

Nas Geografias do Imaginário: Literatura, Antropologia e vivências migrantes na escrita

Diego Ferreira Marques (UFF/UNICAMP – PG)

Não tenho forças bastantes / para me universalizar? Paciência. Com o
vário / alaúde que construí, me parto por essa selva / selvagem da cidade.
[...] / E dentro dessas muralhas esconderemos nossa tribu.

Mário de Andrade (1987, p. 59-77)

The story is our escort. Without it we are blind. Does the blind man owns
his escort? No, neither do we the story; rather it is the story that owns us
and directs us .

Chinua Achebe (1987, p. 124)

Da reunião destes dois grandes intelectuais de um mundo marcado pela experiência colonial, o brasileiro Mário de Andrade e o nigeriano Chinua Achebe, pretendemos extrair duas importantes lições. A primeira diz respeito à centralidade da narrativa, na organização das formas de vida comunitária e nas relações de força que se estabelecem entre os diferentes grupos delimitados socialmente. Para melhor defini-la, pensemos no exemplo do ensaio de Edward Said, intitulado “A representação do colonizado: os interlocutores da antropologia”. Segundo o autor, “cada uma das quatro principais palavras do título deste ensaio [representação, colonizado, interlocutores e antropologia] ocupa um campo um tanto agitado e turbulento” (2003, p. 114), possuindo sentidos múltiplos e até contraditórios - alguns sucessivos, outros concomitantes. Insistindo nas teses já muito discutidas por Benedict Anderson, Eric Hobsbawm e outros, é o próprio Said quem sugere que os sentidos destas palavras são tão numerosos, quanto foram diversas as disputas históricas pelo controle e pelas posições de sujeito ou objeto da narrativa em que estiveram envolvidas. Esta é certamente uma perspectiva interessante, embora ela não possa prescindir de complementos que nos informem a dificuldade e o tamanho das questões aí implicadas – é este o espírito da segunda lição a que aludimos, contida nas palavras de Mário de Andrade.

Compreender as lutas de legitimação que tornam as narrativas socialmente aceitáveis ou não, desde o primeiro instante do que chamamos de “modernidade”, é algo que passa pelo reconhecimento de que, *a priori*, todas as narrativas são impuras. Os

deslocamentos geográficos e a mística do encontro de histórias implícitas e indecifráveis de um Outro produziram incontáveis situações de interação social em que, de fato, “as cidades podem ser selvas” e “as selvas, cidades”; e o imaginário mundano, secular, jamais se pôde afastar desse processo de *mestiçagens*. Para visualizarmos a questão, tomemos o argumento do historiador francês Serge Gruzinski. Estudando a monarquia ibérica do período moderno, Gruzinski percebeu os fundamentos de uma “planetarização” do conhecimento, que atingiu campos tão diversos quanto a literatura, a arquitetura e o direito, apenas para citar aqueles de que restam evidências materiais. Entre outras conseqüências, esse alargamento de fronteiras mudou a escala da produção e difusão das idéias, sobretudo porque representou o aparecimento de um público internacional de leitores com dimensões planetárias. É assim que, no século XVII, “traduzidas para o *nahuatl* no México e para o japonês em Nagasaki, as *Fábulas*, de Esopo, tornaram-se acessíveis às elites japonesas e indígenas da Nova Espanha” (2003, p. 340), do mesmo modo que as *Metamorfoses*, de Ovídio, influenciaram o pintor indígena de Puebla, Nuno Fernandes, como este confessou à Inquisição, em 1592.

Procurando dar foco às nossas idéias, um confronto entre os exemplos levantados por Gruzinski e a mais recente narrativa angolana poderia tornar mais claras as circunstâncias em que os construtores das “histórias” de um grupo ou de uma comunidade nacional são levados a conviver com o (pré-)texto de outras histórias entremeadas ao seu próprio discurso. Consideremos, a propósito, o romance *Mãe, materno mar* (2001), de Boaventura Cardoso. O périplo de Manecas, numa viagem de trem que durará 15 anos, de Malange a Luanda, constitui, sem dúvida, uma “fábula de identidade” (Cf. FRYE, 2000) – e o caráter iniciático da peregrinação do sujeito por sua terra é algo mais do que evidente na narrativa. Sobre o enredo inicial, entretanto, se depõem outras fábulas (*récits*), que críticos como Carmen Lúcia Tindó Secco e Laura Cavalcante Padilha relacionaram à forma de narrar dos *missossos*. Segundo a argumentação desta última ensaísta, o recurso do romance aos moldes da oralidade pode ser visto como uma estratégia de reforço das paisagens culturais da nação, tingindo “os espaços da alteridade” de “cores identitárias fortes”, tal como acontecia nos antigos missossos: “quimbos, senzalas, rios, monstros como os diquixi de várias cabeças, sereias, gemelaridades, boas e más mortes, e mais, muito mais” (PADILHA, 2005a, p. 145-146) – são todos motivos e imagens reavivados pela “roda de contação” estruturada por Boaventura Cardoso.

Acontece, todavia, que o contar letrado do produtor ficcional angolano não é, nem poderia ser, a transposição mecânica do contar oral: não só porque são distintos os meios, mas também porque ele se nutre de outras e diversas fontes. Viajar para reconhecer a terra, sobretudo num trem que se demora, é uma trama que, para um autor de língua portuguesa, remeterá o leitor inevitavelmente à ironia utópica do romântico Almeida Garret, nas *Viagens na minha terra* (1846). Mas se não considerarmos esta uma referência direta o bastante no romance, pensemos então, com Gruzinski, que, junto ao bestiário efabulado pelos missossos, ou seja, ao conjunto imaginário de entidades de fábula, a cultura letrada do prosador permite-lhe ainda o acesso ao mundo dos minotauros e ninfas, silfos e gnomos, bem como à moral de estórias como as fábulas do trácio Júlio Fedro, por exemplo *A Raposa e as Uvas* ou *O Homem e a Cobra*.

Tudo isso, é claro, sem prejuízo da presença de um pensamento eminentemente não-local, tal como o de Walter Benjamin, que se insinua, por exemplo, nos textos de Boaventura Cardoso. Portanto, estamos diante de múltiplos atravessamentos, que são o resultado simbólico e material daquela realidade de “territórios sobrepostos e histórias entrelaçadas”, de que nos falava Edward Said (1995, p. 33). E quando observamos as palavras do autor, “referindo-se à 'fonte' de onde emana [...]o seu contar, em especial”, as contrariedades geradas pelo processo tornam-se mais visíveis:

Fiéis à cultura banto, na forma de conceber o texto oral e de o narrar, assumimo-nos como o contador africano, na sua exuberante expressividade dramatizadora, na sua preferência pela linguagem-espetáculo, tornando-a uma polifonia de linguagens idiomáticas, gestuais, de imitação de sotaques dos personagens, dos seus estados de espírito. (CARDOSO, Boaventura. Conferência proferida no Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ, em 08/10/2004. Apud. PADILHA, 2005a, p. 146)

Ou seja, nesses textos não assistimos pura e simplesmente ao desfile espaço-temporal de imagens da “diferença/alteridade”, mas antes acompanhamos a sua dramatização, a sua transmutação alegórica e a sua conversão em mímica. E é precisamente nesta relação entre a *mimese* (a representação) e a mímica que o teórico indiano Homi Bhabha diagnosticou uma espécie de *non-sense*, cuja expressão se dá por meio de frases híbridas, por uma verdadeira glossolalia, que, sendo aparentemente incompreensível, nos oferece um espelho da hierarquia colonial (e pós-colonial) e de suas fábulas (Cf. BHABHA, 1998, pp. 177-238).

Contemplar os rituais dessa fala “desmascaradora” nos permite dirigir o pensamento para o futuro, porque nos faz olhar com maior lucidez para o presente; reclama, entretanto, que, por um momento, voltemos nossas atenções para o passado.

Façamos, portanto, um exercício retrospectivo. Na análise de Edward Said sobre o romance *Mansfield Park* (1814), de Jane Austen, encontramos um esquema especialmente importante para a descrição do problema que ora passamos a considerar. Segundo o autor, a narradora de Austen, situada na passagem entre os séculos XVIII e XIX, pretende explorar o cotidiano de uma ordem social que concebe como perfeita, traçando o panorama moral que a sustenta. No entanto, o compromisso do romance com a verossimilhança impele a escritora a incorporar um signo, que é na verdade uma monstruosidade dentro desse *status quo*; e assim ela, provavelmente apesar de si mesma, reconhece a existência da escravidão (Cf. SAID, 1995, pp. 99ss). Como portador de valores pretensamente universais, o colonizador não pode exorcizar o impuro, o feio, o ilícito ou o horroroso de suas narrativas, sob pena de deixar de ser um modelo adequado dessa moral trans-histórica. Conforme sintetizou José Jorge de Carvalho, inspirado pelo próprio Edward Said, “a obra-monumento do império nasce sempre monstruosa: não pode eliminar o rastro semiótico do grupo dominado, que deve forçosamente aparecer com sinal negativo, de decréscimo do ser” (CARVALHO, J., 1999, p. 16). A composição do cenário completo da ordem social vigente, tal como a encontramos no padrão narrativo do realismo-naturalismo europeu, entre os séculos XVIII e XIX, pressupõe a aceitação do encontro e a representação desses Outros saídos da esfera colonial, mas apenas como partes do cenário e nunca como agentes; estão condenados ao silêncio e, “para acalmá-los” (SAID, 2003, p. 146), o romance também silencia quaisquer reflexões éticas sobre sua condição. A “inversão de sinais” dos signos seqüestrados pela cultura hegemônica completa o esquema: tudo quanto poderia representar esperança e autonomia no imaginário colonizado, torna-se símbolo de degradação e desregramento.

É claro que este é um processo ambivalente e o seu aparecimento se dá em uma via de mão-dupla. São exaustivos os estudos que, nos terrenos da História, da Antropologia ou da Literatura Comparada, procuraram demonstrar o quanto “este lugar de marginalidade se tornou o espaço primário da subversão da cultura dominante” (MARCUS, 2004, p. 139). De modo resumido, poderíamos afirmar que as disputas pelo controle e legitimidade da narrativa não foram outra coisa senão disputas por um estatuto privilegiado em uma história na qual colonizado e colonizador incorporam signos um do outro. Trata-se, portanto, de uma questão de autoridade para manipular, disciplinadamente, o universo simbólico de uma comunidade observada à distância; igual em tudo àquela vivenciada pelos etnógrafos “documentais”, patriarcas da

experiência de campo.

Por se alimentarem do “impulso intenso e informativo que lhe é dado pelo que é estranho ou estrangeiro, [pelo] 'frescor profundo', na expressão de Gerard Manley Hopkins” (SAID, 2003, p. 122), a Literatura e a Antropologia estiveram imbricadas durante longo tempo, quanto à forma de auto-contemplar a sua autoridade diante do que consideravam a “diferença”. Para melhor compreendê-lo, pensemos na célebre frase do historiador norte-americano Hayden White - “real events do not offer themselves as stories” (1987, p. 4). As palavras de White reverberam uma das preocupações dominantes na reflexão sobre o papel e o caráter das Humanidades, ao longo do século XX: a artificialidade do texto historiográfico. Descrições feitas por historiadores, antropólogos, cientistas sociais e/ou políticos, bem como as mais diversas fabulações literárias, são vistas, da perspectiva de White e outros autores, como “relatos elaborados a partir de recortes do real que procuram atribuir sentido ao que se apresenta imediatamente em total incoerência ou fragmentação” (CHARBEL, 2005, pp. 6-7). Partindo da observação de estruturas que lhe parecem caóticas, o que estes “pesquisadores do humano” costumam fazer é ordenar e elidir vazios, conferindo um sentido de finalidade ao que apreendem como “real”, mas de que de fato é resultado das filtragens feitas a partir de um dado imaginário - e isto é exatamente aquilo que identificamos, quase sempre, como o procedimento elementar da narrativa.

Há muitos pontos de convergência entre os diversos teóricos do que se tem chamado de *narrativização do real*; tantos, aliás, quanto são unânimes os seus críticos em afirmar que todos eles fogem a uma dimensão particularmente importante do processo: as intenções “autoritárias” e moralizantes do pesquisador-narrador. Encadear fragmentos de um mundo e apresentá-los como se suas histórias/estórias fossem evidências é um procedimento cujos efeitos se voltam, sobretudo, para o leitor. Diante de seus compatriotas, interessados em reconhecer o universo alargado pelo império, os etnólogos/cientistas sociais tomaram para si o lugar de verdadeiros *narradores épicos*, no sentido dado por Benjamim: portadores de um “saber que vem de longe” e ultrapassa os limites da experiência individual (1994, p. 202-203). Trata-se, portanto, como demonstrou Said (2003, p. 132), de uma profunda ansiedade autoritária, uma necessidade de que suas observações encarnassem valores e ensinamentos inquestionáveis, projetados de modo vantajoso na hierarquia social do império. Acontece, todavia, que este tipo de “moral da história” rivalizaria em atenção com outras espécies de efabulações; perseguindo ainda a análise de Walter Benjamim, lembremos que o leitor de jornais e romances tornou-se um tipo especialmente avesso de ouvinte, para tudo quanto não fosse ligado às suas experiências diretas e à auto-explicação do mundo imediatamente ao redor (Cf. 1994, pp. 198-225). Mas, o que narrar, quando “o mundo imediatamente ao redor” guarda dentro de suas fronteiras um “mundo extremamente longínquo”? Imprensado entre o “saber do aqui-agora”, dado pela informação, e o “saber que vem de longe”, pontificado ainda pelas narrativas históricas/etnográficas, o romance se converteu no terreno privilegiado de representação das ambigüidades do universo criado pelo império. Graças ao seu prestígio, sobretudo, a narrativa deixou de ser encarada apenas como “um padrão ou tipo formal”, para mudar-se definitivamente em “atividade em que convergiam política, tradição, história e interpretação” (SAID, 2003, p. 132).

Conforme salientou Laura Cavalcante Padilha, na introdução de *Entre Voz e Letra*, “o século XX foi o da descoberta do véu sob o qual se encobriam as culturas africanas” (1995, p. 13). Logo a seguir à Primeira Guerra Mundial, os artistas ocidentais, sobretudo as chamadas vanguardas do alto modernismo, descobrem o filão das artes negras, evidenciando a presença perturbadora no cenário europeu dos vários Outros egressos da esfera colonial. Em muitos sentidos, esta descoberta foi um dos principais

sintomas da crise experimentada pelo modelo ocidental da modernização, espelhando grande parte da ironia contemplativa com que os intelectuais metropolitanos passaram a descrever o mundo que os circundava. Se muitos são aqueles que hoje têm confirmado a perda de legitimidade das “grandes narrativas” do nacionalismo, da emancipação e do esclarecimento, acompanhando o pensamento de Jean-François Lyotard, poucos ainda são os que percebem o quanto o reconhecimento das “micro-narrativas” está implicado no contexto geral da crise acima descrita.

O que artistas como Pablo Picasso, Paul Gauguin ou Antonin Artaud procuravam, de fato, era irromper diante de seus observadores munidos de formas de percepção e modos de pensamento que subvertessem, segundo seus próprios critérios, o olhar estabelecido e os valores de um público incapaz de aceitar a interação. Considerar os motivos informados pela *art nègre* em termos *humanos*, *culturalistas*, universais enfim, não era mais do que apresentar o próprio universo cultural, embora tomado pelo viés da crítica. Contra o conjunto de saberes do racionalismo kantiano e uma ordem moral rejeitável, que afinal tinha levado o mundo à hecatombe da guerra, os artistas de vanguarda sugeriam imagens de um mundo avesso aos maniqueísmos, onde “se cada um diz o contrário é porque tem razão” (TZARA, Tzvetan. Apud. TELLES, 1972, p. 142). É um tanto óbvio, assim, o fato de que estes artistas não se propunham a inverter as hierarquias delineadas pelo império; eles anunciavam, antes de tudo, a sua degradação, procurando – através de uma certa idéia do original/ do primitivo – os meios para sua recomposição espiritual. Parece-nos apropriada, neste ponto, a reflexão de James Clifford, reunindo Antropologia e Literatura em uma só perspectiva:

Dizer que o comportamento exótico e os símbolos fazem sentido em termos 'humanos' ou 'culturais' é fornecer as mesmas espécies de significados alegóricos acrescentados, que aparecem em narrativas mais antigas, que viam as ações como 'espiritualmente' significativas. As alegorias culturalistas e humanistas estão por trás das ficções controladas sobre diferença e similitude que chamamos de relatos etnográficos. (CLIFFORD, 2002, p. 67)

Com efeito, nunca o impulso etnográfico havia conhecido tanta relevância, quanto alcançou nessas primeiras décadas do século XX. Certamente, portanto, ele constitui um importante alibi para todos aqueles que insistiam na apreensão idealista de formas culturais que, retiradas do seu contexto e adequação social, tornaram-se o contraponto “exótico” a um Ocidente que em verdade já não suportava a si mesmo. E dos diferentes usos narrativos das formas culturais de um Outro quase exclusivamente teórico, aquele que permitia articulações de elementos aparentemente inconciliáveis parece ter sido o mais significativo à altura. Ele se alojava como uma espécie de fundamento permanente da interpretação dos etnólogos e alimentou o desejo vanguardista de irracionalismo, que os *surrealistas* souberam representar como ninguém. André Breton, George Bataille, Michel Leiris, Louis Aragon e muitos outros, estavam todos juntos, artistas, pensadores e etnógrafos, à busca de construções utópicas; eles procuravam muito menos montar e desmontar códigos e convenções comuns, como fazem os analistas, e muito mais tocar o domínio dos sonhos e dos mitos, criando modelos que “misturam e zombam das definições institucionais de arte e de ciência” (CLIFFORD, 2002, p. 169). Contudo, o seu limitado espírito “progressivo” acabou fermentando ainda mais uma equação antiga e de termos bastante simples: exotismo e irracionalismo – ferramentas de um estética crítica para os iniciados; arquétipos do mundo não-europeu no imaginário veiculado pelo império. Tudo isto, no entanto, é parte de um jogo muito mais complexo que envolve as narrativas do alto modernismo, sejam elas literárias ou etnográficas, em intrincadas redes de incapacidade, passividade, mal-estar e incerteza.

Para melhor definirmos o problema, observemos o conceito de etnografia intrínseco às palavras de James Clifford mencionadas acima: “ficções controladas sobre a diferença e a similitude”. Embora a definição deste antropólogo seja realmente interessante, ela deixa em suspenso uma questão inevitável - afinal, se etnografias são ficções controladas, deveríamos necessariamente perguntar: quem as controla? Tentando responder a esta e outras questões, recorreremos a uma nova passagem do autor, segundo a qual

Os elementos surrealistas da etnografia moderna tendem a passar despercebidos por uma ciência que se vê engajada na redução das incongruências mais do que, simultaneamente, em sua produção. Mas todo etnógrafo [...] é um pouco surrealista, um “reinventor” e recombinação de realidades [...]. A etnografia, a ciência do risco cultural, pressupõe um constante desejo de ser surpreendido, de desfazer sínteses interpretativas, e valorizar – quando surge – o inclassificável, o inesperado outro. (Idem, *ibid.*)

Este é um fragmento muito mais esclarecedor, na medida em que passamos a perceber o quanto a narrativa etnográfica é dependente de mediações, de um processo de justaposição, que envolve a escolha dos “cacos”/restos de realidades que serão recombinações na fala de um sujeito que reclama para si o direito de atribuir a fatos sociais o rótulo de “inclassificável”. O pesquisador, um indivíduo por trás da narrativa, não pode sozinho “controlar” o que narra, tanto quanto ele é incapaz de se livrar do seu próprio universo cultural.

Portanto, o que mais diretamente distingue as “grandes narrativas” da modernidade e os relatos fragmentários do último modernismo não são propriamente os resultados materiais ou a repercussão que tiveram sobre um imaginário social, mas o tamanho dos fantasmas que os assombram. Há nos romances de Joseph Conrad, de Virginia Woolf, de Marcel Proust ou mesmo de James Joyce, uma espécie de mal-estar, que foi informado simbolicamente não apenas pela *art nègre*, mas também pela excentricidade sexual, pelo universo feminino ou pela literatura infantil, definido por Georg Lukács como “uma passividade contemplativa constrangida [, que] se transforma em gestos paralisados de impotência estetizada” (Apud. SAID, 2003, p. 133). Segundo Edward Said, esta atitude tornou-se típica de uma cultura que era incapaz de desistir do controle, embora soubesse desde então que era impossível persistir nele. Quanta afinidade haverá entre este sentimento e o modo de olhar dos primeiros antropólogos reflexivos, enredados que estavam nos becos-sem-saída de sua disciplina. Foi a consciência de estar acompanhando uma tragédia à distância o que moldou os textos de Lévi-Strauss; do mesmo modo que foi a necessidade de pôr fim a esta distância, sem contudo perder os privilégios de quem não sofre com a tragédia, o que produziu as “ilhas” descritas por Clifford Geertz. Para muitos destes autores, o melhor exemplo de que o *surrealismo etnográfico* era o limite possível pode ser encontrado numa outra ilha, a “Costaguana” do romance *Nostramo* (1904), de Joseph Conrad, um lugar tão confuso e irremediável que, descrito por um estrangeiro, tornaria impossível separar “informação, interpretação e artifício retórico” (CLIFFORD, 2002, p. 25) - pois tudo ali não passa de bricolagem.

De modo um tanto “grosseiro”, poderíamos afirmar que o exercício efabulativo dos escritores envolvidos com o nacionalismo africano, bem como as lutas anticoloniais nas diversas partes do mundo, tomou para si a causa desses “fantasmas” que percorriam as narrativas da modernidade, dando-lhes rosto e voz e projetando-os como sujeitos de outras narrativas – as gestas da utopia nacional. Como bem notara Said, comentando a obra de Frantz Fanon, a “acrimônia e a violência” do discurso de libertação nacional procurava “forçar a metrópole européia a pensar sua história *junto com* a história das

colônias que despertam do estupor”, pois “sozinhas e sem o reconhecimento da experiência colonial, diz Fanon, as narrativas ocidentais de iluminação e emancipação revelam-se de uma hipocrisia fútil” (SAID, 2003, p. 134). Desde então, a ênfase da crítica na temporalidade das narrativas passa a dividir terreno com o motivo geográfico que nelas se encena; os processos filosóficos e imaginativos gerados pela conquista do espaço passam a ser reconhecidos não apenas como elementos da formação do império, mas como características fundadoras de um determinado conjunto de saberes. É neste sentido que o romance contemporâneo, quer nos espaços chamados de pós-coloniais, quer nos domínios das antigas metrópoles, começa a reavivar esquecidos problemas e a dobrar-se sobre suas próprias origens, incrementando ainda mais a sua complicada trajetória de forma hegemônica e contra-hegemônica a um só tempo.

De procedência cidadina e burguesa, o romance encontrou seu lugar em um mundo de transições ininterruptas e aceleradas. Ele inicia sua jornada decisiva, no século XVIII, na passagem de um universo nobiliárquico e feudal às cidades e ao capitalismo; narra o império, mas retém em si fragmentos e imagens da vida colonial; tem como primeiro arquétipo o *self-made-man* branco invasor, embora, como disse com rara precisão o escritor queniano Ngugi Wa Thiong'o, “even Crusoe needs a Fryday” (Apud. MATA, 2005, p. 11). Portanto, a carreira desta forma literária se marcou desde o seu aparecimento por modulações discursivas que, como a própria vida social, são sempre impuras, sempre atravessadas. Cremos que tem razão o crítico norte-americano Fredric Jameson, ao afirmar que “o romance é [...] não tanto uma unidade orgânica, mas um ato simbólico que deve reunir ou harmonizar paradigmas narrativos heterogêneos, que possuem seu significado ideológico próprio, específico e contraditório” (1991, p. 143). Foi precisamente explorando a abertura particular do gênero, caracterizada pelas palavras de Jameson, que se constituíram recentemente algumas das mais interessantes narrativas de revisão/reinvenção das geografias de um imaginário global.

Um exemplo muito bem construído desta exploração pode ser observado no romance *O manequim e o piano* (2005), do angolano Manuel Rui Monteiro. Dois coronéis do exército oficial angolano, Alfredo e Vander (ou Van Der Keler), chegam ao Huambo, retornados do longo período de guerra civil, e se deparam com um cenário de assolamento, cuja insígnia que mais se desdobra ao longo do romance é a loja de roupas do velho Matias. Nela está um manequim branco absolutamente nu; é este “branco manequim” que será vestido em panos africanos, graças à sugestão do nativo Alfredo (natural do Huambo) e à ação do mestiço Vander (natural da “Huila do leite azedo”, mas de família bôer [RUI, 2005, p. 22]), ele mesmo o sujeito que escreve a grande “peça” sonhada por Alfredo e que, afinal, é o próprio romance. Conforme observou a crítica Laura Cavalcante Padilha, há nesta instigante trama uma fortíssima metáfora, uma vez que, como gênero, o romance “representa uma espécie de manequim cultural da ocidentalidade, manequim vestido das mais diversas formas pelos ficcionistas dos mais diversos tempos e lugares” (2005b, p. 30). Quer nos chamados centros, quer nos espaços pensados como subalternos, os criadores literários estiveram sempre à espreita deste manequim; “vesti-lo”, segundo um determinado padrão de “elegância” foi então o objetivo perseguido por todos aqueles que tomaram consciência de que o gênero romanesco tornou-se “o espaço de ancoragem definitivo dos imaginários ficcionais, desde a criação desse mesmo gênero sob a égide da sociedade burguesa” (Idem, pp. 30-31).

Para grande parte dos escritores africanos contemporâneos, que romperam com e/ou não estiveram plenamente integrados às novas elites nacionais pós-independências, rejeitar pura e simplesmente o manequim e os padrões de elegância, ao vesti-lo, tornou-se uma não-solução. Em muitos sentidos, aquela revolta primeira do nacionalismo anti-colonial, que teve, é certo, um papel decisivo, acabou por reforçar dualidades e

oposições incabíveis em um mundo que jamais apagará as marcas da interferência provocadas pela experiência colonial. Vazadas em línguas européias, as modernas literaturas africanas estiveram quase sempre à mercê de uma crítica estrangeira, cujas opiniões tendiam aos valores judicativos – o bom e o mau jeito de vestir o manequim (Cf. MATA, 2005, pp. 11-26) – reforçando um estado de coisas em que a gente africana esteve sempre “condenada a somente usar o telefone, jamais a inventá-lo” (NAIPAUL, V. S. Apud. SAID, 2003, p. 116). Desse modo, recuperar as *confabulações* por trás da narrativa, desmitificando as *fábulas* que pedagogicamente instruíram esta ordem moral, se converteu em tarefa indispensável dos escritores de hoje. Para tanto, o romance passou a recorrer a muitas espécies de *fabulação*, no sentido proposto por Robert Scholes (1979; 1991) e outros, produzindo um amálgama de elementos e referências estilísticas do passado, aplicadas em conjunto com formas modernas, muitas vezes lidas de maneira irônica. Estas fabulações tiveram um sentido tanto mais forte, quanto mais estimularam o reconhecimento de que o que se deixou no passado (colonial) é “um lá e um então que logo se descobre que são o aqui da memória insone mas fragmentada, e o agora [...] se aprofunda [...], num espaço espesso que acumula sem sintetizar as experiências do ontem e dos espaços que se deixaram atrás e que continuam perturbando com raiva ou com ternura” (POLAR, 2000, p. 130). Narrar é, assim, recompor e “cartografar identidades”, para impedir quaisquer formas de perda/seqüestro da memória; mas é também tornar evidentes os cruzamentos de competências lingüísticas, que tornam a própria narrativa, nas palavras de Cornejo Polar, uma encruzilhada de “geografias, histórias e experiências dissímiles que se intercomunicam, por certo, mas preservam com rigor o seu vínculo com o idioma em que foram vividas” (Idem, p. 131).

Procedendo desta maneira, muitos dos escritores angolanos de hoje (e, por extensão, boa parte dos de África) posicionam-se como sujeitos mergulhados em uma vivência “migrante”, tal como aquela de Cornejo Polar atribuíra a José María Arguedas, comunicando sua cultura e cotidiano por meio de uma “sintaxe movediça” e de uma “multicultura fragmentada” (Idem, p. 137). Tomam consciência, portanto, de que “nesse desaperfeiçoamento aparente, vamos aperfeiçoando a vida das línguas, das falas e das escritas”, como nos diz Manuel Rui, em sua faceta de ensaísta (2004, [s.p.]). Um comportamento, afinal, parecido ao do etnógrafo, também um “migrante”, que reconhece a si mesmo, junto com o etnografado, em situação de múltiplas trocas, permissividade, tradução mútua e incorporação dos signos do outro.

(Entregue para publicação em Agosto/2007,
Aprovado em Setembro/2007)

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. Prefácio Interessantíssimo (1922). In: *Poesias Completas*. Ed. crítica de Diléa Zanotto Manfio. São Paulo: Itatiaia/EdUSP, 1987.
- ACHEBE, Chinua. *Anthills of the Savannah*. Londres: Heinemann, 1987.
- BENJAMIM, Walter. *Obras escolhidas* – vol. 1. Magia e Técnica. Arte e Política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BHABHA, Homi. *O lugar da cultura*. Trad. Myriam Ávila et alli. Belo Horizonte: EdUFMG, 1998.

- CARVALHO, José Jorge. *O olhar etnográfico e a voz subalterna*. Brasília: UnB/ICS, 1999.
- CHARBEL, Felipe. Narrativa e fronteira cultural. In: *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*. [s.l.] Vol. 2, Ano II, nº 2, Abril a Junho de 2005 (disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF3/Artigo%20Felipe%20Charbel%20Teixeira.pdf>, acessado em maio de 2007).
- CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica*. Antropologia e literatura no século XX. Org. e Trad. José Reginaldo dos Santos Gonçalves. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2002.
- GRUZINSKI, Serge. O historiador, o macaco e a centaura: a “história cultural” no novo milênio. In: *Estudos Avançados*. São Paulo: FFLCH/USP, Vol. 17, nº 49, 2003. pp. 321-342. (a)
- JAMESON, Frederic. *O inconsciente político*. A narrativa como ato socialmente simbólico. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1991.
- MARCUS, George. O intercâmbio entre arte e antropologia: como a pesquisa de campo em artes cênicas pode informar a reinvenção da pesquisa de campo em antropologia. Trad. André Pinto Pacheco. In: *Revista de Antropologia*. São Paulo: EdUSP, vol. 47, nº 1, 2004. pp. 133-158.
- MATA, Inocência. “Even Crusoe needs a friday”: os limites dos sentidos da dicotomia universal/local nas literaturas africanas. In: *Gragoatá – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFF*. Niterói: EdUFF, nº 19, 2º sem. de 2005. pp. 11-27.
- MONTEIRO, Manuel Rui. *O manequim e o piano*. Lisboa: Cotovia, 2005.
_____. Da escrita à fala (disponível em: <http://ciberduvidas.sapo.pt/lusofonias.php/manuelrui>, acessado em outubro de 2004).
- PADILHA, Laura Cavalcante. Cartogramas: ficção angolana e o reforço de espaços e paisagens culturais. In: *Alea – Revista de Estudos Neolatinos*. Rio de Janeiro: EdUFRJ, vol. 7, nº 1, Janeiro a Junho de 2005. pp. 139-148. (a)
_____. A arte de vestir africanamente brancos manequins. In: *Gragoatá – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFF*. Niterói: EdUFF, nº 19, 2º sem. de 2005. pp. 29-43. (b)
_____. *Entre voz e letra*: o lugar da ancestralidade a ficção angolana do século XX. Niterói: EdUFF, 1995.
- POLAR, Antonio Cornejo. *O Condor voa*. Org. Mário J. Valdés. Trad. Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- SAID, Edward W. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.
_____. *Cultura e imperialismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.
- SCHOLES, Robert. *Fabulation and metafiction*. Urbana: University of Illinois Press, 1979.
_____. *Protocolos de leitura*. Trad. L. Gutérres. Lisboa: Ed. 70, 1991.
- TZARA, Tzvetan. Proclamation sans Prétention (1919). Apud. TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguardas européias e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1972.
- WHITE, Hayden. *The content of the form*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1987.