

# O LEITOR ASSISTE A DANÇA DE HAMINA

HELOISA ALVES BRAGA\*

Mestranda do Programa de Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas – PUC Minas.

## Resumo

**E**ste trabalho tem como objetivo mostrar a performance do texto a partir do conto “Hamina <<faz hara-quiri>> nos templos da Rua Araújo”, de José Craveirinha. Entende-se que, no conto, a partir da linguagem, é possível perceber que o leitor não se posiciona apenas como tal, mas também como ouvinte, como espectador. Através das construções linguísticas, da utilização do movimento frenético por meio das músicas *twist* e *kwela* no conto de Craveirinha, percebem-se as criações de cenários que parecem transpor os limites do livro, operando de forma tão singular que o leitor-ouvinte-espectador pode visualizar a cena apresentada e ouvir o ritmo das narrativas.

Palavras-chave: Texto; Performance; Leitor-ouvinte-espectador.

O conto “Hamina <<faz hara-quiri>> nos templos da Rua Araújo” começa com o narrador apresentando um grito de guerra “Ah! Ah! Ah!”, acompanhado por ritmos que podem ser identificados como sendo frenéticos, devido à expressão “os sons raivosos do *twist* e do *kwela*” (CRAVERINHA, 1996, p. 21)<sup>1</sup>, os quais revelam um cenário da história que será contada. Esse fato remete às músicas colocadas nos teatros, antes das peças começarem, para chamar a atenção do público, buscando-o para que este entre na história e participe da mesma. Dessa forma há uma performance do texto. Paul Zumthor (2005) explica que

na hora em que, em performance, o texto (que geralmente, na nossa cultura, é composto por escrito) se transforma em voz, uma mutação global afeta suas capacidades significantes, modifica o seu estatuto semiótico e gera novas regras de semantividade. O tempo que continua a audição e que dura a presença, o gesto e a voz colaboram (necessariamente) com o texto para compor o sentido. Uma tensão assim criada entre obra e texto chega até à reabsorção total deste naquela. (ZUMTHOR, 2005, p. 148).

Todas as citações dessa obra foram extraídas da mesma edição e doravante serão assinaladas, apenas, pelo número de página.

Dessa forma, entende-se que o narrador “performatiza” o texto, através de seu chamado e da apresentação da imagem de uma mulher, a qual o leitor supõe ser Hamina, fato que será confirmado em seguida. Assim, a “mulher de negros olhos brilhantes como dois gatos-bravos sempre assanhados” (p. 21), é visualizada pelo leitor, o qual se torna um espectador performático, pois, segundo Zumthor (2007),

a condição necessária à emergência de uma teatralidade performan-  
cial é a identificação, pelo espectador-ouvinte, de um outro espa-  
ço; a percepção de uma alteridade especial marcando o texto. Isto  
implica alguma ruptura como o “real” ambiente, uma fissura pela  
qual, justamente, se introduz essa alteridade. (ZUMTHOR, 2007,  
p. 41).

Quando, enfim, o narrador apresenta Hamina, chamando-a de “rainha, gato-bravo, dançarina de primeira.” (p. 21), começa-se a perceber que o ritmo da narrativa desacelera um pouco para que Hamina entre no texto e mostre sua dança, como pode ser visto em: “E quando Hamina volteava no meio da sala os marinheiros abriam os olhos escandinavos e estendiam as mãos à procura da cintura de caniço.” (p. 21). Nessa cena, parece que o narrador sai e Hamina se corporifica. Após tal apresentação, o ritmo acelera novamente para que Hamina possa mostrar a sua dança: “E a cintura fugia, vinha, esquivava-se, entregava-se, retraía-se” (p. 21). Mostrando que o texto apresenta uma diversidade de ritmos, os quais são representados pelos movimentos de Hamina enquanto dança e pela fala do narrador que a apresenta, podemos, dessa forma, concordar com Alfredo Bosi (2004), que afirma que

a liberdade moderna de ritmos, a que responde uma grande mo-  
bilidade no arranjo da frase, é signo de que se descobriu e se quer  
conscientemente aplicar na prática do poema o princípio duplo da  
linguagem: sensorial, mas discursivo; finito, mas aberto; cíclico, mas  
vetorial. (BOSI, 2004, p. 91).

Embora essa assertiva seja em relação à poesia propriamente dita e no caso desse trabalho tratar-se de um conto, pode-se aplica-la à escrita de Craveirinha, que é marcada pela poeticidade.

No trecho

“Quem é que dançava melhor que Hamina? Que é que era capaz de  
rir mais alto do que Hamina? Quem é que era capaz de fazer dois  
metros de marinheiro loiro ficarem um passarinho xindjingeritana  
com nembro nas asas e bico mergulhado no suco da flor encarnada?”  
(p. 21),

o narrador começa a expor a capacidade de sedução de Hamina, buscando, talvez, mostrar que a história dela, narrada por ele, é capaz de seduzir o leitor/espectador. A dança da protagonista é capaz de atrair os homens e transformá-los de brutos em “passarinhos” e seduz o leitor-espectador que, ao ver sua dança, pode sentir vontade de dançar também, sendo convidado a participar da narrativa.

Em: “Hamina, come here – Hamina, anda cá – Hamina, buia aleno,

Hamina, venez ici – e uma gargalhada feria os tímpanos da noite: - Ah! Ah! Ah! e os olhos de gato-bravo de Hamina relampejavam no algodão espesso dos ciganos de todas as marcas.” (p. 21), há a introdução de falas de outras pessoas, dos marinheiros que frequentam o lugar no qual Hamina dançava. Tais falas mostram o dialogismo e a polifonia na obra, sendo que o dialogismo se caracteriza como

“o espaço internacional entre o eu e o tu ou entre o eu e o outro, no texto. Explicam-se as frequentes referências que faz Bakhtin ao papel do ‘outro’ na constituição do sentido ou sua insistência em afirmar que nenhuma palavra é nossa, mas traz em si a perspectiva de outra voz.” (BARROS, 1999, p. 3);

e a polifonia caracteriza “um certo tipo de texto, aquele em que se deixa entrever muitas vozes, por oposição aos textos monofônicos, que escondem os diálogos que os constituem.” (BARROS, 1999, p. 5-6).

O narrador vai desenhando o cenário, por meio da descrição do que se passa, construindo uma conversa com o leitor-espectador. O parágrafo:

“Quem plantou aquele tabaco? Quem regou aquele tabaco? Quem apanhou aquele tabaco? Ninguém. A marca é *Lucky Strike*, *Nilos*, *L. M.*, *Havano*, etc. Acende-se o cigarro e vai-se fumando até acabar. A beata deita-se fora. A cinza também à medida que vai chupando a ponta de cortiça. E pulmões também deitam fora.” (p. 21-22).

pode remeter as didascálias ou rubricas, pois parece montar o cenário no qual as personagens irão encenar.

O narrador passa a fazer perguntas ao leitor-espectador sobre Hamina. Segundo Tabora Moreira (2005), “o narrador opta por uma narração em que predomina uma cena interpelativa. Essa cena interpelativa elimina a distância entre o narrador e o leitor. Nesse caso, o narrador prefere encenar os acontecimentos ao invés de se colocar como mediador entre eles e o leitor.” (MOREIRA, 2005, p. 46).

Em seguida, se introduz um novo personagem, Daíco, a partir de uma voz que pode ser de Hamina. Quando o narrador diz:

Daícoooo... eih, Daícoooo!!! – vai uma samba, ó pá! E Daíco não responde com a boca. A boca de Daíco está ponta dos dedos. Cinco, dez, trinta mil dedos e quinhentos milhões de cordas num oceano de sumo de caju bem fermentado no quintal de cocuana Letã, avó de Zulmira que teve filho de Joaquim e trabalhava no Penguin. Esse Joaquim mesmo morreu com uma tachada e a dançar <<ximchiana zucutà>> lá no <<Espada>>. E Daíco mexe os dedos. Cada movimento é uma côdea de pão. Cem movimentos uma coisa chamada bife com outras coisas chamadas batatas. Duzentos e cinqüenta mil movimentos é o tecto de zinco e as quatro paredes onde pendura o casaco, as calças e a boina das manhãs de cacimba. (p. 22).

É possível perceber que o ritmo frenético da dança de Hamina é conduzido pelas mãos, também frenéticas, de Daíco. Esse trecho revela o cotidiano de um músico que toca para se sustentar. É interessante

comparar esse excerto com a afirmativa de Walter Benjamin (1989), a qual diz que “na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente, com seus gestos, aprendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito.” (BENJAMIN, 1989, p. 221).

O trecho:

“Daíco todos os dias morre um bocadinho ali, vendo a paisagem tornar-se mais bela como um rosto de mulher sem pintura a estender-lhe a boca para um beijo. Cabelo de Daíco ficou branco a pensar naquele beijo. Ainda há-de vir? A tal mulher onde está? Nasceu onde? Quem é que viu a ela andar, rir, chorar e dar beijos?” (p. 22).

revela a dor de Daíco e sua espera por mudar de vida. Essa parte do texto é menos frenética do que as anteriores, há um momento de reflexão, como se a música tocada se tornasse mais suave. O leitor, nesse momento, não está mais sendo convidado a participar da dança de Hamina, mas está sendo convidado a observar a história contada.

O texto vai se tornando cada vez mais lento. No trecho:

Ontem, Smith foi à Rua Araújo. Entrou. Atirou a madeixa loira para trás e Hamina não apareceu. Puxou o pacote de cigarros *Lucky Strike* e também nada. Hamina nada. Smith jogou a última cartada: meteu a mão no bolso e tirou um punhado de dólares. Veio Joana. Veio Esperança. Veio Felicidade. Mas Hamina, isso. Hamina ficou escondida na ausência. (p. 22-25).

o narrador mostra que algo diferente ocorreu, Hamina não está mais dançando como todos os dias. Dessa forma, o leitor/espectador é seduzido, aumentando seu desejo de entender o que houve com a protagonista com a qual ele vinha dançando. A partir desse momento, ele começa a escutar atentamente o que lhe é contado pelo narrador, como se estivesse sentado com este em uma roda de conversas, à noite, ao redor de uma fogueira. Como se o narrador estivesse diante do leitor contando-lhe um “causo”. Compartilhamos, assim, da assertiva de Benjamin (1989) quando este diz que “quem escuta uma história está em companhia do narrador; mesmo quem a lê partilha dessa companhia.” (BENJAMIN, 1989, p. 213). Esse trecho pode ser observado sob o ponto de vista de Zumthor (2007) em relação à performance, o qual afirma que “a performance é então um momento da recepção: momento privilegiado, em que um enunciado é realmente recebido.” (ZUMTHOR, 2007, p. 50).

O ritmo da narrativa já não é mais frenético e alegre como no início; agora, é triste pela ausência de Hamina. Ausência que será explicada em seguida, ao som da música de Daíco, quando é revelado que

Hamina está estendida na cama. Um pulmão tem *rock n'roll* lá dentro. È dança dela. Dança de dançar estendida no Xipamanine. Hamina está estendida na cama. Cama de colchão de milho. Cama de dormir; cama de serviço; cama de não levantar mais. Cama de Hamina grevar para sempre. (p. 25).

O leitor-ouvinte é envolvido pela história de Hamina, produzindo a concretização do texto. Segundo Zumthor,

“o que produz a concretização de um texto dotado de uma carga poética soa, indissolavelmente ligadas aos efeitos semânticos, as transformações do próprio leitor, transformações percebidas em geral como emoção pura, mas que manifestam uma vibração fisiológica. Realizando o não-dito do texto lido, o leitor empenha sua própria palavra às energias vitais que a mantêm” (ZUMTHOR, 2007, p. 53).

Tais observações permitem mostrar que o leitor-ouvinte vibra de acordo com o texto, sentindo suas emoções e as modificando no decorrer de sua leitura, conforme os fatos vão se desenvolvendo, como se estivesse dentro da história narrada. Segundo Zumthor,

o texto vibra; o leitor o estabiliza, integrando-o àquilo que é ele próprio. Então é ele que vibra, de corpo e alma. Não há algo que a linguagem tenha criado nem estrutura nem sistema completamente fechados; e as lacunas e os brancos que aí necessariamente subsistem constituem um espaço de liberdade: ilusório pelo fato de que só pode ser ocupado por um instante, por mim, por você, leitores nômades por vocação. Também assim, a ilusão é própria da arte. A fixação, o preenchimento, o gozo da liberdade se produzem na nudez de um face a face. Diante desse texto, no qual o sujeito está presente, mesmo quando indiscernível: nele ressoa uma palavra pronunciada, imprecisa, obscurecida talvez pela dúvida que carrega em si, nós, perturbados, procuramos lhe encontrar um sentido. Mas esse sentido só terá uma existência transitória, ficcional. Amanhã, retomando o mesmo texto, eu o acharei um outro. (ZUMTHOR, 2007, p. 53-54).

Nesse sentido, o espectador-leitor-ouvinte vai transformando o texto de acordo com suas expectativas e de acordo com os seus conhecimentos, preenchendo os espaços que o autor deixou em branco. Ao “assistir” a história de Hamina, o leitor se vê diante das vibrações da história, vibrando com ela e buscando preencher as lacunas encontradas, tendo consciência que se o “assistir” em outra ocasião, terá outros olhos para ver tal história.

## ABSTRACT

This paper aims to show the performance of a text using the story “Hamina <<faz hara-quiri>> nos templos da Rua Araújo”, by José Craveirinha. We can see that in the two stories, the reader assumes the position of a listener and a spectator. Through linguistic constructions, using the frenetic movements of the “twist” and the “kwela” music in the tale of Craveirinha, we can see scenes that go beyond the limits of the story, working in a unique manner to the point that the reader – listener, spectator – can visualize the displayed scene and hear the rhythm of the narrative.

Keywords: Text; Performance; Reader; Listener; Spectator.

## REFERÊNCIAS

- BARROS, Diana L. P. de. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, Diana L. P. de. (Org.), FIORIN, José Luiz (Org.) **Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin**. São Paulo: Edusp, 1999.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Editora Cultrix, 2004.
- CRAVEIRINHA, Jose. **Hamina e outros contos**. Maputo: Editora Ndjira, 1996.
- MOREIRA, Terezinha Taborda. **O vão da voz: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas/Edições Horta Grande, 2005.
- ZUMTHOR, Paul. **Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. Cotia: Ateliê, 2005.
- ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.