

O trânsito da memória¹

Terezinha Taborda Moreiraⁱ

Identidade

*Preciso ser um outro
para ser eu mesmo*

*Sou grão de rocha
sou o vento que a desgasta*

Sou pólen sem insecto

*Sou areia sustentando
o sexo das árvores*

*Existo onde me desconheço
aguardando pelo meu passado
ansiando a esperança do futuro*

*No mundo que combato
morro
no mundo porque luto
nasço*

Mia Couto

A cisão, a fragmentação do eu lírico apresentada no poema de Mia Couto pode ser lida como efeito de um processo de metamorfose: somente sendo outro se pode ser um, é o que nos sugerem os versos “preciso ser um outro para ser eu mesmo”. E se a metamorfose teatraliza a mudança, a transformação, ela não pode deixar de remeter também a uma impermanência que evoca, por sua vez, a possibilidade ou a capacidade desse eu lírico de transitar através do “um” e do “outro”, esses lugares plenos de identidade.

Quero tomar essa *impermanência*, essa *capacidade de transitar através de* para além da caracterização do eu lírico no poema de Mia Couto e projetá-la para a literatura moçambicana. Nesse caso, o poema vai remeter a todo o processo de transformações e deslocamentos que tem marcado a criação literária em Moçambique. Exemplo desse processo, e ao mesmo tempo da fragmentação proposta no poema de Mia Couto é a narrativa *Ualalapi*, de Ungulani ba ka Khosa.

Numa das cenas do episódio “O último discurso de Ngungunhane”, da narrativa *Ualalapi*, deparamo-nos com uma cena escatológica: um velho que contava as histórias de Ngungunhane morre e, ao ser enterrado, sua voz continua saindo da sepultura. A história é contada pelo neto desse velho, agora um outro velho contador das histórias de Ngungunhane, a um narrador que as ouve e registra:

– Era miúdo ainda – prosseguiu – quando o meu avô me contava histórias de Ngungunhane. E eu tinha medo. Um medo que hoje não consigo explicar. Mas era medo. Quando dormia sonhava sempre com

lanças e escudos a chocarem-se na planície, numa planície sem guerreiros, mas com escudos e lanças que se movimentavam, chocando-se constantemente. Nunca contei ao meu avô os meus sonhos. Receava que ele parasse de contar as histórias de Ngungunhane. E quando contava a voz tremia e os gestos seguiam o ritmo da voz. Morreu a dormir, sonhando alto. De manhã, ao entrar na sua cubata, vi-o deitado ao comprido, olhando o tecto. Falava. A voz tocava-me profundamente. Durante horas seguidas ouvi-o falar. Quis acordá-lo, pois já era tarde. Ao tocá-lo notei que o corpo estava frio. Há muito que tinha morrido. Tiveram que o enterrar imediatamente para que os vizinhos não nos chamassem feiticeiros. E o nosso espanto foi ouvir a voz saindo da cova, uma voz como que vinda de escarpas abissais. O meu pai teve que sentar-se sobre a sepultura e acompanhar, movimentando a boca, a voz do defunto. Os vizinhos e outros familiares distantes sentiram pena do meu pai, pois pensaram que estivesse louco. Noite e dia, durante uma semana e meia, o meu pai abria e fechava a boca. (KHOSA: 1990, 116-117)

Essa voz separada de um corpo físico e que, ao mesmo tempo, obriga um outro corpo a falar, revela-se uma anterioridade a percorrer bocas e gerações. O corpo do qual essa voz irrompe é como o de um ventríloquo, mudando de tal modo a voz que ela parece sair de outra fonte que não ele. Por outro lado, essa voz é um sopro para fora do corpo quente, do sangue fumegante, uma elevação para longe do espaço físico, para além de qualquer traço do dizível: ao morrer, o velho contador de histórias apaga-se por extinção e torna-se mera sonoridade. A única maneira de agarrar a orla dessa voz em que ele se transforma, de não deixá-la escapar, é pela sua adequação à vibração, ao ritmo do pensamento atualizador do filho do velho sentado sobre a sepultura, de seu neto - esse outro velho contador, e já agora do narrador que escreve as histórias ouvidas deste último sobre o império de Gaza. Nas palavras de ambos, a voz cultural que faz a história de Ngungunhane passar entre bocas e gerações se deixa ouvir semelhante a um eco. É torna-se perceptível por palavras em formação que a revestem de roupagens verbais outras, cada vez em que ela é citada.

É necessário falar da autoridade dessa voz ressoando na narrativa *Ualalapi* e nas demais narrativas componentes do *corpus* desta pesquisa. Da profundidade do corpo cultural que habita como um grito de origem, essa voz alude à ancestralidade onde ela se realiza e de onde se faz palavra. Constituindo palavra, essa voz ancestral ganha a concretude de redes verbais a criarem imagens obscuras, enigmas, armadilhas que se colocam para os não-iniciados. São as adivinhas, os provérbios, os mitos, os contos. Por detrás dos significados obscuros e enigmáticos dessas formas da memória cultural, a voz ancestral acena, traduzindo neles o seu saber excessivo. Bologna observa que “a fonação e a gramática das palavras humanas são insuficientes para transmitirem o saber sagrado” (BOLOGNA, 1987, p. 65). Por isso adivinhas, provérbios, mitos e contos vão interpretá-lo, traduzindo-o num sistema lingüístico que “anula” a voz, conservando-a através da palavra inadequada e simbólica.

O processo tradutório aí instaurado pode ser pensado na perspectiva de Haroldo de Campos. Segundo o crítico, o problema da configuração da mensagem estética se mescla com o da criação de formas expressivas compostas, fonogramas gestuais, aglutinações neológicas, enfim, toda uma série de ocorrências em nível sintático,

morfológico e formal. Assim, o exercício tradutório implica uma operação radical, cuja virtude transformadora age sobre os paradigmas. Essa operação despreza o sentido pontual das palavras isoladas para remobilizar, no texto traduzido, um análogo contraponto de séries sintáticas e fonéticas, visando a efeitos semânticos e icônicos que fazem com que “na tradução, mais do que em nenhuma outra operação literária, se virtualize a noção de mímese, não como teoria da cópia ou do reflexo salivar, mas como produção da di-ferença no mesmo” (CAMPOS, 1981, p. 183). Por isso, Haroldo de Campos prefere compreender a tradução como uma orientação rebelde que, “recusando a tirania de um Logos pré-ordenado” (CAMPOS, 1981, p. 179), propõe uma operação de transcrição na qual o conteúdo a ser traduzido é reinscrito na outra língua enquanto dispositivo de engendramento textual.

No processo tradutório instaurado na narrativa *Ujalapi*, a voz remete a si própria para explicar o saber ancestral² do qual ela emana e perpetua-se no próprio eco, a percorrer bocas e gerações. Em seu duplo movimento, essa voz é interioridade e exterioridade ao mesmo tempo, e vice-versa. É um grão: “ela se encontra em dupla postura, em dupla produção” (BARTHES, 1982, p. 218): de saber ancestral e de texto discursivo. Como corpo cultural, ela manifesta a permanência do saber ancestral. E como texto discursivo, habita adivinhas, provérbios, mitos, contos. Esses, sendo lugares que ela habita, tornam-na pura movência. O lugar em que o texto se transforma não é um lugar de origem. O lugar é antes o de uma ausência que pela voz se torna presente: o texto sopra, balbucia, murmura e gagueja, em palavra discursiva, a ancestralidade na sua manifestação de pronunciabilidade e audibilidade. No texto, voz e letra se combinam para formar um texto-corpo colocado em forma de ato e palavra em ligação íntima. Nele os eventos se submetem a um processo contínuo de transformação e deslocamento. Nele, ainda, voz e letra recriam esse que constitui um dos mais relevantes aspectos da visão de mundo africana: a ancestralidade.

Como lugar de significância, a ancestralidade “constitui a essência de uma visão que os teóricos das culturas africanas chamam de visão negro-africana do mundo. Tal força faz com que os vivos, os mortos, o natural e o sobrenatural, os elementos cósmicos e os sociais interajam, formando os elos de uma mesma e indissolúvel cadeia significativa” (PADILHA, 1995, p. 10). A concepção ancestral africana se configura como uma força aglutinadora que engloba “as divindades, a natureza cósmica, a fauna, a flora, os elementos físicos, os mortos, os vivos e os que ainda vão nascer, concebidos como anéis de uma complementaridade necessária, em contínuo processo de transformação e de devir” (MARTINS, 2000a, p. 6). Tal percepção cósmica e filosófica estabelece a primazia do movimento ancestral, no qual os eventos se submetem a um processo contínuo de transformação e deslocamento que ganha forma numa escrita que faz coexistirem o passado, o presente e o futuro, a cultura tradicional oral e a textualidade escrita, a voz e a letra.

Transformação e deslocamento articulam no texto o movimento simultaneamente retrospectivo e prospectivo que o caracteriza. Nesse movimento, o texto circunscreve em seu âmbito adivinhas, provérbios, mitos e contos enquanto formas de tradução da voz ancestral, a sua interpretação e a sua projeção novamente para o interior do corpo cultural de onde eles provêm, já agora através de uma dicção singular, a qual resulta da inscrição dessas formas no corpo textual e, conseqüentemente, de sua figuração pela escrita. O texto recria, assim, a “dinâmica

mutacional e regenerativa dos ciclos vitais e existenciais” (MARTINS, 2000a, p. 8), fazendo-se ele próprio instrumento de inscrição e retransmissão do saber ancestral. Ler a tradição e interpretá-la, recriá-la e transmiti-la instituem na enunciação “um movimento curvilíneo, reativador e prospectivo, o qual integra sincronicamente” (MARTINS, 2000a, p. 8), em sua atualidade, uma circularidade que instala, na cena discursiva, a restauração, a expressão e, simultaneamente, a produção da voz ancestral. A escrita é, nesse sentido, inscrição, transcrição. E o texto, figuração da ancestralidade.

Em *Ualalapi*, o sopro da voz que dá corpo ao discurso vai ser delineado pela metáfora do jorro. A metáfora do jorro se vai construindo através da série de cenas escatológicas que definem os episódios narrados. São elas o grito estridente e lancinante que, durante onze dias, precede e anuncia a morte de Ualalapi, enlouquecido por ter assassinado Mafemane, como também as lágrimas que afogam sua mulher e seu filho; a chuva de semanas que desfaz o corpo de Domia, morta por ter atentado contra a vida de Ngungunhane; a dismenorreia que será a origem da morte de Damboia, tia e aliada do imperador, que a faz verter, durante três meses, um sangue que cobre toda a aldeia, devido à sua conduta leviana e prepotente, responsável pela morte de muitos inocentes; o vômito sem fim que provoca a morte de Manua, após romper com a tradição secular dos Nguni de não comer peixe; o nascimento de uma criança sem olhos nem sexo, a partir de uma mulher sem aparência de gravidez, mas que fazia parte da multidão que vaiava Ngungunhane em seu último discurso; e, também, a voz do próprio morto.

Todas essas cenas escatológicas sugerem a evocação da imagem do jorro. O jorro resulta da ressonância da voz no interior do texto sob a forma de líquido (BOLOGNA, 1987, p. 73-75; ZUMTHOR, 1979, p. 116). Seja como lágrima, como chuva ou como sangue a penetrar na terra, a voz soprada é água a fecundar o texto, potência de seu próprio discurso.

Diz-nos Benveniste que “à voz, rigorosamente, não é possível reconhecer as duas modalidades fundamentais da função lingüística, a de significar, de que se ocupa a semiótica, e a de comunicar, para a semântica” (BENVENISTE citado por BOLOGNA, 1987, p. 60). E a constatação de Benveniste permite a Bologna interpretar a voz como significante “puro”, “livre”, que jorra antes de se formar qualquer caráter semiótico/semântico, “sopra” indicando o ato de significação e a ele acenando no mutismo da língua (BOLOGNA, 1987, p. 60) Em *Ualalapi* a enunciação discursiva jorra, performando-se em imagens num fluxo contínuo e, por vezes, caótico, porque espontâneo:

Tirando o dia, a hora, e pequenos pormenores, todos foram unânimes ao afirmar que Damboia, irmã mais nova de Muzila, morreu de uma menstruação de nunca acabar ao ficar três meses com as coxas toldadas de sangue viscoso e cheiroso que saía em jorros contínuos, impedindo-a de se movimentar para além do átrio da sua casa que ficava a uns metros da residência do imperador destas terras de Gaza que, a seu mando, colocou guardas reais em redor da casa de Damboia, impedindo olhares intrusos e queimando plantas aromáticas que não tiravam o odor nauseabundo, do sangue que cobriu a aldeia durante aqueles meses fatídicos em que o nkuaia (ritual anual e sagrado em que os súbditos, provenientes de todos os cantos do império, à corte se dirigiam, cantando e ofertando iguarias e outras

coisas diversas ao soberano dos soberanos que tudo aceitava, no meio de cânticos de louvor ao imperador que no dia último do mês se dirigia ao lhambelo, nomeação do local sagrado, nu e acompanhado, para os rituais que culminavam com a matança de gado e de dois jovens, de ambos os sexos, que entrariam no prato mágico que revigoraria o império e lhes daria forças para a bebedeira que se seguia e ao utento da manhã seguinte onde tudo se discutia com o protocolo e a moderação na linguagem como nos actuais parlamentos e assembleias) não se realizou, apesar de se estar num ano de tumultos e guerras, porque a mulher da corte fora acometida por uma doença estranha, nunca vista nestas terras... (KHOSA: 1990, 61)

Corrobora essa imagem do jorro a fluidez sintática, a pontuação escassa ou marcada pela predominância das vírgulas sobre os pontos finais e a total liberdade de associações lexicais que articulam o discurso. A voz do narrador atinge o limite possível de sua autonomização no ritmo contínuo de sua fala, ordenada na duração de uma respiração que aponta para a materialidade de um corpo volatilizado e feito discurso.

Figurada, a fala encena uma interação dialógica entre o narrador e o leitor. No fragmento citado acima, a interação dialógica é entrevista na descrição pormenorizada do *nkuaia*, cerimônia ritual cujos passos são detalhadamente explicados para o leitor. A descrição pormenorizada do *nkuaia* corresponde a uma atitude ilocutória do narrador: ao descrever a cerimônia ritual, o narrador coloca-se, em relação ao leitor, no lugar de alguém com autoridade para fazê-lo. Essa autoridade o narrador concede-a a si através da enunciação mesma da autoridade e da manifestação do saber tradicional que tem sobre o *nkuaia*. O saber lhe permite comparar parte da cerimônia ritual com uma cerimônia protocolar a que ele próprio chama de “actual”, a fim de que o leitor possa compreender o *nkuaia* por analogia a algo de seu campo de conhecimento: “... e ao utento da manhã seguinte onde tudo se discute com o protocolo e a moderação na linguagem como nos actuais parlamentos e assembleias”. A fala didática do narrador estrutura o texto na narração e na descrição da cerimônia ritual. Narração e descrição, por sua vez, fundamentam o *ver* e o *dizer*, a construção de um espaço pictural - a cerimônia do *nkuaia* - e a enunciação. Encontramos nesse fragmento uma encenação dupla, a de um quadro e a da palavra falada. A narração figura fala e imagem porque as instaura. Ao ler o texto, reconhecemos nele duas intenções imbricadas: a de realizar um certo ato - o de dizer a cerimônia ritual do *nkuaia* - e a de mostrar que se o diz, enunciando-o.

Na imagem liquefeita do jorro, a enunciação resulta da movência da voz. Como voz em movimento, o texto recupera a singularidade do acontecimento, faz ser o sentido, torna-se performance. Sendo performance, o ato enunciativo se inscreve no texto pelo esboroamento de fronteiras que caracteriza sua abertura para a expressão de um tempo vivencial definido, na própria narrativa, pela voz cultural de Ngungunhane, ao vaticinar que o “papel com rabiscos”, ou seja, a escrita, norteará, num futuro próximo, a vida e a morte das pessoas:

Estes homens da cor de cabrito esfolado que hoje aplaudis entrarão nas vossas aldeias com o barulho das suas armas e o chicote do comprimento da jibóia. Chamarão pessoa por pessoa, registando-vos em papéis que enlouqueceram Manua e que vos aprisionarão. Os

nomes que vêm dos vossos antepassados esquecidos morrerão por todo o sempre, porque dar-vos-ão os nomes que bem lhes aprouver, chamando-vos merda e vocês agradecendo. Exigir-vos-ão papéis até na retrete, como se não bastasse a palavra, a palavra que vem dos nossos antepassados, a palavra que impôs a ordem nestas terras sem ordem, a palavra que tirou crianças dos ventres das vossas mães e mulheres. O papel com rabiscos norteará a vossa vida e a vossa morte, filhos das trevas. (KHOSA: 1991, 118)

O resultado desse processo de substituição instaurado pelo "papel com rabiscos", anunciado na narrativa *Ualalapi* pela voz cultural de Ngungunhane, pode ser pensado como uma *narração performática*, como anunciado, por mim, em outro estudo³. E a instalação desse processo narrativo engendra um sujeito discursivo o qual denominei *narrador performático*.

O vaticínio do imperador de Gaza se reveste de um sentido negativo para a sociedade moçambicana porque aponta para um processo de transformação cultural. A princípio, esse processo poderia parecer ameaçador para os valores tradicionais representados pela palavra que veio dos antepassados e que "impôs a ordem nestas terras sem ordem". Porém, o ato performático em que a narrativa se caracteriza, sendo resultado da voz em movimento, acontecimento figurado na e pela escrita, aponta-nos para a capacidade de sobrevivência desses valores tradicionais quando em contato com a transformação trazida pela escrita. No nível da elaboração discursiva, a escrita responderia à necessidade da própria tradição cultural de promover ajustamentos necessários à sua sobrevivência, de acordo com as necessidades da comunidade moçambicana.

A *narração performática*, e sua instalação como resultado da ação de um *narrador performático*, pode ser vista na mesma perspectiva das "estratégias de sobrevivência" em que Wole Soyinka pensa a história do teatro nas culturas tradicionais africanas. Para Soyinka, quando consideramos as formas de arte do ponto de vista de estratégias de sobrevivência, a dinâmica da interação cultural com a sociedade se torna mais esteticamente desafiadora e bem sucedida. Descobrimos, por exemplo, que sob certas condições algumas formas de arte são transformadas em outras simplesmente para assegurar a sobrevivência da forma ameaçada.⁴

A essa sugestão de Soyinka de que algumas formas de arte se transformam em outras a fim de garantirem a sua sobrevivência podemos associar os estudos de Joseph Roach sobre a performance. Joseph Roach inicia suas considerações sobre a performance por via do conceito que lhe dá o teórico e diretor Richard Schechner, que a define pelo que chama de "restored behavior", aqui traduzido como "ação restaurada". Por ação restaurada Schechner vai significar ações sempre sujeitas a revisão, que têm de ser reinventadas uma segunda vez ou inúmeras vezes porque nunca acontecem exatamente da mesma forma, mesmo se constantemente transmitidas através de gerações. Aquilo que destaco nessa definição é o fato de ela permitir pensar a performance como substituição a algo que lhe é preexistente. Nas

palavras de Joseph Roach, a performance garante a permanência de algo ilusório, que não existe mais, mas que aspira ser personificado ou repostado⁵.

A partir dessa idéia de performance como ação restaurada, Joseph Roach propõe-se analisar a relação estreita entre performance, memória cultural e substituição. Para Roach, as culturas reproduzem-se e recriam-se a si mesmas por um processo de *substituição*. Explica-nos Roach que na vida de uma comunidade o processo de substituição não começa ou termina, mas é contínuo, coincidindo com os vazios que ocorrem na rede de relações que constituem o tecido social. Para as cavidades criadas por aquilo que se perde por via da morte ou de outros tipos de perda, apresento a hipótese de um esforço de sobrevivência de formas que acabam adaptando-se e colocando-se como alternativas satisfatórias (ROACH, S/d, p. 2. Tradução livre).

A chave para compreender o trabalho da performance dentro da cultura consiste em considerar o processo de substituição uma operação *entre* culturas diferentes. Ou seja, é necessário compreender a forma pela qual sociedades confrontadas com circunstâncias revolucionárias inventaram-se a si mesmas performando seus passados na presença umas das outras. Isso faz da performance uma forma de transmissão e disseminação de práticas culturais através das representações coletivas. Ao restaurar ações da memória cultural, a performance insere o passado no presente, inscrevendo um comportamento do passado na contemporaneidade dessa cultura e garantindo a sua sobrevivência. Esse processo de invenção contínua somente é possível porque a performance faz referência à teatralidade como a mais fecunda metáfora para a dimensão social das produções culturais, alcançando ao máximo o comportamento humano, ou aquilo que Michel de Certeau chama de “práticas do dia-a-dia”, nas quais o papel de espectador se expande até o de participante (ROACH, 1995, p. 46. Tradução livre).

É nessa perspectiva de forma de substituição e, simultaneamente, de inscrição da memória cultural que a performance se instala nos textos moçambicanos apresentados aqui. Por via da substituição, aquilo que a *narração performática* assegura é a sobrevivência de uma manifestação da memória cultural moçambicana que não pode ser representada: a da performance oral das narrativas, levada a efeito pelo contador de histórias. Pela escrita, essa forma da memória cultural é articulada em performance narrativa para que a voz ancestral atravessasse tempos e espaços, bocas e gerações, movimentando o discurso, desencadeando um processo polifônico de constituição do texto no qual ela se materializa. Nesse processo, *Ualalapi* e os demais textos do *corpus* incorporam o volume dessa voz que fala e o espaço onde as significações germinam de dentro da voz. Eles exploram a forma de trabalho da voz e identificam-se com este trabalho ao torná-la matéria significativa. Tornam-se, eles próprios, *dicção*. E é como *dicção* que esses textos se transformam em espaço de fruição. Espaço onde a escrita assume progressivamente a voz no acontecimento de um texto que, figurando um corpo - o corpo reterritorializado⁶ do contador de histórias moçambicano -, se performa. Pela escrita, adivinhas, provérbios, mitos e contos são recriados em narrativas que reinventam a performance de tradição oral, no lugar da qual, agora, elas se colocam.

Em uma entrevista concedida a Patrick Chabal, Mia Couto dirá que, em sua obra, tenta reproduzir a magia das pessoas ao contarem suas histórias, pois “o processo de contar as histórias é tão importante como a própria história” (COUTO citado por CHABAL, 1994, p. 290). Tanto é que os contadores “alimentam” os escritores, fornecendo-lhes material para o seu “trabalho de artesanato” - para tomar de empréstimo uma expressão de Mia Couto, que nos diz ainda

... em 85, comecei a ouvir umas histórias que vinham ligadas à guerra, como aquela história da baleia no “As baleias de Quissico” ... e pensei que havia de haver uma maneira de contar aquelas histórias, mantendo a graça e a agilidade das pessoas que mas contavam. (COUTO citado por CHABAL, 1994, p. 287)

A singularidade desse modo de “contar” é atestada por Henri Alexandre Junod em sua franca admiração pela facilidade de elocução dos bantu. Para Junod, a vivacidade do discurso dos tsongas seria resultado de sua prática ancestral de discussão das questões públicas. Nelas, todos teriam direito de formular a sua opinião. Além disso, entre eles, narrar um conto seria considerado, por toda parte, o jogo mais distinto e mais agradável, e os narradores seriam de todas as idades e pertenceriam a ambos os sexos, embora a forma de narrar variasse bastante:

Era um regalo ouvir, por exemplo, Xiguyana, Spoon, sua mulher e Simeão Makwakwa! Os seus gestos, a sua mímica, o jogo da fisionomia, a quantidade de advérbios descritivos introduzidos na narração, tudo concorria para o interesse da história. Imitavam, com grande êxito, a maneira de falar das crianças ou dos velhos desdentados. Vi, mesmo, a mulher de Spoon recorrer à acção imitativa, para aumentar o encanto dum dos seus cantos, uma espécie de encantamento pelo qual os pretendentes mistificadores são transformados em hiena. Esse canto, segundo a narração, era cantado por uma mulher que moía o seu milho. Magugu trazia com ela um pilão e manobrava vigorosamente o maço, sempre que o canto voltava. Os ouvintes pareciam encantados com esta cena. (JUNOD, 1996, p. 195)

Para Junod, os bantu teriam o dom da eloquência. Cada um deles, homem ou mulher, estaria sempre pronto a levantar-se e exprimir sua opinião sobre qualquer questão. Mesmo se não tivesse pensado no assunto, um bantu falaria, pois não sofreria nenhuma dificuldade na procura dos termos. “Podem faltar os conhecimentos mas nunca a abundância do discurso!” (JUNOD, 1996, p. 152).

As observações de Junod permitem-nos compreender o encantamento do escritor Mia Couto diante das histórias que ouvia. Tal encantamento resulta da mesclagem de voz e gesto no ato de contar histórias. É ele que motiva o escritor a tentar “reencontrar”, na escrita, a graça e a agilidade das pessoas no momento de contarem suas histórias. Nessa perspectiva, o que caracterizaria o exercício criativo na linguagem literária de Mia Couto seria sua tentativa de mesclar voz, letra e gesto. E em *Ualalapi* essa mesclagem se torna possível a partir da transcrição, na escrita, tanto das formas do discurso literário da oralidade quanto de seu modo de transmissão - ou seja, do processo de se contar histórias -, pois essa transcrição é que possibilita recolocar, em letra escrita, a voz e o gesto dos contadores de histórias.

A via aberta a partir dessas abordagens mostra-nos que o escritor africano, ao criar o seu texto, não poderia perder de vista o estabelecimento de relações entre a língua portuguesa e as línguas africanas autóctones. Isso porque da união dessas variedades linguísticas constituir-se-ia a definição formal de sua linguagem literária. Com relação a uma definição formal para sua linguagem literária, o próprio Mia Couto afirma:

Beneficio-me de uma situação privilegiada, porque tenho um pé na norma e o outro na errância a que está sujeita a língua portuguesa. ... A maior parte das construções não as reproduzo mecanicamente. Tento reencontrar a lógica que leva a essa possibilidade de reconstrução. (COUTO citado por CHABAL, 1994, p. 14)

Para Mia Couto, reencontrar a lógica que possibilite reconstruir, linguisticamente, mundos escritos e mundos orais seria aquilo que estaria subjacente ao exercício criativo do escritor. Seria, além disso, a meu ver, aquilo que transforma o texto *Ualalapi* em uma surpresa formal.

A encenação, em *Ualalapi*, deve ser compreendida como a apresentação da cena ritual da performance oral das narrativas por meio da figuração, pela escrita, de contos, mitos, adivinhas, provérbios, danças, cantos, os quais encenam as histórias do imperador de Gaza. Pela figuração, a escrita transforma a cena ritual da performance oral, e o próprio corpo cultural do contador de histórias, graças ao processo de metamorfose que se lhes impõe.

Figurando um corpo cultural, o texto assume a ausência de vizinhança das bocas, das orelhas e dos olhos, a ausência da voz natural, a ausência do corpo humano. Assumindo essa ausência com relação à presença viva exigida pelo oral, mas recusando-se a negar a sua importância como traço da cultura, o texto se inscreve inteiramente na dimensão sensível de percepção proposta pela oralitura, a qual é definida, por Leda Martins, como

a singular inscrição do registro oral que, como *littera*, letra, grafa o sujeito no território narratório e enunciativo de uma nação, imprimindo, ainda, no neologismo, seu valor de *litura*, rasura da linguagem, alteração significativa, constituinte da diferença e da alteridade dos sujeitos, da cultura e das suas representações simbólicas (MARTINS, 1997, p. 21)⁷.

Nega ele, por outro lado, aquela dimensão da escrita como “letra morta”, a qual nos é apresentada por Ana Maria Netto Machado (MACHADO, 1998, p. 78). Subvertendo tanto a realidade natural da performance oral das narrativas quanto a sua projeção num corpo de papel plano e bidimensional, o texto anula a idéia de morte que subjaz a ambos e propõe-se como figuração de um corpo em performance.

Portanto, se há uma característica que torna a narrativa *Ualalapi* singular - ainda que esta singularidade não seja absoluta -, é a predominância de um modo de contar produz, no corpo da escrita, o corpo do narrador e o *corpus* da cultura, ali constituídos. E assim o texto engendra uma metamorfose, realiza uma ação

tradutória que inscreve, na letra escrita, o corpo do contador de história e a performance oral das narrativas.

A tradução está, então, no gesto que retoma um traço significativo da cultura, uma letra que está na poesia e na performance oral das narrativas e também em outras formas de inscrição tais como a dança, os ritos, a música. E a escrita é, aqui, apenas um dos processos de transcrição dessa letra. Oralitizada, a escrita se apresenta como um processo sensível por meio do qual essa letra, como traço, grafa-se.

O resultado dessa grafia é o narrador performático fundar um tecido textual que garante a construção e a inscrição de uma identidade coletiva, na medida em que realiza o rearranjo discursivo de narrador-contador e leitor-ouvinte num ato ritualístico de interação encenado pela/na oralitura. Nesse processo narrativo, o narrador tradicional, metamorfoseado, acaba por apresentar algumas peculiaridades que o distinguem dos modelos clássicos de narradores privilegiados pelas teorias narrativas do Ocidente.

As peculiaridades desse narrador performático se manifestam desde o *meio* que ele escolhe para realizar a *mímesis*, passando pelo *objeto* mesmo que será representado e encontrando sua máxima realização no *modo* como ele interage com o leitor. Ou seja, o narrador performático se constitui pela dicção particular com que ele nos apresenta o seu relato. Essa dicção passa pela conformação dos diferentes discursos apresentados no texto à sua dicção mesma, e encontra sua máxima realização na atitude performática que adota para contar.

Essas peculiaridades não formam a atitude exclusiva do narrador em *Ualalapi*. Também se encontram, nessa narrativa, outras categorias de narradores caracterizadas pelas teorias da narrativa. A questão que se coloca é a da predominância, e não da exclusividade, desse narrador, já que é difícil encontrar, numa obra de ficção, especialmente quando ela é rica em recursos narrativos, uma categoria em estado puro.

As considerações apresentadas aqui atendem ao meu propósito de ler, na narrativa *Ualalapi*, o efeito da impermanência da cultura autóctone oral, da sua possibilidade ou capacidade de transitar para a literatura escrita, nela inscrevendo-se por meio de resíduos que insistem na letra da oralitura. Ouvir a voz do narrador performático significa sensibilizar-se para os valores dessa cultura e vivê-la nesses resíduos que resistem não em estado puro, mas em transformações, metamorfoses, inscrições que marcam o tecido discursivo. Nessa perspectiva, a atitude do narrador da tradição oral de inscrever-se na escrita configura uma verdadeira atitude de insurreição de um corpo cultural que se nega a deixar de cumprir uma sempre sua função de sujeito da narrativa. Metamorfoseando-se, ele se nega a ausentar-se da narrativa. Metamorfosear-se é ensaiar, no texto, aquele movimento de morte e renascimento tão bem trabalhado por Mia Couto em seu poema. Instalado no texto feito corpo cultural, o narrador performático faz da narrativa o espaço do remorrer, do estar a morrer, infinitamente, na cena discursiva, pela evanescência de um corpo em ausência que repete, na literatura escrita, a dinâmica mutacional de nascimento, maturação e morte conformadora da *arkhé* moçambicana.

Notas

¹ Originalmente publicado em *SCRIPTA* (PUCMG), Belo Horizonte: PUC Minas, v. 7, n.13, p. 356-367, 2003.

² A expressão “saber ancestral” neste estudo refere-se à cosmovisão africana naquilo que ela tem de invisível-indizível, e que se insinua nas formas textuais, sejam elas orais ou, como se pretende aqui, escritas. Assim, contos, mitos, jogos proverbiais, adivinhas, cantos e danças, performados na e pela escrita, funcionam como processos de tradução desse saber para tentar exprimir o não-expresso, pôr em ação, mascarando-a, uma concepção filosófica cuja profundidade deve-se procurar alcançar, através da interpretação dessas formas textuais.

³ MOREIRA, Terezinha Taborda. *O vão da voz: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana*. Tese de Doutorado. FALE/UFMG: Belo Horizonte, 2000.

⁴ SOYINKA. In.: HUXLEY & WILLS. 1996, p. 342. Tradução livre.

⁵ ROACH. S/d, p. 3. Tradução livre. Convém lembrar, ainda, a etimologia da palavra *performance*, cuja origem francesa é a palavra *parfournir*, que significa “completar” (TURNER. 1982, p. 13). Essa definição etimológica da *performance* não nega o sentido de algo que está em andamento, algo que espera ser completado ou recolocado, como fica sugerido por Roach.

⁶ O adjetivo conceitual foi buscado em Deleuze e Guattari. A desterritorialização, conforme é pensada aqui, implica a retirada do narrador de um lugar de significação, o seu desprendimento de uma cadeia significante, compreendidos ambos pelo ato de contar histórias da performance oral das narrativas. Por isso a desterritorialização implica a libertação do contador de histórias “das cadeias da existência cotidiana” para ser transformado em “uma matéria não formada de expressão”, que possa “reagir sobre os outros termos”. Para Deleuze e Guattari, a desterritorialização não trata de “liberdade em oposição a submissão, mas apenas de uma linha de fuga, ou melhor, de uma simples saída, à direita, à esquerda, onde quer que seja, a menos significante possível.” É como linha de fuga, rizoma, que o corpo do narrador se inscreve na narração. E ao fazê-lo, esse corpo desterritorializado permite à formalização tradicional da performance oral perder sua rigidez para ser reterritorializada, ou seja, ressignificada em “linhas de intensidade novas”. Isso porque “na medida em que há forma”, explicam os filósofos, “há reterritorialização”. (Cf. DELEUZE & GUATTARI. 1975, p. 11-13).

⁷ MARTINS. 1997, p. 21. Leda Martins pensa a oralitura a partir dos gestos, das inscrições e palimpsestos performáticos grafados pela voz e pelo corpo. Para a autora, o termo oralitura “não nos remete univocamente ao repertório de formas e procedimentos culturais da tradição lingüística, mas especificamente, ao que em sua performance indica a presença de um traço cultural estilístico, mnemônico, significante e constitutivo, inscrito na grafia do corpo em movimento e na vocalidade. Como um estilete, esse traço inscreve saberes, valores, conceitos, visões de mundo e estilos”. Para Leda Martins, a performance, além de colocar-se como substituição de algo, é veículo de inscrição de conhecimentos. Por isso, diferentemente da oratura, que “nos remete a um corpus verbal, indiretamente evocando a sua transmissão”, a oralitura “é do âmbito da performance, sua âncora; uma grafia, uma linguagem, seja ela desenhada na letra performática da palavra ou nos voleios do corpo. Afinal, em muitas culturas escrever e dançar pertencem ao mesmo universo semântico, o que nos leva a pensar que não existam culturas ágrafas, pois segundo NORA (1996), nem todas as sociedades confinam seus saberes apenas em livros, arquivos, museus e bibliotecas, mas criam, resguardam, nutrem e veiculam seus repertórios em outros ambientes de memória, suas práticas performáticas”. (Cf. MARTINS. 2000, p. 11)

Referências

Bibliografia literária

ANDRADE, Mário de. *Antologia Temática de Poesia Africana 1. Na noite grávida de punhais*. Lisboa: Sá da Costa, 1977.

KHOSA, Ungulani ba ka. *Ualalapi*. Lisboa: Caminho, 1990.

MENDONÇA, Fátima & SAÚTE, Nelson. *Antologia da nova poesia moçambicana*. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 1989.

Bibliografia teórica

ADEJARE, Oluwole. "Translation: a distinctive feature of african literature in english". In.: EPSTEIN, E. & KOLE, R. *The language of African Literature*. Trenton, NJ - Asmara, Eritrea: Africa World Press, Inc, 1998, p. 19-38.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Tradução de Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1984.

BARTHES, Roland, HAVAS, R. Escuta. In: ROMANO, Ruggiero (dir.) *Enciclopédia Einaudi*. Imprensa Nacional. Casa da Moeda, 1987. V. 11; Oral/escrito, Argumentação, p. 137-145.

BARTHES, Roland, MAURIÈS, P. Escrita. In: ROMANO, Ruggiero (dir.) *Enciclopédia Einaudi*. Imprensa Nacional. Casa da Moeda, 1987. V. 11; Oral/escrito, Argumentação, p. 146-172.

BOLOGNA, Corrado. Voz. In: ROMANO, Ruggiero (dir.) *Enciclopédia Einaudi*. Imprensa Nacional. Casa da Moeda, 1987. V. 11; Oral/escrito, Argumentação, p. 58-92.

BENJAMIN, Walter. "O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov." In.: Idem. *Magia e técnica, arte e política*. 4ª ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense. S/d, p. 197-221.

----- . *A tarefa do tradutor*. Tradução de Karlheinz Barck (dir.) Rio de Janeiro: UERJ. Instituto de Letras, 1992. (Cadernos do Mestrado - 1)

BENVENISTE, Émile. *Problemas de Lingüística Geral I*. Tradução de Maria da Gloria Novak e Maria Luiza Neri. Campinas, SP: Pontes, 1988.

----- . *Problemas de Lingüística Geral II*. Tradução de Eduardo Guimarães [et. al.] SP: Pontes, 1989. (V. II)

BORNHEIM, Gerd. "O conceito de tradição." In.: BORNHEIM, Gerd [et al] *Tradição. Contradição*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Funarte, 1987, p. 13-30.

CAMPOS, Haroldo. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

----- . "Da tradução como criação e como crítica". In.: Idem. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CHABAL, Patrick. *Vozes moçambicanas*. Literatura e nacionalidade. Lisboa: Vega, 1994.

COUTO, Mia. Entrevista. In. CHABAL, Patrick. *Vozes moçambicanas*. Literatura e nacionalidade. Lisboa: Vega, 1994.

DELEUZE & GUATTARI. *Kafka, por uma literatura menor*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DETIENNE, Marcel. "Mito/rito". In: ROMANO, Ruggiero (dir.) *Enciclopédia Einaudi*. Imprensa Nacional. Casa da Moeda, 1987. v. 12; Mythos/logos - Sagrado/profano, p. 58-74.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

. *Cantos e contos dos Rongas*. Tradução e notas de Leonor Correia Matos. Maputo: Instituto de Investigação Científica de Moçambique, 1975.

JUNOD, Henri-Alexandre. *Usos e costumes dos Bantu*. Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique. 1996 (Tomos I - Vida Social e II - Vida Mental)

MACHADO, Ana Maria Netto. "Sobre a noção de escrita". In.: Idem. *Presença e implicações da noção de escrita na obra de Jacques Lacan*. Ijuí, RS: Editora UNIJUÍ, 1998, p. 21-102.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória*. O reinado do Rosário no Jatobá. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

MARTINS, Leda Maria. "A oralitura da memória". In.: FONSECA, Maria Nazareth Soares. (org.) *Brasil afro-brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 61-86.

MARTINS, Leda Maria. "Performances do tempo espiralar". 2000a. Texto apresentado no VII Congresso da ABRALIC, realizado entre 25 e 28 de julho de 2000, em Salvador - Bahia.

MÉSCHONNIC, Henri. "L'oralité, poétique de la voix". In.: Idem. *La rime et la vie*. Ed. Verdier, Lagresse, 1990, p. 265-293.

PADILHA. *Entre voz e letra. O lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Niterói: EDUFF, 1995.

POMIAN, K. "Evento". In: ROMANO, Ruggiero (dir.) *Enciclopédia Einaudi*. Imprensa Nacional. Casa da Moeda, 1987. v. 29; Tempo/temporalidade, p. 11-91.

RIVIÈRE, Jean-Loup. Gesto. In: ROMANO, Ruggiero (dir.) *Enciclopédia Einaudi*. Imprensa Nacional. Casa da Moeda, 1987. V. 11; Oral/escrito, Argumentação, p. 11-31.

ROACH, Joseph. "Culture and performance in the circum-atlantic world". In: Idem. *Performativity and performance*. New York and London: Routledge, 1995, p. 45-63.

SCHECHNER, Richard. "The future of ritual". In. Idem. *The future of ritual*. Writings on Culture Performance. London and New York: Routledge.1993, p. 229-265.

SCHECHNER, Richard. "What is performance studies anyway?" In.: PHELAN, P. & LANE, J. *The ends of performance*. New York and London: New York University Press, s/d, p. 357-362.

SCHEUB, Harold. "Translation of african oral narrative-performances to the written word." In.: *Yearbook of Comparative and General Literature*. 20, 1971, p. 28-36.

SCHEUB, Harold. "Fixed and nonfixed symbols in Xhosa and Zulu oral narrative traditions." In.: *Journal of American Folklore*. V. 85. Number 337. July-September, 1972, p. 268-273.

SCHEUB, Harold. "Oral narrative process and the use of models". In.: *New Literaty History*. A journal of theory & interpretation. VI, 1975, p. 353-77.

SCHEUB, Harold. "Body and image in oral narrative performance". In.: *New Literaty History*. A journal of theory & interpretation. VIII, 1976-1977, p. 345-68.

SCHEUB, Harold. "Performance of oral narrative". In.: *Frontiers of folklore*. Edited by William R. Bascom. American Association for the Advancement of Science. USA: Westview Press, 1977, p. 54-78.

SCHEUB, Harold. "Oral poetry and history." In.: *New literary history*. A journal of theory & interpretation. V. 18, 1986-1987, p. 178-196.

SODRÉ, Muniz. "A cultura negra como atitude ecológica". In.: SCHWARTZ, J. & SOSNOWSKI, S. (orgs.) *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994, p. 121-130.

SOYINKA, Wole. "Theatre in african traditional cultures: survival patterns". In. HUXLEY, Michael & WILLS, Noel. *The twentieth-century performance reader*. London: Routledge, 1996, p. 341-356.

SOYINKA, Wole. *Myth, literature and the african world*. Cambridge:University Press, 1995.

ZUMTHOR, Paul. "A encruzilhada dos *rhétoriqueurs*. Intertextualidade e retórica. Tradução de Clara Crabbé Rocha. In.: JENNY, L. [et al] *Poétique*. Revista de teoria e análise literárias. Coimbra: Almedina, 1979, p. 109-146.

SOYINKA, Wole. *A letra e a voz*. A "literatura" medieval. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ⁱ Terezinha Taborda Moreira é Professora Adjunta da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Belo Horizonte. Pesquisadora CNPq-Nível 2. E-mail: taborda@pucminas.br.