

O trânsito da memória

Terezinha Taborda Moreira*

Resumo

O desenvolvimento da literatura em Moçambique é marcado por um processo de transformações e deslocamentos. Exemplo desse processo é a narrativa **Ualalapi**, de Ungulani ba ka Khosa. Neste estudo, pretende-se mostrar como a voz articula a construção do romance, aludindo à ancestralidade, onde ela se realiza e de onde se faz palavra. Constituindo palavra, essa voz ancestral ganha, no texto, 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 meio dos significados obscuros e enigmáticos dessas formas da memória cultural, a voz ancestral manifesta a permanência do saber ancestral.

Palavras-chave: Literatura; Memória cultural; Saber ancestral.

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)

* Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – Betim.

A cisão, a fragmentação do eu lírico no poema de Mia Couto podem ser lidas 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 transformação, 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 reporta a todo o processo de transformação e deslocamento que tem marcado o desenvolvimento da literatura 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**, depara-se 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, 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, p. 116-117)

Essa voz separada do 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 esta 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 histó-

rias apaga-se por extinção e torna-se mera sonoridade. A única maneira de agarrar a orla dessa voz em que se transforma, de não deixá-la escapar, é sua adequação à vibração, ao ritmo do pensamento atualizador do filho 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 por bocas e gerações se deixa ouvir como a um eco. E torna-se perceptível por palavras em formação que a revestem de roupagens verbais outras, cada vez em que é citada.

É necessário falar da autoridade dessa voz. Da profundidade do corpo cultural que habita como um grito de origem, essa voz alude à ancestralidade em que se realiza e da qual se faz palavra. Constituindo palavra, essa voz ancestral ganha a concretude de redes verbais a criarem imagens obscuras, enigmas, armadilhas 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 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.

No processo tradutório aí instaurado, a voz remete a si própria para explicar o saber ancestral¹ do qual emana e perpetua-se no próprio eco, a percorrer bocas e gerações. Em seu duplo movimento, é interioridade e exterioridade ao mesmo tempo. 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, manifesta a permanência do saber ancestral. E, como texto discursivo, habita o texto nas adivinhas, provérbios, mitos e contos que o constituem. Esses, sendo lugares que ela habita, tornam-na pura movência. O lugar em que o texto se transforma não é um lugar de origem. 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 compor um texto-corpo 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.

¹ A expressão “saber ancestral”, aqui, 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.

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)

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 do qual provêm, já agora através de uma dicção singular, que 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 institui 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 será 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 dismenorréia 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 evocam a imagem do jorro. O jorro resulta da

ressonância da voz no interior do texto sob a forma de líquido (Cf. 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” (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, p. 61)

Corroboram 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. A interação dialógica é entrevista na descrição pormenorizada do *nkuaia*, cerimônia ritual cujos passos são detalhadamente explicados ao 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 aí 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, p. 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” (MOREIRA, 2000). 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 que caracteriza a narrativa, sendo resultado da voz em movimento, acontecimento figurado na e pela escrita, aponta 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 pode ser vista, assim, na mesma perspectiva das “estratégias de sobrevivência” com que Wole Soyinka pensa a história do teatro nas culturas tradicionais africanas. Para Soyinka (*apud* HUXLEY & WILLS, 1996):

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. (p. 342)

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 pelo conceito que lhe dá o teórico e diretor Richard Schechner, que a define como *restored behavior*, aqui traduzido por “ação restaurada”. Trata-se, para Schechner, de 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. O que destaco nessa definição é o fato de permitir pensar a performance como substituição de algo que lhe é preexistente. Nas palavras de Joseph Roach (1995), “a performance garante a permanência de algo ilusório, que não existe mais, mas que aspira a ser personificado ou reposto” (p. 3).²

A partir dessa idéia de performance como ação restaurada, Joseph Roach propõe 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 (1995) 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. (p. 2)

² Tradução livre, de minha autoria. Convém lembrar, ainda, a etimologia da palavra “performance”, cuja origem francesa é a palavra *parfourmir*, que significa “completar” (TURNER, 1982, p. 13). Essa definição etimológica da performance não nega o sentido de algo em andamento, algo que espera ser completado ou recolocado, como sugerido por ROACH.

A chave para compreender o trabalho da performance na 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)

É nessa perspectiva de forma de substituição e, simultaneamente, de inscrição da memória cultural que a performance se instala em **Ualalapi**. 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 se materializa. Nesse processo, **Ualalapi** incorpora o volume dessa voz que fala e o espaço em que as significações germinam de dentro da voz. Explora a forma de trabalho da voz e identifica-se com esse trabalho ao torná-la matéria significante. Torna-se, ele próprio, dicção. E é como dicção que o texto se transforma em espaço de fruição. Espaço onde a escrita assume progressivamente a voz no acontecimento de um texto que, figurando um corpo – o corpo reterritorializado do contador de histórias moçambicano –, performa-se.

Como figuração de um corpo cultural, **Ualalapi** 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, **Ualalapi** se inscreve inteiramente na dimensão sensível de percepção proposta pela oralitura.³

³ O conceito de oralitura é definido por Leda Martins como um termo operacional para matizar “a singular inscrição do registro oral que, como *littera*, letra, grafia o sujeito no território narratório e enunciativo de uma nação, imprimindo, ainda, no neologismo, seu valor de *litura*, rasura da linguagem, alteração significante, constituinte da diferença e da alteridade dos sujeitos, da cultura e das suas representações simbólicas” (Cf. 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

Nega, por outro lado, aquela dimensão da escrita como “letra morta” apresentada por Ana Maria Netto 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.

Em *Ualalapi*, é singular a predominância desse modo de contar que agencia, 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. Essa inscrição do corpo cultural do contador de histórias na escrita engendra um sujeito discursivo que denomino narrador performático (MOREIRA, 2000).

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

Tal estruturação enunciativa coloca-nos na situação de escuta de uma voz que obriga a uma percepção conjunta da vista, do ouvido e do próprio corpo. Uma forma de ouvir essa voz é fazer da leitura também a escuta de um acontecimento: o acontecimento-texto que nos permite captar, por via da percepção, um contexto em que a palavra escrita, encenando-se, figura um ato performático.

A idéia de que o exercício tradutório faça parte da natureza do texto moçambicano pode ser percebida em sua estruturação mesma, na medida em que o texto surge das relações estabelecidas entre a língua portuguesa e as línguas africanas autóctones, ambas reconstruídas na tessitura das palavras, na organização do dizer. Essa idéia parece reafirmar, nos textos moçambicanos, uma ordem cósmica africana em que os seres e as coisas interagem numa parceria simbólica, princípio que demanda a simultaneidade de seres e de coisas. Nessa perspectiva, os textos aqui estudados podem ser considerados um fenômeno social, transmissores dessa simultaneidade como marca constitutiva da experiência do homem moçambicano.

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 vóteios 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).

Esse princípio, em grego, é chamado *arkhé* (SODRÉ, 1994, p. 123). *Arkhé* significa um impulso inaugural eterno da força contínua do grupo. *Arkhé* está situado no passado e no futuro. É tanto origem quanto destino. *Arkhé* se traduz ainda por tradição, transmissão da matriz simbólica do grupo. E, como vimos, tradição não implica a idéia de um passado estático, a passagem de conteúdos fixos de uma geração a outra. Por isso, *arkhé* pode ser associada, também, a força de mudança, de transformação. Nesse caso, a tradição existe também na abertura da ação humana para o estranho, para o mistério, para todas as temporalidades e lugares possíveis, para as transformações ou passagens, para metamorfoses.

De fato, toda transformação ocorre dentro de uma tradição, seja para recusar o negativo, seja para retomar o livre fluxo das forças necessárias à continuidade do grupo. Relembro aqui, uma vez mais, o processo de substituição de algumas formas culturais por outras, para assegurar a sobrevivência daquelas formas ameaçadas. No caso dos textos aqui analisados, o ato de colocar na cena textual a performance oral das narrativas significa promover uma transformação como conquista. A performance oral das narrativas afirma-se assim como fundação de uma forma textual que assegura, pela letra oraliturizada, os valores associados com a *arkhé* moçambicana.

Nessa forma textual, o narrador se relaciona com o leitor através de algumas convenções que determinam o processo de enunciação, e são, portanto, fundamentais para a representação-apresentação fictícias. Essas convenções são: uma escrita híbrida, que mescla voz, letra e gesto, e por isso se manifesta como uma marca discursiva outra, porque fundada na oralitura; um jeito de contar que encontra, no trânsito vocal, um modo possível de realização do texto literário escrito; uma atitude performática que realça, no texto escrito, seu aspecto corporal, seu modo de existência como objeto da percepção sensorial, interpessoal, ou seja, gestual, e que transforma o receptor em leitor-ouvinte-espectador.

No entanto, a comunhão que gera essa forma textual não acontece sem conflitos e combates. É uma condição de possibilidade histórica. A metamorfose que sofrem o contador de histórias e sua performance aparece como ingresso num movimento em que a relatividade ou contingência dos limites entre a língua portuguesa e as línguas autóctones moçambicanas torna-se perceptível. Esse movimento é caracterizado pela afirmação do fluxo de forças que resultam da existência do indivíduo concreto num “aqui e agora”, da contínua mudança de significados que os valores de uma tradição podem sofrer e da possibilidade de esses significados se adaptarem a diversos tempos e lugares. Nos textos analisados, esse movimento é de afirmação de um mundo: o mundo moçambicano contemporâneo, com toda a diversidade que o caracteriza. Definindo a dinâmica dos textos, esse movimento honra a cultura da *arkhé*, ultrapassa a mera representação como forma de afirmação do homem moçambicano e recupera ideologicamente as diferenças instituídas pela ordem simbóli-

ca da palavra, a qual, transcrita, põe em evidência a pluralidade e a simultaneidade de significados culturais.

Por essa ação transcriadora lemos, em **Ualalapi**, o efeito da impermanência da cultura autóctone oral, da sua possibilidade ou capacidade de transitar para a literatura escrita. Assim, ouvir, no texto, a voz do narrador performático significa sensibilizar-se para os valores dessa cultura e vivê-la nos 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 sua função de sujeito da narrativa. Metamorfosando-se, ele se nega a ausentar-se da narrativa. Metamorfosar-se é inscrever, na escrita, adivinhas, provérbios, mitos e contos, recriando-os em uma narrativa que reinventa a performance de tradição oral, no lugar da qual, agora, ela se coloca.

Résumé

Le développement de la littérature au Mozambique est fait de transformations et de déplacements. C'est ce que l'on perçoit dans le récit **Ualalapi**, de Ungulani ba ka Khosa. Cette étude prétend montrer comment la voix articule la construction du roman en faisant allusion aux ancêtres chez qui elle se réalise et se fait parole. En se faisant parole, cette voix ancestrale gagne, dans le texte, la concrétion des réseaux verbaux qui créent des images obscures, des énigmes, des pièges aux non-initiés. Ce sont les devinettes, les proverbes, les mythes, les contes. Par les signifiés obscures et énigmatiques de ces formes de la mémoire culturelle, la voix ancestrale manifeste la permanence du savoir ancestral.

Mots-clé: Littérature; Mémoire culturelle; Savoir ancestral.

Referências

- BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Trad. Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1984.
- BARTHES, Roland; MARTY, Eric. Oral/escrito. In: ROMANO, Ruggiero (Dir.). **Enciclopédia Einaudi**. Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987. v. 11; Oral/escrito, Argumentação, p. 32-57.
- 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. **A tarefa do tradutor**. Trad. Karlheinz Barck (Dir.). Rio de Janeiro: UERJ. Instituto de Letras, 1992. (Cadernos do Mestrado - 1)
- BORNHEIM, Gerd. O conceito de tradição. In.: BORNHEIM, Gerd *et al.* **Tradição. Contradição**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Funarte, 1987, p. 13-30.

- CAMPOS, Haroldo de. **Deus e o diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- CAPRETTINI, Gian Paolo *et al.* Mythos/logos. In: ROMANO, Ruggiero (Dir.). **Enciclopédia Einaudi**. Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987. v. 12; Mythos/logos – Sagrado/profano, p. 75-104.
- COUTO, Mia. Entrevista. In: CHABAL, Patrick. **Vozes moçambicanas**. Literatura e nacionalidade. Lisboa: Vega, 1994.
- DELEUZE & GUATTARI. **Kafka, por uma literatura menor**. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- KHOSA, Ungulani ba ka. **Ualalapi**. Lisboa: Caminho, 1990.
- MACHADO, Ana Maria Netto. Sobre a noção de escrita. In: **Presença e implicações da noção de escrita na obra de Jacques Lacan**. Ijuí: Editora Unijuí, 1998, p. 21-102.
- MARTINS. **Afrografias da memória**. O reinado do Rosário no Jatobá. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.
- MARTINS. **Performances do tempo espiralar**. 2000a. CONGRESSO DA ABRALIC, 7. Salvador, 25 e 28 de julho de 2000, Bahia.
- MATUSSE, Gilberto. **A construção da imagem de moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani ba ka Khosa**. Maputo: Livraria Universitária da Universidade Eduardo Mondlane, 1998.
- MOREIRA, Terezinha Taborda. **O vão da voz: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana**. Estudos Literários. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2000. (Tese, Doutorado em Letras).
- NOLA, Alfonso di. Enigma. In: ROMANO, Ruggiero (Dir.). **Enciclopédia Einaudi**. Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987. v. 36; Vida/Morte-Tradições-Gerações, p. 292-314.
- PADILHA, Laura. **Entre voz e letra**. O lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX. Niterói: Eduff, 1995.
- 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: **Performativity and performance**. New York and London: Routledge, 1995, p. 45-63.
- 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. Performance of oral narrative. In: BASCOM, William R. (Ed.). **Frontiers of folklore**. American Association for the Advancement of Science. USA: Westview Press, 1977, p. 54-78.
- SODRÉ, Muniz. A cultura negra como atitude ecológica. In.: SCHWARTZ, J.; SOSNOWSKI, S. (Org.). **Brasil: o trânsito da memória**. São Paulo: Edusp, 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 letra e a voz**. A “literatura” medieval. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.