir hoje alguma percepção dos sertões, do São Francisco, do Brasil que ando a querer captar, senão do que 'vejo' e interpreto determinado afinal pelo que sei e quer ver, e servido pelos 'dados' que recolho e a que recorro, e do que me vem das 'expressões' dos outros?... (Carvalho, 2010, p. 125-126).

Carvalho (2010) era um escritor que gostava de reticências, gostava de digressão e de um diálogo com o leitor. Assim, parece-nos que, assim como ele sabia da presença do leitor/ouvinte de sua obra, ele também reconhecia esse seu lugar de aprendiz, de crítico antes do escritor e viajante que era. Ele sabia que a sua formação era a partir de outros artistas.

Para Perrone-Moisés (2005), se analisarmos a partir de um largo sentido, a crítica sempre foi intertextual, porém, a autora faz questão de dividir dois tipos de

intertextualidade possíveis: a crítica e a poética. A primeira é declarada, ela é submissa à sua fonte. Já a segunda faz parte do processo de criação, é uma forma de abrigar os textos, mas sem tomar posse deles. O escritor “age com mais desenvoltura (...), utiliza os bens de outrem como se fossem seus” (Perrone-Moisés 2005, p. 70). Assim, percebemos que a forma como a literatura lida com a intertextualidade é diferente da crítica.

Porém, onde podemos situar Ruy Duarte de Carvalho dentre essas classificações? Novamente, ele passeia entre os dois estados, por vezes ele é crítico, por vezes é um viajante literário. Assim, o cronista nos mostra que as definições fechadas não são suficientes para justificar a sua multiplicidade. Mais a frente, Leyla Perrone-Moisés (2005, p. 71) continua: “a relação entre ‘criadores’ é uma relação de igualdade, a relação entre ‘criador’ e crítico é uma relação de submissão”.

É interessante notar como o próprio Ruy Duarte de Carvalho reconhece a sua relação de submissão, especificamente quando fala a respeito de João Guimarães Rosa. Ele é um “criador”, pois assume o seu lugar como viajante e como um contador dessa história, mas também não nega como outros literatos são sua inspiração, explicitando uma certa crítica de sua parte muito admirada dos escritores brasileiros João Guimarães Rosa, Euclides da Cunha, Ariano Suassuna e João Cabral de Melo Neto, tudo isso sem abandonar a sua autonomia de escritor e viajante.

5.2 O RIZOMA EM *DESMEDIDA*

A literatura é o campo em que o cronista construiu o seu caminho, para isso, houve um trabalho intenso como leitor do mundo e de outras obras literárias, para depois buscar em sua própria ramificação o espaço necessário para a sua escrita. Para Tiphaine Samoyault (2008),

a literatura se escreve certamente numa relação com o mundo, mas também apresenta-se numa relação consigo mesma, com sua história, a história de suas produções, a longa caminhada de suas origens. Se cada texto constrói sua própria origem (*sua originalidade*), inscreve-se ao mesmo tempo numa genealogia que ele pode mais ou menos explicitar. Esta compõe uma árvore com galhos numerosos, com um rizoma mais do que uma raiz única, onde as filiações se dispersam e cujas evoluções são tanto horizontais quanto verticais (Samoyault, 2008, p. 9, grifo da autora).

Para a estudiosa francesa, a literatura em si já se constrói em uma relação consigo mesma, um texto está ligado a outro – ou outros – e, algumas vezes, o próprio

autor pode dizer como se deu esta ligação ou, ao contrário, a conexão, por ser rizomática, não estará explícita para aquele que lê ou escreve, pois “a retomada de um texto existente pode ser aleatória ou consentida, vaga lembrança ou ainda submissão a um modelo, subversão do cânon ou inspiração voluntária” (Samoyault, 2008, p. 9-10). Para a pesquisadora, a intertextualidade, ao tentar pensá-la de maneira unificada, seria a “memória que a literatura tem de si mesma” (Samoyault, 2008, p. 10), é a literatura referindo-se a si mesma, de forma que “toda escritura é um resumo de leitura, jogos com possíveis livrescos, elucubração na biblioteca” (Samoyault, 2008, p. 87).

Para um viajante, a escrita pode ser um caminho de construção, de viver, de lembrar e de estar constantemente se refazendo, já que, para Deleuze (1997), escrever é sempre lidar com o inacabado, é um “estar sempre a fazer-se” (Deleuze, 1997, p. 11). Dessa forma, o viajante, quando tem a literatura como instrumento, pode se tornar seus personagens, pode vivenciar outras aventuras, pode vir a ser aquele que já foi ou que já passou pelos caminhos traçados. Para Ruy Duarte de Carvalho, o viajante, quando explorador, é aquele “que atravessa, procura, registra e passa. Sempre em busca do novo e em fuga para a frente” (Carvalho, 2008, p. 122). Quase da mesma forma, para Samoyault (2008, p. 11), “a heterogeneidade do intertexto funda-se na originalidade do texto. E pensar diferentemente a história dessa memória da literatura é servir-se da tensão entre a retomada e a novidade, entre o retorno e a origem, para propor uma poética dos textos em movimento”.

Escrever é elaborar a matéria que registra o viajante, sua perspectiva e os espaços por onde passou. Para Ruy Duarte de Carvalho, “o que seria de uma viagem sem o livro que aviva, que lhe prolonga o rastro – e sem todos os livros, também, que a guiaram e lemos antes de nos metermos a caminho?” (Carvalho, 2008, p. 121).

Portanto, uma viagem não se dá apenas no partir, mas também nas reminiscências – algumas vezes, ela começa nas reminiscências para depois se tornar movimento. Criamos inicialmente as nossas idealizações, o nosso trajeto e nos planejamos. Temos a intenção de viver o que outro viveu ou nos aproximarmos disso, a intenção de atravessar o vivido do outro, compreender outras experiências, seja parodiando ou parafraseando a vivência alheia, porém sempre em uma intertextualidade por meio de escritas, leituras e experiências. Para tanto, talvez seja necessário que retomemos os estudos de Ecléa Bosi (1987) quando este afirma:

Para Halbwachs, cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva. Nossos deslocamentos alteram esse ponto de vista: pertencer a novos grupos nos faz evocar lembranças significativas para este presente e sob a luz explicativa que convém à ação atual. O que nos parece unidade é múltiplo. Para localizar uma lembrança não basta um fio de Ariadne; é preciso desenrolar fios de meadas diversas, pois ela é um ponto de encontro de vários caminhos, é um ponto complexo de convergência dos muitos planos do nosso passado (Bosi, E., 1987, p. 335).

Em outras palavras, o que lembramos e como lembramos está em constante diálogo com as memórias compartilhadas por grupos sociais, comunidades e culturas. Nossas memórias individuais são mutáveis e adaptáveis. Quando nos envolvemos em novos grupos sociais ou contextos, nossas lembranças podem ser evocadas de maneira diferente para se adequar à situação presente.

Essa multiplicidade na memória significa que nossas lembranças são influenciadas por várias fontes: nossa própria experiência pessoal, as memórias compartilhadas por grupos sociais e culturais, as perspectivas de outras pessoas com quem interagimos e até mesmo as mudanças em nossa identidade ao longo do tempo. Todas essas influências se entrelaçam para formar a complexa rede das nossas memórias individuais. Isso ressalta a importância de preservar e transmitir a memória coletiva por meio de narrativas, tradições e registros escritos ou visuais.

Analisar a obra *Desmedida* significa tentar compreender como as memórias lidas e vividas são tecidas ao longo da multiplicidade textual. Ao se tratar de uma viagem, imaginamos que leitura se dará pelos locais do Brasil e a partir do presente que o narrador vivencia. No entanto, vemos um texto que está em construção desde antes mesmo da independência de Angola.

Para isso, é necessário verificar a (des)ordenação dos acontecimentos em relação ao presente da enunciação, ao distanciamento entre o cronista e seus relatos e ao grau de interferência ou de questionamentos levantados nas crônicas. Por meio dessas perspectivas, temos um emaranhado de referências, pois percebemos que esse texto foi sendo construído por anos e, mesmo ao final da obra, a crônica abre espaço para outra construção, que mais tarde foi nomeada de *A terceira margem* (2009), ou seja, a obra não é fechada.

Entretanto, diante das observações acima, como podemos imaginar a construção de um rizoma em *Desmedida*? Temos a voz textual do narrador que traz para nós leitores inúmeras outras vozes de outros viajantes que aqui estiveram. O cronista vem ao Brasil, faz o seu papel, porém não tem a intenção aparente de ser

uma voz que se sobreponha às outras, pelo contrário, ele é uma voz que se soma às outras para compreender que para ser um viajante, talvez, também seja necessário reunir em si as outras vozes presentes em outras narrativas. Por essa razão, apesar da obra ter uma presença marcante do eu, da busca por uma certa compreensão do seu caminho individual, há um espaço para a construção de um pensamento que vem do coletivo de viajantes que antes estiveram aqui, assim como em seu último capítulo, ele conclui:

acho mesmo que estamos juntos de tantas e tão evidentes maneiras que até uma vez mais pode parecer impertinência aludir sequer a isso. Estamos juntos enquanto produto histórico, substância da expansão e implicados em processos equivalentes de caldeação e de formação genética, antropológica, mestiça, linguística, social, comportamental e cultural. E, à partida, do mesmo lado nos quadros das atuações hemisféricas, austrais, regionais e nacionais do presente, embora ocupando lugares completa e paradoxalmente distintos, nalguns aspectos. E estamos juntos quanto a destinos coletivos e estaremos juntos em termos de sentido para o devir de toda espécie humana e de mundo (Carvalho, 2010, p. 397-398).

No volume 1 de *Mil Platôs*, Deleuze e Guattari (2011) esclarecem a desimportância de nomear um “eu” em uma obra, pois ao fazermos isso “não somos mais nós mesmos. Cada um reconhecerá os seus. Fomos ajudados, aspirados, multiplicados” (Deleuze; Guattari, 2011, p. 17). Mais a frente, continuam:

um livro não tem objeto e nem sujeito; é feito de matérias diferentemente formadas, de datas e velocidades muito diferentes. Desde que se atribui um livro a um sujeito, negligencia-se este trabalho das matérias e a exterioridade de suas correlações. (...) Num livro, como em qualquer coisa, há linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação (Deleuze; Guattari, 2011, p. 18).

Precisamos, portanto, entender a multiplicidade da obra, seus movimentos, no entanto, sem pretender encaixá-la em binarismos ou limitações. No rizoma, as identidades não são uma finalidade fixa, elas são parte de um fazer-se, de um devir.

Deleuze e Guattari (2011) vinculam-se à filosofia da diferença, na qual, em vez de uma identidade essencialmente fechada, priorizam-se a diferença, a transformação, o devir e a mutação em constante fluxo. Nessa perspectiva, a identidade torna-se secundária, pois, ao se fixar, restringe as potenciais transformações.

O rizoma é um tipo de caule que cresce no subterrâneo, desse modo, percebe-se que Deleuze e Guattari, de maneira transdisciplinar, buscam na biologia a multiplicidade. É importante destacar que o rizoma não se opõe às árvores ou ao sistema radicular, pelo contrário, ele atua junto delas. Exemplos de plantas rizomáticas são a grama, as bananeiras ou as espadas de São Jorge. Em um rizoma, não se apresenta uma raiz pivotante ou um centro, o rizoma, portanto, não começa nem termina, ele é um contínuo que forma uma teia.

Qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem. A árvore linguística à maneira de Chomsky começa ainda num ponto S e procede por dicotomia. Num rizoma, ao contrário, cada traço não remete necessariamente a um traço lingüístico: cadeias semióticas de toda natureza são aí conectadas a modos de codificação muito diversos, cadeias biológicas, políticas, econômicas, etc., colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas (Deleuze; Guattari, 2014, p. 20).

Dessa forma, aqui está a principal diferença: na estrutura arbórea há a ideia de filiação, de um início. Já na rizomática não podemos identificar esse começo, não existem objetos, propostas, ideias mais significativas do que outras. Afinal, ele não preza por um único ponto ou uma finalidade em si; mas sim pelo experimentalismo, pelo processo.

Em oposição à árvore ou à raiz pivotante, o rizoma não se subordina a uma estrutura inflexível. Enquanto a árvore e a raiz seguem percursos previamente estabelecidos, com fases delineadas para ascender ou descer num esquema hierárquico e linear, o rizoma abre espaço à liberdade. Nessas formas tradicionais, há um único sentido, ordenado e isento de contradições. O sistema rizomático, ao contrário, rompe tais amarras ao possibilitar a superação de fronteiras e a conexão dinâmica de múltiplos pontos, constituindo redes interligadas e oferecendo variadas possibilidades de interação.

Cássio E. Viana Hissa (2002, p. 34) questiona em sua obra: “como imaginar a fronteira como o que também integra, em vez de somente dividir?”. De maneira parecida, Nicolescu (1999, p. 99) esclarece: “quando nos colocamos num nível de realidade bem determinado, somos fatalmente aprisionados na cadeia sem fim das oposições binárias: somos obrigados a ser pró ou contra”. De acordo com o físico, a conciliação entre esses dois opostos é impossível em um mesmo nível de realidade.

O que pode haver é um compromisso em que algum lado sairá frustrado e que, em um futuro, poderá gerar outro “pró ou contra”, ou seja, outro par de opostos.

E ficamos com a questão: como superar essa oposição e criar um espaço de integração, aceitação, inclusão? Talvez, parte da resposta para essa pergunta esteja no rizoma. No rizoma é possível encontrarmos possibilidades de transgressão, de imprevistos, pois não há um sistema fechado. Por isso, é difícil buscar uma totalidade, esse é um sistema aberto, envolvimento de movimentos, e as possibilidades surgem dos encontros. Portanto, a ideia principal não é pensar nos pontos, mas sim nas linhas, nos processos, nas práticas que formam os sujeitos e objetos. Dessa forma, não é o sujeito que cria o objeto, mas são as possibilidades que fazem o sujeito. Neste contexto, falamos de linhas que não são nem sujeitos e nem objetos, pois elas são pontos no processo e não necessariamente tem uma estrutura pré-determinada que atua como forças.

No contexto do rizoma, é essencial considerar a perspectiva do espaço "vazio" entre as conexões, bem como os processos de estratificação (territorialização e codificação) e desestratificação (desterritorialização e descodificação). A estratificação inicia-se no momento em que linhas do rizoma se cruzam e formam nós que, uma vez consolidados, podem ser difíceis de desfazer. Esse fenômeno frequentemente conduz a situações irreversíveis, ocasionando na formação do estrato, concebido como ponto de convergência de forças. No entanto, também existem as linhas de fuga as quais representam vias de escape ou rotas de liberação que surgem em meio a estruturas ou sistemas estabilizados, como um processo de desterritorialização que rompe com configurações fixas, abrindo espaço para novas conexões, intensidades e possibilidades de existência.

Assim poderíamos nos questionar se o cronista de *Desmedida* está em uma linha de fuga? Pois, como Deleuze e Guattari afirmam, “as multiplicidades se definem pelo fora: pela linha abstrata, linha de fuga ou desterritorialização segundo a qual elas mudam de natureza ao se conectarem às outras” (Deleuze; Guattari, 2011, p. 25), O processo em que se deu essa viagem é múltiplo e a sua motivação parte de um caminho que o cronista percorreu até Richard Francis Burton em suas leituras, assim como podemos observar no dizer do cronista: “é que esta paragem em Três Marias, e neste hotel, me devolve, não dá para resistir se quero prosseguir, a Burton, a explorações na África” (Carvalho, 2010, p. 149). Nesse caso, é como se Burton, não fosse necessariamente um ponto de encontro, mas sim uma linha que vai e volta,

estabelece novas conexões, muda o estado de espírito do cronista que chega a refazer muitos dos caminhos do antigo viajante. Em seguida, continua:

e ao sentido da viagem que estou a fazer (e das crônicas que ando a querer escrever): explorar o São Francisco vindo eu da África, de Angola, na condição que é a minha e a dar-me a ousadia, muito pessoal, íntima às vezes, de tentar explicar-me pesando, fundamentando, acrescentando, inventando as minhas percepções do Brasil e do que o Brasil me dá a ver, a ler, a curtir, a abominar do Brasil, do mundo e de mim mesmo (Carvalho, 2010, 149-150).

Os verbos usados na citação acima demonstram como esse caminho independe de um ponto principal, ou seja, independe uma raiz, sendo que, ao tentar se explicar, há também aquilo que o cronista acrescenta e inventa de suas percepções. Podemos inferir que a viagem são as intensidades, as forças que funcionam como fluxo, assim, ainda não sabemos onde a viagem vai parar, pois a natureza desse itinerário é a própria mudança e toda essa mudança emerge da multiplicidade de acontecimentos, caminhos e leituras.

Portanto, durante a viagem é como se o cronista vivesse em constante fluxo, entre aquilo que é extrato, o aqui e agora, mundo organizado, separado; e seu plano de consciência, a parte virtual, funcionamentos que podem ser atualizados de diversas maneiras.

Isso quer dizer que essas zonas de intensidade estão a todo momento atravessando o cronista, seja por suas leituras, seja a cidade em que ele se encontra no presente, seja a sua memória, sejam suas experiências. Um exemplo é a importância de Richard Francis Burton para o cronista: “não é que eu tenha em Burton grande conta. Mas também é verdade que se Burton não tivesse ocorrido nessa história, talvez jamais tivesse ocorrido sequer, a hipótese de uma viagem que tivesse o São Francisco em conta” (Carvalho, 2010, p. 150). E Burton segue levando o cronista São Francisco acima e São Francisco abaixo, assim como fez no passado. A linha de Burton segue atravessando o cronista. Nesse contexto, para Deleuze e Guattari (2011), ao construírem uma relação sobre o livro e o mundo, afirmam: “o livro não é a imagem do mundo segundo uma crença enraizada. Ele faz rizoma com o mundo, há evolução paralela do livro e do mundo, o livro assegura a desterritorialização do mundo, mas o mundo opera uma reterritorialização do livro no mundo” (Deleuze; Guattari, 2011, p. 28). *Desmedida* se reterritorializa por meio de suas linhas, por meio das viagens e da própria experiência do cronista.

O cronista tem um itinerário, tem um mapa, porém esse mapa

não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói. Ele contribui para a conexão dos campos, para o desbloqueio dos corpos sem órgãos, para sua abertura máxima sobre um plano de consistência. Ele faz parte de um rizoma. O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente (Deleuze; Guattari, 2011, p. 30).

A viagem do cronista não é fechada, ela está aberta, nem ele mesmo sabe o que encontrará e se encontrará. É nesse contexto que moram as surpresas, a fala inesperada, o questionamento inesperado, afinal o cronista se mostra aberto para as “múltiplas entradas” (Deleuze; Guattari, 2011, p. 30), já que a viagem oferece “livros, sertões, viagens e famílias... Um programa completo. Fazer do São Francisco um itinerário de observações e de leituras, de acercas e de a-propósitos, uma articulação galopante de casos e comentários, de ideias e de palavras” (Carvalho, 2010, p. 56).

5.3 O LUGAR DO CRONISTA

Em *Desmedida*, o cronista apresenta-se como:

Branco assim como pareço ser, cidadão de Angola, mas nascido fora, como não aproveitar para tentar ver quem era e que é o brasileiro aqui, num país que decorre também da expansão ocidental protagonizada pela ação colonizadora de Portugal e que deve a sua independência à ação de muita gente consignada como portuguesa até à data dela, nascida muita também em Portugal e ainda assim a lutar por ela, e tudo o que há de complementaridades, de contiguidades e de simultaneidades entre o Brasil e Angola, desde a era das descobertas até a dos banditismos sociais que entram muito pelo século XX (...) (Carvalho, 2010, p. 53).

A partir disso, algumas questões poderiam surgir para nós leitores sobre a sua condição como europeu em Angola, sobre a sua opção pela cidadania angolana, sobre a cor da sua pele e também sobre o seu posicionamento como luso-angolano aqui em terras brasileiras. No entanto, não é o nosso foco responder a essas questões, mas sim construirmos uma análise a partir da perspectiva de rizoma e todas essas diferenças que permeiam a identidade do cronista.

Quando refletimos sobre o lugar do cronista, é preciso lembrar de sua característica transdisciplinar, pois “o lugar da transdisciplinaridade é um lugar sem lugar” (Nicolescu, 1999, p. 129), já que a sua característica atópica, de deslocamento, é capaz de integrar o todo na parte e a parte no todo, não colocando em jogo dois

opostos, mas vendo-os como “dois aspectos de um único e mesmo mundo multidimensional e multirreferencial, o mundo da pluralidade complexa e da unidade aberta” (Nicolescu, 1999, p. 129).

Se fôssemos analisar pela perspectiva de uma raiz, provavelmente teríamos que fechar nossas conclusões e definir se ele é europeu ou angolano, já que o binarismo não permite que duas oposições ou diferenças estejam ocupando o mesmo lugar. É como se estivéssemos construindo um sistema radicular, ou seja, os atravessamentos não poderiam ser tantos.

Porém, quando pensamos no rizoma, podemos chegar à possibilidade da multiplicidade e o cronista é construído por seus atravessamentos, os quais não podem ser presumidos em uma raiz pivotante, caso contrário nós acabaríamos por limitar a sua obra e também a sua condição como viajante no Brasil.

Porém, é preciso considerar a fala de Deleuze e Guattari (2011) quando afirmam que “os rizomas têm também seu próprio despotismo, sua própria hierarquia, mais duros ainda, muito bem, porque não existe dualismo (...). Existem em nós arborescência nos rizomas, empuxos rizomáticos nas raízes” (Deleuze; Guattari, 2011, p. 42). Sendo assim, apesar de encontrarmos o cronista em meio a um rizoma, existem sim nele ramificações arbóreas, pois mesmo que por diversas vezes seja difícil lidar, ainda estamos inseridos em uma sociedade capitalista que “trata-se do modelo que não para de se erigir e de se entranhar, e do processo que não para de se alongar, de romper-se e de retomar” (Deleuze; Guattari, 2011, p. 42).

O cronista viveu experiências estando em meio ao processo de colonização e da luta pela independência de Angola. Existia ali um país que buscava o domínio, que queria manter em torno de si a centralização por meio de um sistema que não permite a outras existências o direito às suas terras e a sua cultura, um sistema que não via a possibilidade da pluralidade. Esse era/é o dualismo que visava a recusa do outro “servimo-nos de um dualismo de modelos para atingir um processo que se recusa todo modelo” (Deleuze; Guattari, 2011, p. 42). Nós ainda somos atravessados por essa história, assim como o cronista. Por essa razão, talvez, parte de sua motivação por essa viagem tenha partido desse desejo de se compreender, no entanto, ele já abriga uma identidade que é reflexo do pluralismo, do deslocamento, das diferenças, da sua terceira margem.

E às paixões, às paisagens literárias dos sertões de Guimarães Rosa e de Euclides, e tudo pelo São Francisco abaixo, tudo sociável ao longo do São Francisco, eu de Luanda à Barra do Rio Grande, ou mais longe ainda, à procura da *terceira margem* de mim mesmo, pois então... (Carvalho, 2010, p. 54).

Assim, podemos observar que ele mesmo sabe que essa viagem pode levá-lo a um entre-lugar, um espaço que abrange vários outros. Porém, como esclarecem Deleuze e Guattari (2011, p. 46) “não é fácil perceber as coisas pelo meio”. Também afirmam que

um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo “ser”, mas o rizoma tem como tecido a conjunção “e... e...e...”. Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. Para onde você vai? De onde você vem? Aonde quer chegar? São questões inúteis (Deleuze; Guattari, 2011, p. 48-49)

A terceira margem que ele cita dialoga com o conto *Terceira margem do rio*, do escritor brasileiro João Guimarães Rosa. Neste conto, encontramos uma família que vive em meio a um impasse: o pai fez uma canoa, foi para o meio do rio e de lá não saiu mais. Com o tempo, todos os familiares foram saindo de casa, construindo a sua vida, no entanto, um dos filhos permaneceu e diariamente levava alimento para o pai. O filho é um personagem interessante para observarmos, pois ele não vai embora, ele fica entre o pai e a vida que poderia ter construído, sentindo uma culpa que não sabe necessariamente de onde vem. Ao relacionarmos esse texto com o cronista, poderíamos questionar se ele também, em meio a esse rizoma, é atravessado por alguma culpa? Afinal, ele vem ao Brasil como um “filho pródigo”, assim como esclarece no seguinte trecho: “vim cá e viajei experimentando sempre um sentimento de filho pródigo ciente daquilo que enquanto pessoa deve ao Brasil pelo que desde muito cedo na vida o Brasil lhe deu a ler, a ouvir, a aprender, a ver e imaginar” (Carvalho, 2010, p. 397).

Retomando o conto “A terceira margem do rio”, também é importante observarmos a figura do pai, aquele que espantou a todos, pois seguiu um caminho diferente, optou por outro espaço, por outro lugar: o meio. Para Deleuze e Guattari (2011, p. 49), “o meio não é uma média; ao contrário, é o lugar onde as coisas adquirem velocidade (...) riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio”. Nesse contexto, o rio, de certa forma, torna a ser

metáfora para o cronista. Ele aparece como esse espaço que carrega não apenas duas margens, mas seu meio carrega consigo a desmedida:

mal dei pelo rio, em Januária, mas em nenhum lugar outro, do que vi e pisei, senti tanto as marcas e a presença, não as do curso das águas e do traçado das margens, mas a da goma glandular, colada aos corpos, de gerações afins a um lugar. Não tanto, assim, a dimensão de um portentoso curso de água, mensurável, trabalhável, transponível, mas antes a de um deus fluvial que é o eixo e é o texto de um universo a que se dá o nome e onde colhe a dimensão de uma ideia e dos ecos que lhe conferem a insondável espessura do fundo, e a vaga desmedida da extensão de um cosmos. Estou a falar do sertão (Carvalho, 2010, p. 121).

Essas narrativas criam uma comunicação entre histórias e territórios, semelhante à interação entre Rosa e os sertanejos, ou entre Ruy Duarte de Carvalho e os pastores de Huíla. Deleuze e Guattari (2011) usam a metáfora do "rizoma" para descrever essa conexão, enfatizando como um livro é como um mapa em constante reconstrução — desmontável, modificável e cheio de múltiplas possibilidades (Deleuze; Guattari, 2011, p. 44). Essa ideia de interconexão é crucial para entender como os relatos dos cronistas não seguem apenas um itinerário fixo, mas são experiências que se desdobram em novos caminhos e descobertas ao longo da viagem.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ruy Duarte de Carvalho, em *Desmedida*, realiza um trajeto de modo plural, múltiplo e diverso, mesmo quando o texto é voltado para si mesmo. Mas, afinal, como a história de Angola e do Brasil influenciam na escrita de *Desmedida*? Como o modernismo brasileiro e outras questões geográficas/literárias, de certa forma, ganham destaque na literatura construída por Ruy Duarte de Carvalho? Como a transdisciplinaridade e a intertextualidade são reflexos da multiplicidade na obra? Como essa narrativa pode ser revisitada por uma escrita rizomática? A nossa intenção foi tentar responder essas questões a partir deste estudo apresentado. No entanto, para além disso, o intuito de nosso trabalho não foi fazer uma busca pelas influências ou filiações da obra, mas explorar a multiplicidade que *Desmedida* traz para nós leitores.

Os textos lidos e analisados para esta tese demonstram a complexa relação intertextual e transdisciplinar estabelecida na obra de Ruy Duarte de Carvalho. O foco dessa escrita recai sobre os indivíduos presentes na narrativa, e é a experiência do (re)encontro do cronista com o Brasil que trará a sua percepção de mundo a partir de seus antecessores literários. Portanto, em *Desmedida*, assim como a história de Angola, Portugal e Brasil, temos uma fragmentação na composição narrativa, movimentada pela dúvida, pela incerteza, pela obscuridade – principalmente das guerras – em um texto em que a certeza cede lugar para o questionamento sobre as independências e o período pós-independência.

É nesse contexto que o cronista aparece em conexão com o seu mundo interior e exterior e, por meio da viagem ao sertão – de si –, ele tenta entrar em contato com as experiências de outros viajantes, refazendo os seus passos, considerando que “a transdisciplinaridade age em nome de uma visão: a do equilíbrio necessário entre a interioridade e exterioridade do ser humano” (Nicolescu, 1999, p. 122). É assim que ele consegue construir uma discussão de temática social e tenta compreender os fenômenos históricos que envolvem Angola e Brasil, refletindo, dessa forma, uma composição fragmentária em que a totalidade é algo inatingível.

Além do mais, através da narrativa, encontramos uma fusão de fronteiras, uma vez que a diversidade textual amplia a criação de significados. Como um questionador, ele busca compreender a si mesmo e aos outros por meio de diversos condutores que permeiam tanto a história quanto a ficção. Em *Desmedida*, percebemos uma

consciência em constante movimento e fluxo que expressa o desejo de retornar ao lugar para o qual inevitavelmente voltará.

Inúmeros discursos atravessam o texto literário, e há, portanto, uma relação de continuidade ou ruptura com obras anteriores e posteriores, tudo isso dentro das marcas textuais e das marcas individuais da experiência de cada artista. E no meio disso tudo, o cronista atravessa e é atravessado pelo rio São Francisco:

Livros, sertões, viagens e famílias... Um programa completo. Fazer do São Francisco um itinerário de observações e de leituras, de acercas e de a-propósitos, uma articulação galopante de casos e comentários, de ideias e de palavras. Razões bastantes para fazer um livro e aceitar um convite (Carvalho, 2010, p. 56).

Dessa forma, em *Desmedida*, vimos que a união entre experiência pessoal e narrativa literária evidencia como a vivência do etnógrafo — com seus afetos e percepções — redefine a compreensão do outro. A sua subjetividade redimensiona as possibilidades interpretativas, promovendo um diálogo fluido entre literatura e etnografia combinando real e ficcional, observação e experiência afetiva.

Esse é um texto que nasce de outros textos, conecta-se a outras trajetórias, destacando como o passado e a experiência, interligados em um processo dialético, reavivam e reconstróem-se.

O espaço geográfico e a terra estão presentes em toda a parte da obra. É algo que se funde ao cronista e interliga a si mesmo a todas as questões. São as rotas de Minas Gerais ou as que passam por Pernambuco e Bahia, conectando-se às paisagens angolanas, que demonstram que a geografia não é estática, mas um fluxo vivo que influencia a narrativa do autor e marca a movimentação dos textos.

Nesse sentido, vimos que Carvalho (2010) integra experiências pessoais e vivências culturais de maneira transdisciplinar e rizomática, abordando a pluralidade como uma necessidade para compreender a alteridade. Ele abandona a autoridade etnográfica tradicional, substituindo-a por uma narrativa aberta, polifônica e dialógica, em que o leitor participa ativamente do processo de construção de sentidos em que a intertextualidade deixa um caminho diverso para ser descortinado. Ao reimaginar as conexões entre tempo, espaço, história e narrativa, Ruy Duarte de Carvalho convida à reconexão com múltiplos saberes, propondo uma perspectiva integradora que privilegia o diálogo.

Este breve trabalho, portanto, evidencia a presença de uma composição transdisciplinar, intertextual e rizomática na obra, que nos convida a lê-la como um mapa aberto e questionável, abrangendo categorias como tempo, história, ficção e narrativas de viagem. É como se o decálogo neo-animista de Ruy Duarte de Carvalho (2009) fosse, em parte, pensado em *Desmedida*, ao refletir sobre a necessidade de recorrer a diferentes epistemologias para compreender a pluralidade. Pois, o paradigma da expansão ocidental, como demonstrado por Carvalho (2010), impõe-se como universal, excluindo outras possibilidades. Por isso, em *Desmedida* não encontramos a dicotomia Brasil/Angola. Não há um discurso em que o viajante se coloca em um local de observador diante do exótico, do desconhecido. Pelo contrário, há muito de Angola no Brasil e muito do Brasil em Angola, mas também não resta-nos dúvida de que não existiria o Brasil como é hoje sem Angola e vice-versa. Esses países estão ainda em processo de construção, em um fazer-se, em um processo de conexão que nos coloca em um lugar de incompletude, pois sempre que entramos em contato com o outro, nos re-fazemos, nos re-criamos, nos re-imaginamos:

Estamos juntos todos, todos no mesmo barco, os homens todos e tudo quanto existe no universo inteiro. E se existirem outros universos, também eles, ainda, estarão junto conosco no mesmo barco. E deus não é uma entidade... É o total de um processo criativo e indecifrável em devir do qual cada um de nós, pessoa, animal, pedra, capim, astro, asteróide, vento, sopro e suspiro, desgosto e dor, euforia e glória, faz parte integrante e inalienável.....(Carvalho, 2009).

Percebemos, a partir do trecho acima – último parágrafo do decálogo neo-animista –, que a incompletude enunciada não é algo negativo, é o que, na verdade, reafirma a pluralidade, que demonstra como as conexões são rizomas em construção, em devir. O que não podemos é tomar qualquer ramificação – outro encontro – como principal, isso retomaria a lógica arborescente.

Nesse contexto, a memória ganha o seu destaque, pois, como afirma Chaves (2022, p. 86), “refazer o reino da memória é resgatar sentidos e valores, reocupando espaços enfumaçados pela imposição de um outro código. Assim, a utopia de uma nação angolana parece passar pela posse, também literária”. Então, *Desmedida*, ao trazer de forma predominante as memórias do cronista em detrimento aos próprios passos do cronista no Brasil, traduz essa característica da narrativa angolana: o resgate para possuir a própria história, reinterpretar a própria experiência à maneira

rosiana. As suas memórias conectam-no com outras personalidades, outras linguagens, histórias, formando um sistema de rizoma múltiplo e aberto.

O cronista, em sua viagem, aponta uma necessidade que pode ser sua e, talvez, de muitos: a reconexão com nossa multiplicidade e com a inter/trans/multidisciplinaridade. Essa (re)conexão entre os saberes não implica a extinção dos estudos específicos, mas sim a reafirmação de um coletivo que precisa reaprender a se reaproximar, a observar o outro, não para estudá-lo, mas para aprender mais sobre si mesmo e sobre o mundo. A integração dos conhecimentos só se torna possível por meio do diálogo, da abertura para enxergar e escutar o outro. Dessa forma, reconhecemos o saber em todas as práticas e vivências, assim como o cronista que, ao viver com outras sabedorias, experimentou diferentes formas de se relacionar com a natureza, com os recursos e com a ancestralidade.

Por fim, diversas questões permanecem em aberto e demandam investigação em futuros trabalhos, tais como uma análise mais aprofundada das motivações práticas dessa viagem, um exame do silêncio do próprio brasileiro em *Desmedida* ou uma atenção mais rigorosa à metáfora do “filho pródigo”. Embora não tenha sido possível aprofundar todas essas reflexões neste estudo, acreditamos que ele oferece uma contribuição no conjunto das múltiplas pesquisas voltadas ao tema.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do nordeste e outras artes*. São Paulo, Cortez, 2011.

ALENCAR, José de. *Ubirajara*. Acesso: Acervo digital de domínio público. Disponível em: http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/ubirajara.pdf Acesso em: 25 de fev. de 2023.

ANDRADE, Fellip Agner Trindade. *A exumação do autor na era digital*. Tese (doutorado em Estudos Literários). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2022. 209f. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/14143>. Acesso em: 10 de jul. de 2023.

ANJOS, Márvio dos. Com convidados, Caetano explica "Sampa". *Folha de São Paulo*. São Paulo, sábado, 24 de janeiro de 2004. Edição online. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2401200419.htm#:~:text=Foi%20I%C3%A1%20que%20algo%20aconteceu,450%20anos%20de%20S%C3%A3o%20Paulo>. Acesso em: 23 de maio de 2023.

ANDRADE, Oswald de. Em Piratininga Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha. *Revista de Antropofagia* 1(1), 1928.

- ASSIS, Machado de. *Esaú e Jacó*. São Paulo, Via Leitura, 2021.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo, Perspectiva, 2015.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____ *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, 3ª edição.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo, Cultrix, 2017.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: TA Queiroz, Editora da Universidade de São Paulo, 1987.
- BUALÁ. *Daniela Moreau*. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/autor/daniela-moreau>. Acesso em: 10 de maio de 2024.
- CANDIDO, Antonio. A vida ao rés do chão. In: ANDRADE, Carlos Drummond de et al. *Para gostar de ler: crônicas*. Volume 5. São Paulo: Ática, 2003. p. 89-99.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte, Itatiaia, 2000.
- CANDIDO, Antonio. A literatura na evolução de uma comunidade. In: _____ *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro, Ouro Sobre Azul, 2006.
- CANDIDO, Antonio. *O romantismo no Brasil*. São Paulo, Humanitas, 2002.
- CARDOSO, Claudia Fabiana de Oliveira. A poesia de Ruy Duarte de Carvalho para além de fronteiras. *Via Atlântica*, São Paulo, v. 16, n. 1, p. 57–75, 2015.. Disponível em: <https://revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/98403>. Acesso em: 12 de set. 2024.
- COELHO, Alexandra L. Ruy Duarte de Carvalho: a viagem desmedida. In: *O Público*. 11 de novembro de 2010. Disponível em: <https://www.publico.pt/2010/11/11/culturaipilon/noticia/ruy-duarte-de-carvalho-a-viagem-desmedida-269356> Acesso em: 24 de nov. de 2024.
- COELHO, Rafael Senra; MONTEIRO, André; ZIMBRÃO, Teresinha. Imanência e transcendência na mineiridade. *Revista da Anpoll*, n. 41, p. 75-86, Florianópolis, Jul./Dez. 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.18309/anp.v1i41.870>. Acesso em: 10 de ago. de 2024.
- CARVALHO, Ruy Duarte de. *A câmara, a escrita e a coisa dita ...fitas, textos e palestras*. Lisboa: Cotovia, 2008.
- CARVALHO, Ruy Duarte de. *Como se o mundo não tivesse leste*. Lisboa, Cotovia, 2003.
- CARVALHO, Ruy Duarte de. *Desmedida*. Rio de Janeiro, Língua Geral, 2010.
- CARVALHO, Ruy Duarte de. *Ondula, savana branca*. São Paulo: Círculo de Poemas, 2022.

CARVALHO, Ruy Duarte de. *Lavra - poesia reunida 1970/2000*. Lisboa, Cotovia, 2005.

CARVALHO, Ruy Duarte de. Uma espécie de habilidade autobiográfica. *BUALÁ*, 12 de agosto de 2010. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/ruy-duarte-de-carvalho/uma-especie-de-habilidade-autobiografica>. Acesso em: 07 de nov. de 2024.

CARVALHO, Ruy Duarte de. *Comentários sobre o filme “Nelisita”*. Palestra realizada na casa das Áfricas. Produção Anthares Multimeios. Câmera: Gianni Puzzo, 2004. Duração 42:41. Disponível em: http://www.dailymotion.com/video/xf3kla_comentarios-sobre-o-filme-nelisita_school. Acesso em: 06 de out. de 2023.

CARVALHO, Ruy Duarte de. *Sem título III*. Fundação Mário Soares. Disponível em: <http://www.casacomum.org/cc/visualizador?pasta=11185.001.010> (2024-5-9). Acesso em: 10 de maio de 2024.

CHAVES, Rita. *Literatura e identidade(s): algum percurso de Ruy Duarte de Carvalho*. In: VIII CONGRESSO LUSO-AFRO-BRASILEIRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS, 8., 2004, Coimbra. *Anais [...]*. Coimbra: Centro de Estudos Sociais, Faculdade de Economia, Universidade de Coimbra, 2004. Disponível em: <https://www.ces.uc.pt/lab2004/inscricao/pdfs/painel35/RitaChaves.pdf> Acesso em: jul. de 2022.

CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2022. 2 ed.

CHAVES, Rita; CAN, Nazir Ahmed Can. De passagens e paisagens: geografia e alteridade em Ruy Duarte de Carvalho. *Abril – NEPA / UFF*, v. 8, n. 16, p. 15-28, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/abriluff.v8i16.29886>. Acesso em: out. de 2022.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte, UFMG, 1996.

COSTA, Cláudio Manuel da. Sonetos (VII). In: RAMOS, Péricles Eugênio da Silva (Intr., sel. e notas). *Poesia do outro – Antologia*. São Paulo: Melhoramentos, 1964. p. 47.

COUTINHO, Eduardo F. *Grande Sertão: Veredas Travessias*. São Paulo, Realizações, 2013.

CUNHA, Euclides. *Os sertões*. São Paulo: Martin Claret, 2016.

CUNHA, Eneida Leal. Algumas dinâmicas da Tradição no Modernismo. Aula inaugural. Moderação: Mônica de Menezes Santos. Instituto de Letras UFBA, PPGLitCult, Salvador, 2022/1. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2TaYfHJPiSs&t=1157s>. Acesso em: nov. 2024

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*. São Paulo: Editora 34, 2001, 2º vol.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DUARTE, Ruy. *Nelisita*. Produção: Alberto Sebastião. Angola, Laboratório Nacional de Cinema UEE, 1983. Disponível em: <https://vimeo.com/154832740>. Acesso em: 12 de maio de 2020.

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

ECO, Umberto. *Interpretação de superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

GALEANO, Eduardo. *Sangue latino*. Canal Brasil, gravado em 2010 e exibido em 10 de junho de 2010. Entrevista a Eric Nepomuceno.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Edições Viva voz, 2010.

GLISSANT, Edouard. *Introdução à uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. *A mobilidade das fronteiras: inserções da geografia na crise da modernidade*. Belo Horizonte, UFMG, 2002.

KRISTEVA, Julia. *Semiótica: introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

KLIPEL, Renata de Oliveira; BASTO, Maria-Benedita. A paisagem como questão política para Ruy Duarte de Carvalho. *Revista Crioula*, n. 1, v. 22, 2018, p. 63-76. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1981-7169.crioula.2018.150321>. Acesso em: 23 de out. de 2022.

LANÇA, Marta. *Uma espécie de viagem*. Desmedida, de Ruy Duarte de Carvalho. 2 de junho de 2011. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/ruy-duarte-de-carvalho/uma-especie-de-viagem-desmedida-de-ruy-duarte-de-carvalho>. Acesso em: 23 de nov. de 2021.

LIMA, Jorge de. *Invenção de orfeu*. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/jorge1.html>. Acesso em: 9 de jul. de 2023.

MACÊDO, Tania. *Luanda, cidade e literatura*. São Paulo, UNESP, 2008.

MINISTÉRIO DA CULTURA. Fundação Biblioteca Nacional Departamento Nacional do Livro. *A carta de Pero Vaz de Caminha*. Disponível em: http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/carta.pdf. Acesso em: 14 de fev. de 2023.

MURARO, Andrea Cristina. No-país-do-tempo-que-foi: os quintais de Ernesto Lara Filho. *Revista USP*. África, São Paulo. v. 33-34, p. 27-36, 2013/2014. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/africa/article/view/115361/113014>. Acesso em: 15 de nov. de 2024.

NASCIMENTO, Maria dos Santos do. Por uma geografia poética: paisagem e escrita em Ruy Duarte. *Scripta*, 2010, n. 14, v. 27, p. 63-79. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/4328>. Acesso em: 20 de out. de 2022.

NICOLESCU, Basarab. *O manifesto da transdisciplinaridade*. Trad. Lucia Pereira de Souza. São Paulo: TRIOM, 1999.

O MIRANTE. *Ruy Duarte de Carvalho evocado na terra que o viu nascer*. Edição de 31/03/2011. Disponível em: <https://omirante.pt/semanario/2011-03-31/sociedade/2011-03-30-ruy-duarte-carvalho-evocado-na-terra-que-o-viu-nascer>. Acesso em: 23 de nov. de 2024.

PADILHA, Laura Cavalcante; CARDOSO, Claudia Fabiana de Oliveira Cardoso. Veredas ao sul: a escrita ficcional de Ruy Duarte de Carvalho. *IPOPOTESI*, Juiz de Fora, v. 14, n. 2, p. 159 - 167, jul./dez. 2010.

PACHECO, Luís; COSTA, Paulo; TAVARES, Fernando Oliveira. História econômico-social de Angola: do período pré-colonial à independência. *População e sociedade*: CEPESE. Porto, v. 29, junho de 2018, p. 82-98. Disponível em: <http://repositorio.upt.pt/jspui/handle/11328/2282>. Acesso em: 12 de maio de 2023.

PELLISSARO, Suelen Rosa. Nonada ou travessia: reflexões sobre o sertão de Guimarães Rosa e do Brasil. *Revista Geografia Literatura E Arte*, n. 2, v. 2, 2020, p. 65-89. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2594-9632.geoliterart.2020.167399>. Acesso em: 27 de maio de 2024.

PONTE, Inês. Conhecer e animar o arquivo de RDC: processos e resultados a partir de uma inventariação. *Bualá*, 2020. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/ruy-duarte-de-carvalho/conhecer-e-animar-o-arquivo-de-rdc-processos-e-resultados-a-partir-de-uma-inv>. Acesso em: 23 de maio de 2020.

RAMOS, Marilúcia Mendes. Breve estudo do conto angolano da década de 50 à atualidade. In: PRETOY, Petar *et al.* (Orgs.) *Avanços em Literaturas e culturas africanas e em Literaturas e Cultura Galegas*. Santiago de Compostela-Faro, Associação Internacional de Lusitanistas (AIL): Através Editora, 2012. Disponível em: <https://lusitanistasail.press/index.php/ailpress/catalog/download/18/27/60-1?inline=1>. Acesso em: 25 de out. de 2022.

RICE, Edward. *Sir Richard Francis Burton: o agente secreto que fez a peregrinação a Meca, descobriu o Kama Sutra e trouxe as Mil e uma noites para o Ocidente*. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.

ROLNIK, Suely. Pensamento, corpo e devir: uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. *Cadernos de subjetividade*, n. 2. São Paulo, PUC, 1993. Dossiê: Linguagens. p. 241-251.

ROSA, Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1988.

ROSA, Guimarães. A hora e a vez de Augusto Matraga. In. *Sagarana*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1978. p. 324-370.

ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Editora Nova Aguilar, 1994.

ROWLAND, Clara. *Ruy Duarte de Carvalho: Desmedida*. Luanda - São Paulo - São Francisco e volta. Fundação Calouste Gulbenkian. Recensões críticas, 2008. Disponível em: <https://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/news?i=9>. Acesso em: 9 de out. de 2022.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução: Sandra Nitrini. São Paulo, Aderaldo & Rothschild, 2008.

SAMPAIO, Teodoro. *O Rio São Francisco e a Chapada Diamantina*. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

SILVESTRE, Osvaldo. Notas sobre a paisagem e o tempo em Ruy Duarte de Carvalho. *Setepalcos*, n. 5, Coimbra: Cena Lusófona, julho de 2006.

ZERBETTO, Emma. *Violência epistemológica e ficção literária: uma análise de Como se o mundo não tivesse leste*. Università Ca' Foscari Venezia, 2020/2021. Disponível em: <http://dspace.unive.it/handle/10579/21243>. Acesso em: 19 de set. de 2024.