

# ESCRITA E PERFORMANCE NA LITERATURA MOÇAMBICANA

*Terezinha Taborda Moreira\**

## RESUMO

**E**ste estudo tem por objetivo refletir sobre a noção de narrador na obra do escritor moçambicano Suleiman Cassamo, a partir da articulação de três categorias às quais ela é associada: a voz, a letra e o gesto. A articulação dessas categorias permite a introdução, no estudo, da noção de performance no texto escrito. Esta é compreendida como um processo de substituição ao ato de contar histórias das sociedades tradicionais e, simultaneamente, como ato de inscrição, no texto escrito, de um modo de contar que remete a um registro de oralidade.

Na abertura da coletânea de contos *O regresso do morto*, Suleiman Cassamo (1989) faz a seguinte chamada ao leitor:

*Que da leitura destes contos  
vos fique um leve,  
levíssimo sabor a terra.  
O sabor da nossa terra.*

Essa breve nota sinaliza uma procura que deve guiar a leitura desde suas primeiras páginas. É como leitora que tenta flagrar, nos contos, esse “sabor” da terra moçambicana, que me coloco no momento de ler a ficção moçambicana. E esse “sabor da terra” assume, a meu ver, a feição de um modo singular de narrar, o qual se caracteriza por uma eloquência particular, uma fluência de dicção e um poder de sugestão que parece querer inscrever, nos textos, a voz, o gesto, enfim, o corpo cultural do contador de histórias em sua performance.

---

\* Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

A esse modo de narrar chamei, em um estudo dedicado ao tema (Moreira, 2000), *narração performática*, introduzindo, com essa designação, a noção de performance como instrumento para a abordagem do texto escrito. Compreendo a performance como um processo de substituição ao ato de contar histórias das sociedades tradicionais e, simultaneamente, como ato de inscrição, no texto escrito, de um certo jeito de contar que remete a um registro de oralidade. As prerrogativas que adoto permitem-me construir a noção de *narrador performático*. Com essa noção, procuro evidenciar o fato da performance oral do contador de histórias sofrer um processo de metamorfose que lhe permite inserir-se no texto escrito feito corpo cultural, inscrevendo na escrita as práticas da oralidade primordial da cultura oral.

Um exemplo desse modo singular de narrar realizado pelo *narrador performático* pode ser visto no conto “Ngilina, tu vai morrer”, do próprio Suleiman Cassamo. Narra a história os infortúnios de uma moça na condição de lobolada, sua vida infeliz ao lado do marido e da sogra, seu envolvimento total com os afazeres domésticos e a falta de perspectivas de mudanças, o que a leva ao suicídio. Num relato breve, desenha-nos o conto um retrato histórico-cultural da mulher moçambicana, num espaço cenográfico que encena as contradições que caracterizam o país.

O conto é narrado em terceira pessoa. No entanto, outras vozes se integram à do narrador pela reelaboração que ele opera na palavra, emprestando-lhe uma dicção particular que implica não somente o aspecto lingüístico da verbalização oral, mas também a recorrência a expressões figuradas de forte efeito imagético, a repetições de caráter enfático que acentuam e intensificam determinados efeitos semânticos, a modulações tonais diferenciadas. É o que acontece no fragmento abaixo, por exemplo:

*Ngilina nunca até ali dormiu com homem e nunca mais gostou desde aquele dia em que o marido a possuiu. Mas ele queria sempre, todos os dias. Como diria não se lhe pertencia? Acordava com dores na coluna, nas ancas, na cabeça, todo o corpo. Como diria qu'estou doente? Lá estava a sogra – aquela velha maldita – a dizer: tu, lenha; tu, água; tu, balde de barro na cabeça; tu, enxada; tu, panela de barro no lume; tu, pratos lavados... Mas lá estava a sogra a chamá-la preguiçosa, preguiçosa, preguiçosa todo o dia do xicuembo. (Cassamo, 1989, p. 14)*

Neste fragmento, a voz do narrador se anuncia, apresentando-nos a personagem Ngilina: “Ngilina nunca até ali dormiu com homem e nunca mais gostou desde aquele dia em que o marido a possuiu”. Subitamente, somos surpreendidos pela voz da personagem, que se intercala à voz do narrador: “Como diria qu'estou doente?”. É, então, a própria Ngilina que assume o discurso, narrando-nos seu infortúnio ao lado do marido e da sogra. E para fazê-lo, a personagem, da mesma forma que o narrador, não somente fala a voz daqueles a quem se refere, mas encena-os no discurso. É agora a voz da sogra de Ngilina que ouvimos, fazendo-se pre-

sente na performance narrativa: “Lá estava a sogra – aquela velha maldita – a dizer: tu, lenha; tu, água; tu, balde de barro na cabeça; tu, enxada; tu, panela de barro no lume; tu, pratos lavados...”.

Graças ao cruzamento de vozes, a narrativa torna-se dissonante. A dissonância se manifesta não tanto na palavra, mas na variação semântica que o narrador impõe ao discurso, nas mudanças de tom que a dicção do narrador não consegue evitar, porque necessária para manter a distinção de sua voz em relação às outras, na mudança de ponto de vista com a qual acena para o leitor-espectador. Neste último caso, uma enunciação interrogativa ou exclamativa inscreve no texto a projeção do olhar e do rosto do narrador em direção a seu interlocutor. A enunciação interrogativa exprime uma incerteza por parte daquele que a realiza, o seu desejo de saber. Mas ao mesmo tempo essa enunciação realiza também um ato particular: o de interrogar. Mais do que uma indagação dirigida a um interlocutor, as enunciações interrogativa e exclamativa configuram um gesto perlocutório em direção ao outro, gesto esse que é de apelo à adesão ao relato, por uma integração cúmplice entre o narrador e o leitor-ouvinte, o qual é, assim, inserido na performance narrativa.

*Agora falta mucado só. Ngilina acompanha a dança da peneira nos dedos com uma cantiga. Mas como cantiga assim parece choro de rola, parece lamento de xivambalana? (Cassamo, 1989, p. 14)*

*Naquele dia, quando o marido voltou, a sogra fez queixa. Disse que Ngilina ‘stava com mufanas no poço quando ia caretar água. Youé! Aquilo não foi bater não. (Cassamo, 1989, p. 15)*

Comunicando-se com o seu interlocutor, o narrador permite-lhe entrar em seu mundo, ainda que nesse mundo a voz desse interlocutor se funda inevitavelmente com a do narrador, arrastada para o texto como réplica antecipável, previsível nas inserções propostas pelas expressões vocativas, interrogativas e exclamativas.

O texto é totalmente dialógico, plurivocal: nele o narrador enuncia palavras suas e cita palavras de outros. O texto se articula, então, a partir da figuração da voz em sua historicidade, ou seja, na relação de trânsito que a voz estabelece. Diálogo em ato, e ato de diálogo, o texto encena a vocalidade (Zumthor, 1993, p. 161) em seu sentido de abertura para o mundo, para a vida.

No diálogo que a vocalidade estabelece, qualquer organização do dizer implica um além do dizer, um não-dito. No discurso vocalizado encontramos uma maneira de contar definida pela intensidade; pela redução da expressão ao essencial; pela predominância da palavra em ato sobre a descrição; pelos jogos de eco e repetição; pela imediatez da narração, cuja forma se constitui pela acumulação de som, gesto e imagem. A operação perpetra-se por meio de procedimentos intelectuais, de hábitos artesanais próprios dos modos tradicionais de contar, perceptíveis para nós

nas marcas do dizer que denunciam, no texto vocalizado, aquele que as diz. É que o narrador se apodera da palavra e a aplica de acordo com o seu desejo, ou a sua necessidade; mas se o faz é para dar concretude ao seu próprio discurso.

Pela citação o narrador insere no discurso a voz de seus personagens, ou do interlocutor. Dessa maneira, o narrador encena a voz do outro. Quando o outro é a personagem, o narrador sai de seu papel de contador da história e assume a voz da personagem que está descrevendo. Encenar a voz da personagem, nesse caso, significa performar sua ação, ativando-a e reativando-a no discurso. No entanto, o narrador o faz sem perder sua identidade de contador da história, o que lhe permite manipular os eventos que estão sob o espaço narrativo por ele definido. Nesse caso, o narrador incorpora a voz do outro à sua própria voz, numa atitude que implica não somente a reprodução dessa voz outra, mas a sua encenação na/pela voz mesma do narrador.

Quando o outro é o interlocutor, cria-se um universo narrativo em que o leitor é convocado a participar, seja como ouvinte da história contada, seja como espectador da encenação teatralizada em que o texto se transforma. O leitor torna-se integrante da ação narrativa. Para isso o narrador recorre a expressões vocais que aparecem na enunciação por via da força expressiva das inflexões de voz, da interpegação, das interrogações, exclamações, de expressões vocativas, dentre outros, recursos por meio dos quais o narrador se dirige diretamente ao leitor-ouvinte, convidando-o a participar da contação que realiza.

A dicção vocalizada do narrador configura o que Paul Zumthor designa por *gestus* e que se refere a um comportamento corporal num todo, compreendendo riso, lágrimas, “espasmos”, enfim, um comportamento que constitui um fator necessário da performance poética (Zumthor, 1993, p. 42) e que “dá conta do fato de que uma atitude corporal encontra seu equivalente numa inflexão de voz, e vice-versa, continuamente” (Zumthor, 1993, p. 244). A *dicção* do narrador assume várias nuances. Todas elas apontam para um uso criativo da língua, o qual pode ser melhor compreendido a partir da noção de oralitura, de Leda Martins (Martins, 1997). Nesse uso criativo da língua o narrador não relata as palavras, mas encena-as.

Configurada num *gestus*, a dicção do narrador se volta para fora, para um outro. E é nesse apelo vivo para o outro que o narrador existe e se revela através da comunicação, por via dialógica. Ao assumir o *gestus* como modo de comunicação, o narrador põe em relevo a própria comunicação, já que é esta que lhe permite interagir com o outro. Por isso o diálogo torna-se tão central no texto. Como assinalado por Bakhtin com relação à obra de Dostoiévski, o diálogo que observamos nesse texto é aquele do “homem com o homem” (Bakhtin, 1981). Assim, o narrador apresenta-se como um “eu” que se dirige a um “outro”, ora ressaltando sua individualidade, ora permitindo que ela se dilua num coletivo que lhes remete, a ambos, para sua cultura originária. Isso porque, ao estabelecer uma relação com o outro através de um *gestus*

performático, o narrador ultrapassa a mera interação verbal para propor uma aproximação na qual ele investe língua, crenças, modo de ser, psicologia, a cultura, “o sabor da terra”, enfim.

O *gestus* transforma a narrativa em performance, materializando, em letra escrita, a performance oral dos contadores de histórias. Configurado em *gestus*, o texto se constitui como uma seqüência repetitiva na qual o sentido é ativado e reativado através do ritmo. O ritmo poético pressiona a linguagem. Ele é modulado de forma a levar em conta as coerções sintáticas que executa no texto, submetendo-as a sua ordem própria. Assim, o texto somente existe na razão das harmonias das sonoridades geradas pela dicção vocalizada.

No movimento que resulta dessa forma de apresentação dos fatos que tem no ritmo o seu modo de realização, o narrar torna-se efeito de uma verdadeira *mise-en-scène* protagonizada pelo narrador. Um dos efeitos desse *modo* de narrar é a ruptura com a normatização dos gêneros, gerando textos híbridos. O hibridismo é responsável por um certo movimento regular que caracteriza a narração. Esse movimento pode ser percebido num *gestus* que expressa uma musicalidade da linguagem; uma entonação de palavras e frases, exclamações e interrogações; uma encenação que o narrador faz das vozes de suas personagens. Tais movimentos emprestam à narração um ritmo que lhe será próprio. O ritmo é objetificado pela figuração do corpo do narrador realizada pela escrita, através de palavras que sugerem os movimentos do corpo e do efeito icônico que essas palavras provocam.

Figurado na escrita, o corpo do narrador revela-nos, através de determinados gestos, a estrutura e a textura das imagens verbalmente evocadas. No texto, o gesto mantém uma relação de similitude com a palavra nas imagens que ela encadeia e combina. Como unidade dinâmica do movimento, o gesto desenha, visual e tatilmente, uma escritura do corpo, linguagem analógica, seqüencial, encadeadora de uma continuidade do corpo em seu ambiente circunstancial e social. “Um gesto é ao mesmo tempo movimento e figuração da totalidade do corpo”, diz-nos Zumthor (Zumthor, 1993, p. 242). No texto de Suleiman Cassamo, o corpo do narrador modaliza o discurso de e sobre Ngilina, explicitando seu intento através do gesto. Este gera no espaço a forma externa do texto, funda sua unidade temporal, escandindo-a em suas ocorrências.

Vários movimentos inscritos no texto sugerem uma ligação entre palavra e gesto. Porém, aquilo que nos permite captar o movimento é a repetição. A repetição, em suas variadas formas, é uma característica fundamental da performance oral das narrativas (Scheub, 1970, 1971, 1972, 1977; Finnegan, 1970). Repetir frases, imagens, narrativas inteiras – idênticas ou modificadas, ações, é vital para a performance como um todo por causa da experiência rítmica que a repetição propicia. A repetição permite à expressão corporal encadear séries contínuas de gestos de várias espécies.

No conto “Ngilina, tu vai morrer”, a série de gestos que a repetição gera nos permite visualizar o próprio corpo do narrador em sua performance. A amplitude dos movimentos colocados em operação, o grau de dramatização abrangem o todo do relato. Não somente o relato, mas o próprio corpo do narrador é figurado através da repetição de uma mesma seqüência de ações que nos vai dar notícias de uma seqüência gestual que o presentifica, informando-nos sobre uma maneira de estar e de agir expressa por uma gestualidade própria também a Moçambique: a de pilar. Mas não basta repetir a ação. O gesto surge é da enunciação dessa ação. É pela forma como a ação é dita que o gesto emerge, inscrito no discurso através dos efeitos visuais e sonoros criados pela utilização predominante de orações curtas e periodização composta por coordenação, e na literalidade da palavra através de suas assonâncias e aliterações, ou de sua construção híbrida, ou até mesmo de seu efeito onomatopáico. É o que vemos no fragmento abaixo:

*Ngilina ‘stá pilar parece máquina de moer farinha. O pilão faz dú, dú, dú.*

*Espalha-se na quietude essa voz do pilão, quebra a paz que salta do sol detrás da palhota, a cair entre as copas das micaias vermelho parece tomate maduro.*

*Pau-de-pilão sobe, pau-de-pilão desce, pau-de-pilão sobe, pau-de-pilão desce. O corpo de Ngilina também sobe também desce. Parece vara verde é manera qu’stá subir-descer.*

*Mas a pilar assim, olhos sempre no pilão, a bater sempre de maneira igual, muito muito Ngilina parece mesmo máquina de moer farinha.*

*A voz do pilão foge para o mato. A sombra do pilão e da Ngilina cresce, fica comprido. Os seios pequenos na sombra são grandes mas só saltam um mucado só. Ngilina pila. A sombra também pila. Ngilina pára. A sombra também pára. Zombeteira, imita a Ngilina que esfrega saliva nas mãos. Esta e todas as outras sombras crescem silenciosamente, abraçam para dançar xigubo do pilão da Ngilina. (Cassamo, 1989, p. 13)*

Neste fragmento, o gesto de pilar mimetiza no discurso o corpo do narrador através de diversas sugestões visuais e sonoras. Uma primeira sugestão resulta da repetição da expressão “pau-de-pilão sobe, pau-de-pilão desce” e gera efeitos visual e sonoro que resultam da incidência maior da utilização das consoantes surda “p”, sonora “d” e sibilante “s”. A utilização dessas consoantes cria um efeito rítmico que permite à voz mesma do pilão irromper no texto e inscrever nele a sua linguagem, a qual reproduz o movimento de subida e descida que caracteriza o gesto de pilar. O movimento é reiterado através do efeito icônico gerado pelo subir e descer do próprio corpo da moça, a reproduzir uma dança realizada pelos seios, pelas mãos e pelo corpo inteiro que pila.

Uma outra sugestão é gerada pelos efeitos visual e sonoro que resultam da incidência da utilização da consoante “s”, a indicar o movimento de saída da voz do pilão em sua fuga para o mato. O movimento de fuga da voz do pilão empresta

amplitude à sua linguagem. A voz extrapola o pilão de Ngilina, criando uma imagem especular. Fugindo, a voz transforma a dança realizada pelos seios, pelas mãos e pelo corpo inteiro de Ngilina em um gesto coletivo traduzido pela linguagem do pilão. Em ambas as sugestões, a voz do pilão materializa-se em texto. E o texto, performando-se em corpo que pila, diz-nos de um gesto cultural moçambicano de “dançar xigubo do pilão da Ngilina”, do qual a própria linguagem do pilão nos fala.

Ler o texto é visualizar Ngilina a pilar e ouvir a voz do pilão, a de Ngilina, a da sogra de Ngilina, a do narrador, todas ecoando a condição feminina no espaço sócio-histórico moçambicano. Tornando espetáculo visual e sonoro, o texto faz intervir na sua decodificação o fator espacialidade. O seu caráter definir-se-ia pela intrusão, num discurso, de outros discursos pressupostos: o discurso de um código visual e o de um código sonoro que obrigam o leitor-espectador a dissociar a mensagem, a reconhecer no texto uma estrutura dialógica. Unem-se os códigos, as representações na palavra, e a sua união tende para uma fusão harmônica. E a performance narrativa torna-se uma visualização dos movimentos provocados pelo gesto de pilar de Ngilina. Recompensa, pela sua densidade e plenitude retórica, o trabalho do leitor-espectador. Dele não requer outra ação que não seja a de provar o “leve, levíssimo sabor” de uma performance oral moçambicana, advindo de um olhar lançado sobre uma superfície plena.

## ABSTRACT

This study focuses on the narrator's in a text of Suleiman Cassamo, considering and comparing three categories to which the narrator's theory is associated: the voice, the letter and the gesture. By interrelating these categories, I am able to introduce the notion of performance in my written text. The performance is understood here as a result of a replacement process to the act of telling stories in the traditional societies.

## Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

\_\_\_\_\_. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. O contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

\_\_\_\_\_. **Questões de literatura e de estética**. A teoria do romance. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et. al. São Paulo: Hucitec; Ed. UNESP, 1990.

\_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

CASSAMO, Suleiman. **O regresso do morto**. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 1989.

FINNEGAN, Ruth. **Oral literature in Africa**. Oxford: University Press, (1. ed., 1970) 1976.

\_\_\_\_\_. **Oral poetry: its nature, significance and social context**. Cambridge [England]; New York: Cambridge University Press, 1977.

MARTINS, Leda. **Afrografias da memória**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

MOREIRA, Terezinha Taborda. **O vão da voz**. A metamorfose do narrador na ficção moçambicana. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2000. (Tese de doutorado).

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

\_\_\_\_\_. "Fixed and nonfixed symbols in Xhosa and Zulu oral narrative traditions." In.: **Journal of American Folklore**. v. 85, n. 337, p. 268-273, Jul./Sep. 1972.

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

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

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

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

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. A "literatura" medieval. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. **Introdução à poesia oral**. Trad. Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Hucitec, 1997.