

KHILÁ
(DES)ENCONTROS
DA VOZ NA
TRAVESSIA
BRASIL -
MOÇAMBIQUE





**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE CIÊNCIAS DA EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO**

ROSELETE FAGUNDES DE AVIZ DE SOUZA

***KHILÁ*
(DES)ENCONTROS DA VOZ NA TRAVESSIA
BRASIL - MOÇAMBIQUE**

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora no Programa de Pós-graduação em Educação, área de concentração em Ensino e Formação de Educadores, da Universidade Federal de Santa Catarina, sob a orientação da Prof^ª. Dra. Gilka Girardello

**Ilha de Santa Catarina
2012**

Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária
da
Universidade Federal de Santa Catarina

S729k Souza, Roselete Fagundes de Aviz de
Khilá (des)encontros da voz na travessia Brasil -
Moçambique [tese] / Roselete Fagundes de Aviz de Souza ;
orientadora, Gilka Girardello. - Florianópolis, SC, 2012.
1 v.: il., tabs.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina,
Centro de Ciências da Educação. Programa de Pós-Graduação em
Educação.

Inclui referências

1. Educação. 2. Voz - Educação. 3. Viagem na literatura.
4. Diário de viagens. 5. Escrita. 6. Experiência. I.
Girardello, Gilka Elvira Ponzi. II. Universidade Federal de
Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Educação. III.
Titulo.

CDU 37

KHILÁ
(DES)ENCONTROS DA VOZ NA TRAVESSIA
BRASIL- MOÇAMBIQUE

ROSELETE FAGUNDES DE AVIZ DE SOUZA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Educação.

APROVADO PELA COMISSÃO EXAMINADORA EM 13/03/2012

Dra. Gilka Elvira Ponzi Girardello (CED - UFSC - Orientadora)
Dr. José de Sousa Miguel Lopes (UEMG - Examinador)
Dra. Ida Mara Freire (CED - UFSC - Examinadora)
Dr. Wladimir Antônio da Costa Garcia (CED - UFSC - Examinador)
Dra. Glória Mercedes Valdívvia Kirinus (UFPR - Examinadora)
Dra. Telma Anita Piacentini (CED/UFSC - Suplente)
Dra. Mônica Fantin (CED/UFSC - Suplente)

Ilha de Santa Catarina, 2012

*Graças te dou, visto que por modo assombrosamente maravilhoso me
formaste;
as tuas obras são admiráveis,
e a minha alma o sabe muito bem.*

Salmos 139:14

À minha mãe e à mãe dela.

AGRADECIMENTOS

Esta tese começou a ser pensada há tanto tempo que se confunde com o tempo que passou e com os anos de sua elaboração.

Esta tese não teria começado sem a escuta atenta e as provocações da professora Sueli de Souza Cagnetti nos anos quase distantes de suas inesquecíveis aulas no Curso de Letras da Univille, e dos meus primeiros passos como aprendiz de pesquisadora do Prolij.¹

Esta tese não existiria sem a confiança, cuidado e amizade da minha orientadora, professora Dra. Gilka Girardello, e sua capacidade de iluminar o silêncio das coisas anônimas. Minha gratidão não cabe aqui.

Ao meu orientador na Universidade Eduardo Mondlane, professor Dr. José de Sousa Miguel Lopes, quero agradecer pelas lições de sensibilidade, encorajamento e tudo o que partilhou comigo sobre o seu país e o meu.

Esta tese também se confunde com a passagem tão estremeceadora na “Estação 622” do CED – UFSC onde a vida se refletia. Agradeço, especialmente, a alguns professores e professoras. Idamara Freire, tão professora quanto dançarina, a qual dançava para os seus alunos do doutorado e os provocava a entrar na dança: o que o seu corpo pode contar? No que seu corpo está preso? Uma verdadeira experiência como existência. Leandro Belinaso e suas incessantes perguntas: de onde vêm nossas perguntas quando fazemos pesquisa? Perguntar para poder escrever, eis sua lição. Nelita Bortolotto e seu amado Bakhtin nas cenas (d) *o motivo do encontro* para que as dispersões pudessem ter lugar em nossa formação. Maristela Fantin e suas despreocupações com a Pedagogia: só hoje os objetos da professora jardineira e cozinheira me fazem sonhar! E, finalmente, Wladimir Garcia: ora (dizeis) ouvir poemas! A aula como uma conversa descontínua. Estilo aforístico de ensinar. Aliás, ele próprio um aforismo: “duas frases curtas e longas meditações”. Muitas das obsessões que por aqui passam vêm desse precioso tempo.

O lugar desta tese é o Centro de Ciências da Educação (e o Programa de Pós em Educação é claro). Ao professor Dr. João Josué, à Sônia, à Bethânia e à Patrícia quero agradecer ainda o apoio constante ao longo desses anos.

¹ Programa de Literatura Infanto-juvenil da Univille.

Ao Núcleo de Pesquisa NICA, especialmente ao Fabio Peres, ao Sílvio Pereira e à Sandra Eckschmidt.

Aos meus colegas da turma do doutorado 2008.

Sem a companhia da Marta Simionato, da Marizete Spessatto, da Áurea Demaria, do Jéferson Dantas, da Maria Conceição Cappote (Cuca) e também das amigas Fabiana Damas, Vanessa Rosa e Sônia Pereira, nada disso faria sentido.

Ao amigo Ernani Ferrari por estar sempre pronto a trazer as obras da Zora Neale Hurston para mim, nas suas idas e vindas aos EUA durante o ano de 2011.

Em Moçambique, esta tese contou com o apoio direto e indireto da Universidade Eduardo Mondlane, e de duas pessoas muito especiais: o diretor de Educação, professor Dr. Domingos Buque e o professor Dr. Miguel Buendia. Também com os professores da área de linguística e literatura: professor Dr. Francisco Noa, Professor Dr. Nataniel Ngomane, professora mestre Ezra Chambal Nhampoca. Contou também com o Centro de Estudos Africanos na pessoa do professor Dr. Armino Ngunga.

A todos da Biblioteca Brazão Mazula devo agradecer a hospitalidade e a disponibilidade de materiais. Igualmente ao Arquivo Histórico da Universidade.

À Rádio Moçambique, agradeço a pessoa da Sra. Filesmina e ao Laurentino, igualmente ao Sr. Amílcar Mascarenhas Alberto, do Instituto Nacional do Cinema (INAC); ao Sr. João Vilanculo e a Sra Madalena da ARPAC, todos sempre tão atenciosos comigo na disponibilização dos materiais de pesquisa. Ao Sr. Mussá Tembe e toda sua equipe na Escola de dança e fora dela.

Ao professor Lourenço do Rosário que me permitiu o contato com o Fundo Bibliográfico de Língua Portuguesa.

A professora Angelina Berta J. Chuquela, da Universidade Pedagógica e ao Sr. Filemom, da Faculdade de Arte e Cultura, na Matola.

À Sra Samaria e a todo o pessoal do INDE, Instituto Nacional do Desenvolvimento da Educação, que me receberam tão carinhosamente e me oportunizaram visitar algumas escolas das províncias, especialmente aos professores Aniceto, Flávia e Augusto.

À todas as crianças de longe e de perto.

À Martinha e seu esposo Tomaz por me receberem tão generosamente em sua casa, em Chimoio.

Ao Nino e ao Benites por todo o apoio e atenção.

Ao amigo brasileiro em Maputo: Sr. Roberval, sua esposa Sheila e toda sua família pelo cuidado sempre.

Em Moçambique, ainda, esta tese contou com o apoio incondicional do seu Zimba e da dona Rosa, que cuidaram de mim, em minha casa, com tanta dedicação e carinho. Recebam minha eterna gratidão.

Também à Nilza Safira Maesso e sua família e aos cineastas Camilo de Sousa e Isabel Noronha. Aliás, sem a Safira, a Isabel e a Ezra não haveria para mim Moçambique.

Ao mestre e querido amigo Malangatana Ngwenya, o meu fraternal amor e gratidão incomensurável sempre. Tu te foste sem me contar o final da história. Só agora entendo que era preciso que fosse assim. Obrigada, especialmente pelo bem mais precioso que me deste: o tempo.

A todos os moçambicanos e moçambicanas que abriram tão carinhosamente as portas das suas casas e escancararam seus corações. Eu nunca os esquecerei.

Com todo o meu ser: Kanimambo², Moçambique!

Esta tese contou com a concessão da bolsa da CAPES nos meus anos de estudo no Brasil e no exterior.

Ao Alexandre Almeida da Silva, popular Alê, e sua dedicação aos meus primeiros passos na arte da cerâmica e manhas em aquarela, para que eu pudesse escutar meus silêncios ao fazer outra coisa, além de escrever.

À Scheila Fernandes, ao Danilo H. Silveira e ao Robinson Hardt, grandes companheiros na formatação da tese e no cuidado com os detalhes finais.

À minha mãe, Rosa, além de tudo, tenho de agradecer o fato de ter insistido comigo na escuta da voz do silêncio, traços que ela traz de outros tempos: da minha querida avó Ana (*In memoriam*).

Ao meu pai, por ter me dado a primeira pista na voz da sua Sereia. Ao meu irmão e irmãs, especialmente à Rosane, aos meus sobrinhos e a toda a família que por aqui também passou com seus afetos.

Ao Bernardo, meu todo partilhado.

Mas esta tese é para a Luísa, que veio ter comigo.

² Obrigado, em língua changana.

Ao contrário do que se possa pensar, a Lúcia Hiratsuka³ não foi esquecida nos agradecimentos. É que ela foi uma amiga especial que conheci nessa viagem. E a amizade começou assim com desenhos de afetos duradouros cheio de sabores que Lúcia adora imprimir na alma das pessoas. Os que se mostram nesta tese são só alguns, que ofereço como presente a todos os leitores, outros ficarão para sempre guardados em mim.

³ Lúcia Hiratsuka é uma das ilustradoras de referência na Literatura Infanto-juvenil brasileira. Além de grande ilustradora, Lúcia também é escritora. É autora de diversas obras altamente recomendáveis no Brasil e no exterior. As ilustrações desta tese foram feitas em SUMIÊ - uma técnica oriental. No site da autora existem informações bem interessantes sobre essa técnica: www.luciahiratsuka.com.br.

RESUMO

Esta tese é o desdobramento e aprofundamento de uma investigação sobre a voz como devir. Nela constata-se que a literatura, a filosofia e a arte são instrumentos fundamentais para que a voz reverbere não só na produção de uma composição, mas também no efeito que ela causa. Busca-se destacar que a voz, como presença, silêncio, escuta, música, testemunho, transmissão e memória pode ser articulada a partir das enunciações de Deleuze e Guattari, Roland Barthes, Derrida, Wassily Kandinsky, Paulette Roulon-Doko, Paul Zumthor, como também dos moçambicanos Malangatana Ngwenya, Francisco Noa, Isabel Noronha, Ungulane Ba Ka Khossa e Mia Couto. O resultado constitui uma reflexão sobre a viagem e a formação a partir dos movimentos que se concretizam pela escrita tornada voz no rastro traçado num diário de bordo. Partindo do princípio de que todo professor e toda professora são viajantes, o que encontramos nessa viagem chamada Educação? Enquanto produção de voz que esta tese evoca, o diário torna-se metáfora de um espaço de escrita reflexiva, de atenção a si próprio, constitui-se como instrumento de criação de pausa para que a experiência se dê.

Palavras-chave: voz-devir, viagem, formação, diário, escrita, experiência.

ABSTRACT

This thesis is a development and deepening of an investigation about voice as *devenir*. It considers Literature, Philosophy and Art as fundamental instruments for the voice to reverberate, not only in the process of composition, but also in its effect. It seeks to understand that voice - as presence, silence, listening, music, testimony, transmission and memory - can be explored according to the ideas of Deleuze and Guattari, Roland Barthes, Derrida, Wassily Kandinsky, Paulette Roulon-Doko, Paul Zumthor, and also of the Mozambicans Malangatana Ngwenya, Francisco Noa, Isabel Noronha, Ungulane Ba Ka Khossa and Mia Couto. The study reflects upon the role of journey in formation, with a focus on the writing that becomes voice in a logbook. Considering that all teachers are travelers, what do we find in the journey called Education? In the voice production that this thesis evokes, the log, as a metaphor for a reflective writing space and attention to oneself, becomes a possibility for pause that allows experience to arise.

Key-words: voice-devenir, travel, formation, diary, writing, experience.

(...)

À primeira vista, o mundo parece uma multidão de solidões amontoadas, todos contra todos, salve-se quem puder. Mas o senso comum, o senso comunitário, é um bichinho duro de matar.

Ainda há quem espera a esperança, alentada pelas vozes que ressoam de nossa origem comum e de nossos assombrosos espaços de encontro.

Não conheço alegria maior do que a de nos reconhecermos nos demais. Talvez essa seja, para mim, a única imortalidade digna de fé. Reconhecer-me nos demais, reconhecer-me em minha pátria e em meu tempo, e também reconhecer-me em mulheres e homens que são meus compatriotas, nascidos em outras terras, e reconhecer-me em mulheres e homens que são meus contemporâneos, vividos em outros tempos.

Os mapas da alma não têm fronteiras.

Eduardo Galeano

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Malangatana Valente Ngwenya: "Perturbação na Floresta". Óleo sobre tela, 1987.....	28
Figura 2 - Alunos da Escola Anaburgo	48
Figura 3 - Composição VIII, 1923. Óleo sobre tela. Wassily Kandinsky.	71
Figura 4 - O Grito: Edvard Munch.....	93
Figura 5 - Pintura nº 17, extraída do catálogo da exposição R/B: Roland Barthes, do Centre Pompidou. Paris, 2002 (pg. 154)	121
Figura 7 - MAPA DO CONTINENTE AFRICANO (Em destaque abaixo, à direita, a região de abrangência da pesquisa de campo)	178
Figura 8 - Vista para a Avenida 24 de julho, Maputo	187
Figura 9 - Malangatana Ngwenya em seu ateliê.	198
Figura 10 - Crianças do grupo de dança Khirimo de Cabo Delgado, em Chimoio.....	220
Figura 11 - Cerimônia de Consagração Infantil Mazione.	223
Figura 12 - Convívio no quintal da casa da D. Margarida. Homenagem à sua filha falecida havia um ano.	238
Figura 13 - Fim de tarde em Mahelane.	241
Figura 14 - Envelope uísque, amostras grátis distribuídas na periferia de Maputo.....	254
Figura 15 - Convívio no quintal da casa do Sr. Obelino em Matalana. Homenagem do 7º. Ano de morte de sua esposa.....	259
Figura 16 - Trilhas que levam as crianças de Tenga à escola.....	262
Figura 17 - Crianças na árvore da rua onde eu morava.	271
Figura 18 - Buquê Safira	273

Figura 19 - Malangatana Ngwenya fazendo o teste para saber qual a melhor tinta para pintar sua última obra.	282
Figura 20 - A Italiana (2010): última obra de Malangatana Ngwenya . Foto do jornal eletrônico O País (Moçambique)	282
Figura 21 - Teste do perdão no lobolo.	307
Figura 22 - Dinheiro e artigos entregues no lobolo.....	308
Figura 23 - Pai da noiva antes de vestir o traje que recebeu da família do noivo no lobolo.	309
Figura 24 - Pai da noiva depois de vestido com o traje oferecido pela família do noivo no lobolo.	310
Figura 25 - Cerimônia <i>kuphahla</i>	313

SUMÁRIO

1 CONVITE A UMA VIAGEM.....	37
2 “NÃO SEI, SÓ SEI QUE FOI ASSIM”	47
3 OS DESENHOS DO CANTO DOS PÁSSAROS ONDE ME ACONCHEGO	55
3.1 DIÁRIO DE BORDO DE UMA VIAGEM	59
1ª. Variação: O Voo.....	59
2ª. Variação: O toque	60
3ª. Variação: O pouso.....	62
4ª. Variação: O Recolhimento	63
4. SETE VISITAS À EX-POSIÇÃO NA CASA DA VOZ.....	71
A primeira visita: Paul Zumthor	73
A segunda visita: Jacques Derrida.....	81
A terceira visita: Roland Barthes.....	92
A quarta visita: Gilles Deleuze e Félix Guattari	105
A quinta visita: Wassily Kandisky	120
A sexta visita: Paulette Roulon-Doko e Ungulani Ba Ka Khosa ...	139
A sétima visita: Francisco Noa, Isabel Noronha, Malangatana Ngwenya e Mia Couto.....	158
5. FRAGMENTOS DE CADERNOS DE VIAGEM.....	177
5.1 PRIMEIRO CADERNO: a busca	180
5.2 SUPLEMENTO: A POÉTICA DOS QUINTAIS: o encontro	314
6 SEGUNDO CADERNO: a pergunta	353
1ª. Variação: A guardadora de Segredos.....	359
2ª. Variação : No Rastro de Mulas e Homens	363
3ª. Variação: Os Tempos do Segredo.....	383
4ª. Variação: A Vida.....	388

5ª. Variação: Segredos no Feminino	409
6ª. Variação: Enigma	418
7ª. Variação: Clandestinidade.....	422
7 INDEFECHOS	431
REFERÊNCIAS	439
APÊNDICE.....	457

UMA CARTA, UMA SAUDADE

Eu te chamo tu porque era assim que me permitias falar.

Acho que só agora posso entender o que quiseste me dizer sobre a tristeza naquela nossa conversa sobre o silêncio, uma tristeza que às vezes nos chega sem que saibamos a razão. Isso pode ser aquilo que Rainer Maria Rilke tratou como o ponto sensível em nós, uma situação ainda mais séria quando esse ponto nos machuca e não podemos localizá-lo, nem sabemos como reconhecê-lo e tratá-lo dentro do nosso sofrimento.

Talvez por conheceres tudo isso foi que me disseste, daquele jeito tão carinhoso que te era próprio, que para fazer o trabalho que pretendia, “esta criança” necessitaria “*viver este lugar*“, lembras? Refleti sobre isso quando estive em *Matalana, Garuso, Gondola, Chimoio*, na vista linda que os elevados de *Naamacha* me proporcionavam, mas, especialmente, em *Maputo* – na intimidade das famílias, nos recantos, silêncios sem entender muito bem o porquê, mas também na balbúrdia das máquinas, carros, construções. Senti-me em muitos momentos exaustivamente feliz, até a alma, às vezes esta felicidade, outras aquela tristeza. E, se eu te tivesse a falar olhando-te nos olhos, tu ainda te arriscarias a me perguntar: “quem somos nós quando ouvimos o gemido do vento ou o fragmento do canto de um pássaro?” Como não lhes ser sensível? Rainer Maria Rilke dizia que tudo isso nos apaixona, nos desintegra, mas não nos pertence. E quando perguntou a Rodin se ele não achava que deveríamos nos concentrar nessa beleza com todo o nosso espírito e lutar para aprisioná-la, ele simplesmente respondeu: “Ah, eu jamais presto atenção. Simplesmente vivo.”⁴ Penso que era isso que querias me ensinar: escutar para além dos significados das coisas. Para isso, eu teria de aprender a ouvir os silêncios, os detalhes dos sons, escutar a matéria sensível do som: a “força da canção” ou a buzina de um carro sem querer saber por que ela me afetava tanto. De tudo o que aprendi, talvez esta tenha sido a tua maior lição: escutar para ver, sem ser insensível. Comecei pelo ver-melho(r) (d)as tuas telas.

Muitas vezes tive a impressão de que te foste sem me contar o final da história. Por isso me permiti ficar quieta por um tempo. Algum tempo depois, escutando melhor compreendi que a narrativa continua.

Quem sabe, agora, alguém esteja disposto a ouvir?

⁴ VALVERDE; J. M. Obras de Rainer Maria Rilke. Barcelona: Plaza y Janés, 1971.

Figura 1 - Malangatana Valente Ngwenya: "Perturbação na Floresta". Óleo sobre tela, 1987.



Não quero me despedir, embora eu esteja escrevendo uma carta. Talvez uma saída seja dizer: recebe minha gratidão nas linhas de escrita pelas quais a seguir te apresento:

MALANGATANA NGWENIA OU O QUE NÃO PODE MORRER NUNCA

Malangatana já estava uma árvore quando eu o conheci. Njingiritanes⁵ já construía casas e brincavam na palha do seu chapéu. Quando estávamos todos acostumados com aquele Malangatana-árvore ele ficou tão alegre que explodiu! Sempre dizia com suas tintas que seu maior sonho era virar fogo e um dia ser misturado à terra para compor a brotação das coisas. E é assim que a história começa:

Karingana Wa Karingana⁶

Há muito tempo, na época em que os crocodilos ainda falavam e os humanos ainda conseguiam entender a língua dos animais, nasceu uma arvorezinha que se tornaria tão grande em estatura, quanto em

⁵ *Njingitane*: nome de um passarinho muito pequeno e esperto, que faz ninhos e fica a brincar nos embondeiros.

⁶ Exclamação com que se inicia o conto em Moçambique.

espírito. Ela vivia no interior de uma das florestas mais temidas: a floresta de Wamachacanane⁷, e era cercada por outras árvores muito maiores e antigas com as quais ela passava horas de aprendizagem.

A cada fim de inverno, porém, homens da cidade penetravam nessa floresta em grandes carroças com muita animação e tiravam algumas das árvores de tamanho médio e as levavam para compor a paisagem da cidade. Os burros que puxavam as carroças descansavam enquanto seus homens faziam a escolha.

Ah, sim, a arvorezinha ouvira sussurrar entre as árvores mais velhas, as que eram grandes demais e pesadas demais para serem levadas dali. É, ela ouvira a história de que as árvores escolhidas eram levadas para lugares maravilhosos: bosques, praças ou para os jardins das casas. “Ah, se fosse para escolher”, pensava a arvorezinha, “queria mesmo é ser levada para uma casa, uma casa onde houvesse crianças para afagar e ser afagada pelas mãos delas.” Depois, ao que se dizia, uma família inteira poderia também se beneficiar da arvorezinha quando as crianças dessem algum espaço. Todos poderiam conversar, rir e descansar à sua sombra.

De acordo com a descrição das mais velhas, o maior tempo mesmo era o de compartilhamento com crianças. Todos os meninos sempre gostaram de um colo de árvore e as meninas ensaiavam muitas medidas acompanhadas das árvores. Diziam que elas eram suas preferidas. Ah, tudo aquilo parecia perfeitamente maravilhoso. E era com isso que a arvorezinha sonhava.

Ano após ano ela esperava que o fim do inverno chegasse. Quando sentia o cheiro das flores, se alegrava. Ficava tão feliz que cantava. Ela adorava cantar! Dizia que as canções tinham força, eram uma forma de proteção. E quando cantava, como balançava! Só então sentia como seu belo manto verde se enchia a cada ano. De vez em quando ficava imaginando de quantos tons de verdes se iria compor. Havia tantos! Mas era muito jovem ainda para tais conhecimentos. Foi um tom de verde, porém, brotado naquele fim de inverno, que lhe dera a sensação de que era a hora de partir. Não deu outra. Naquele ano, assim que os homens chegaram, foi a primeira a ser escolhida. Sua sensação se confirmara porque os ouviu comentar: “Olhem, vejam como esta árvore está verde e vigorosa!”

E os homens tiraram a arvorezinha com tanta força que ela sentiu a maior dor da sua vida. “Ai”, gritou a arvorezinha, “vou cair”. Mas eles

⁷ Floresta que fazia parte do imaginário de Malangatana, situada em sua querida Matalana, localidade da província de Maputo, onde o artista nasceu.

nem ouviram, arrastaram-na até que ficasse bem separada das outras. Por um momento ficou desligada. Quando voltou a si já estava no reboque da carroça. Ouvia só uma e outra conversa em uma língua estrangeira e o tilintar dos sininhos nos arreios dos burros. Os sininhos lembravam a forma das flores que um dia desabrochariam. A dor mais terrível parecia estar sentindo agora, mas sabia que um dia ela voltaria, seus parentes mais próximos estariam a alguma distância e a arvorezinha se sentiria bastante só, mas sabia que essa era uma viagem necessária.

Afinal, quando passava das três da tarde, a carroça estacionou diante de uma bela casa no centro da cidade.

As crianças foram as primeiras a chegar. Mal olharam a arvorezinha, exclamaram: “Que árvore linda!”. “Olha como está cheia!”, disse uma, já afagando-a com as pequeninas mãos. A outra, um pouco mais tímida, já havia cochichado à mãe: “Repare, ela está com três tons de verde.” A mãe balançou a cabeça em confirmação e, com voz firme, mandou que os ajudantes colocassem a arvorezinha no lugar que lhe reservara. Os rapazes a tiraram do reboque com mãos não tão cuidadosas. E ela sentiu. “Ah”, pensou a arvorezinha, “como eu preferia que mãos mais velhas me tocassem. Eu me pergunto se neste lugar não há ninguém que ensine a esses rapazes as coisas essenciais da vida.”

Quando chegou o amanhecer, a arvorezinha que amava a escuridão da floresta de Wamachacanane viu que amaria também a luminosidade do sol. Ela, que estava acostumada a enxergar apenas pedacinhos do sol pelas frestas do dia, estava em sua completa luminosidade, agora. Assim poderia crescer e ficar numa estatura agradável. Ao ver o sol nascer do novo dia, pressentiu a promessa de que muito ainda estava por acontecer. Foi nesse exato momento que escutou um Njingiritanes a cantar.

Estava ainda em seu deslumbramento quando ouviu algum barulho e rebuliço. Eram as crianças muito alegres, seguidas pela mãe e o pai, também de outras crianças da vizinhança que vieram para conhecê-la. As crianças diziam coisas muito bonitas e profundas sobre a arvorezinha. E foi nesse dia que elas a abraçaram fazendo um círculo em volta dela. Ela quase não aguentou de tanta emoção.

“Ah, isso é tudo que os mais velhos lá na floresta Wamachacanane descreviam!”, exclamou a arvorezinha. Ela fez um esforço enorme para ficar ainda mais cheia e multiverde e espichava os galhos procurando ficar ainda mais bonita. Assim sucederam muitos dias enquanto a arvorezinha crescia e crescia. E a arvorezinha continuou orgulhosa porque sabia que fazia bem para todos. Às vezes, sentia-se cansada com os braços doídos de tanto servir de balanço para a

criançada. Outras, ficava toda desarrumada de tanto ser puxada pela roupa. Não lhe espantava quando via muitos pedacinho dela pelo chão. Apesar disso, tudo estava bem, mesmo quando precisava ficar algum tempo longe das crianças porque haviam ido a algum lugar. “Ora”, pensava, logo estarão de volta.

O tempo passou e a arvorezinha se viu cada vez mais afastada das crianças em tamanho. Já estava ficando adulta.

Foi num daqueles dias em que os meninos tinham saído que um fato horrível aconteceu. Um homem entrou com passos pesados no quintal e por não ver as crianças sacudiu-a com tanta força que alguns galhos até quebraram. A arvorezinha ficou surpresa com aquele tratamento grosseiro. Não entendendo nada, teve um único pensamento: “Ah, terei de me recompor o quanto antes para que as crianças não sejam prejudicadas.” E logo se recompusera. Imaginou-as cantando e dançando como sempre faziam quando estavam juntas. Cantando, amenizaria sua dor.

Foi assim que a arvorezinha viu seus pequeninos crescerem. E sabia que, com eles, ela também havia crescido. Cresceu tanto que, certo dia, chamou a atenção de um ilustre transeunte, não por seu tamanho, mas pelos tantos tons de verdes que compusera. Na verdade, como as crianças já não estavam por ali, a arvorezinha, sempre que podia, brincava de misturar com os tons compondo outro e mais outro. Ela sempre sonhara em compor o máximo de tons que pudesse. É que essa brincadeira também tinha uma história. Ainda quando criança, a ela lhe foi contada a história dos seus antepassados que também gostavam muito de criar. Mas um dia, alguém os levou para serem escravos em São Tomé. Eles foram muito tristes e foram cantando para não sentir dor. Talvez, tenha sido por isso que os bisavós da arvorezinha fizeram daquela terra a beleza e a riqueza que é. Arvorezinha contava essa história sempre com muito entusiasmo e perguntava: “Sabem quantos tons de verdes existem em São Tomé? Noventa e dois!” E era com essas cores que ela sempre sonhava. E enquanto suas mãos trabalhavam de sua voz sempre saía uma canção.

Depois do olhar daquele transeunte ilustre, a arvorezinha passou a viver concentrada em criar, criar e criar. Pintava tudo que via, principalmente o que sentia por dentro. Suas cores foram alegrando muita gente, mas incomodando algumas também. Ao ponto de, certa vez, ser isolada de todos à sua volta. O lugar era tão apertado que, além de mal entrar um pouco de luz por uma fresta que deixaram em cima dela, a arvorezinha mal conseguia esticar as pernas. E foi através dessa pequena fresta que, uma noite, ela viu uma estrela que brilhava mais que

as outras lá no alto. Sentiu um arrepio. Foi nessa hora que perguntou a si mesma o porquê de tudo aquilo. Ficou ali sofrendo por longos dias. E mesmo apertada tentava criar formas com a pouca luz e as sombras que se formavam naquele ambiente.

Certa noite, porém, com o canto do olho, a arvorezinha viu dois pontos brilhantes. Eram os olhos de uma coruja que ocupava um dos três galhos que estavam meio retorcidos e que lhe causavam uma dor terrível. Esses olhos ela conhecia bem, desde os tempos da floresta de Wamachacanane. Por essa razão, foi tomada de um temor profundo. Encolheu-se o mais que pôde e a tremedeira era tão forte que embalava a indesejável visitante.

- Não tenhas medo! Falou a coruja. Minha vinda é de paz. Só vim para trazer uma notícia. - A arvorezinha já pensou em notícia ruim. Mas a coruja não a deixou pensar por muito tempo e já emendou:

- De hoje em diante, começa um tempo diferente. Uma nova vida. Tuas cores serão conhecidas em todos os cantos do mundo. Tu verás.

A arvorezinha queria fazer-lhe algumas perguntas, mas a voz não saía. No fim, gaguejante só conseguiu agradecer pela boa notícia. A coruja, que não era de muita conversa, continuou firme no lugar onde estava por um longo tempo e era em seus olhos que a arvorezinha sentia maior força. Lá fora uma grande estrela que brilhava com muita intensidade chegara mais próximo da fresta. Foi nesse momento que a arvorezinha percebeu que havia cochilado, porque não reparou que a coruja se afastara dali sem fazer barulho.

Pela manhã, a arvorezinha foi despertada abruptamente pelo ruído de passos e vozes. As placas de isolamento foram sendo removidas e a arvorezinha aos poucos foi se esticando como que se desatando de muitas correntes.

Tempos depois, já recuperada do trauma, a arvorezinha esqueceu da coruja. Entregou-se àquela obstinação pelas cores de um modo nunca visto. Foi assim que chegou a ser o que é: a mais importante Árvore do continente africano. E no mundo foi reconhecida como a árvore mais generosa, porque tudo nela se aproveita. Assim, tão famosa, despertou a atenção de muitos. Pessoas vinham de longe para poder conhecê-la. Pesquisadores não saíam de sua sombra um minuto sequer. Afinal, todos que a viam queriam levar dela alguma notícia ou recordação. Muitas vezes, por um pedacinho de qualquer folha sua, pessoas de todos os cantos ficavam horas na fila, e se houvesse crianças, então! Ah, era a

elas que Árvore dedicava maior tempo. Ela dizia sempre que sua maior alegria era *kuvona svivanana*⁸, sempre tinha uma coisa nova para ensinar a elas. Ao passar por ela, era difícil não ver alguma criança dependurada em seus braços ou sentada em seu colo. As crianças quase sempre a deixavam de cabeça para baixo. E Árvore não se cansava nunca.

Os velhos a visitavam sempre à procura de bons conselhos e era debaixo dela que tomavam decisões difíceis.

De todos os reconhecimentos que tinha, havia um que a própria Árvore considerava o mais importante - a capacidade de escutar a voz dos espíritos: espírito de um deus, de uma deusa, seus antepassados: “Voz que coloca toda sociedade em movimento”, dizia. Muitos se chegavam a ela para saber como escutar essas vozes. Como fazer-lhes oferendas. E ela lhes mostrava através das cores, ou das canções que cantava, ou da dança... Ela era realmente do mundo dos deuses!

Os anos se passaram. Porém, a Árvore que saiu da floresta de Wamachacanane não esquecia suas origens. De vez em quando voltava à floresta para rever todas aquelas árvores que a incentivavam a conhecer o mundo. E adorava sentar à sombra delas para uma boa conversa. Nesses encontros, crianças, jovens e velhos aprendiam muitas coisas uns com os outros. E na roda dos sons encantados todos se soltavam. Era uma verdadeira festa!

Árvore estava mesmo no auge da vida!

Certa noite, porém, numa das suas andanças pelo mundo, a Árvore fora despertada por um som que não lhe era estranho, era o som da coruja. Dessa vez ela não chegara sorrateiramente. O arrepio voltou. Ela procurou-a por todos os seus cantos, mas não a encontrou. E, ainda perdida nessa procura, a árvore, que esperava sustentar-se em pé por pelo menos mil anos para então espontaneamente deitar-se sobre si mesma, começou a ouvir ruídos terríveis que cobriam até o som da sua voz, de sorte que nada que perguntava se ouvia. Não demorou muito para sentir as primeiras dores, alguém a estava serrando bem acima da altura da cintura. Ainda bem que já estou ficando obesa, pensou. Achou que iria morrer de dor, parecia que o trabalho seria bastante demorado, mas, inconsciente, ela não vira quase nada. Era época da brotação das folhas.

Quando acordou, depois de muito tempo, já estava em outro lugar. Sentia uma sensação estranha, parecia que lhe faltavam sua copa verde e seus braços estavam arrumados de um modo totalmente

⁸ Expressão que na língua changana quer dizer: ver criança.

diferente, em pedaços. O movimento de pessoas logo indicou um grande acontecimento. Os velhos vindos da floresta chegavam e acertavam os últimos detalhes para a grande fogueira. Só então reconheceu o local. Estava em casa. Eram eles que haviam banhado seu ferimento com água fresca, água que ela própria armazenara. Ali estavam todos do pequeno povoado onde nascera, bem juntinhos diante do fogo. Estavam tristes. Apesar do seu estado, a árvore sorriu com o amor que via em cada rosto iluminado pelo clarão da fogueira. Dentre eles, os rostos femininos se sobressaíam. Ele, então, sorriu ainda mais.

O mais velho do vilarejo foi quem se levantou primeiro e jogou um dos braços da árvore no fogo. Ela não resistiu, acreditava nos velhos, foi com eles que aprendeu que mesmo com o fogo, jamais morreria. Sabia de sua maior missão no mundo: dar calor para as pessoas, aquecer e ser aquecida pelo amor. A árvore ardeu então com uma força ainda maior. De vez em quando soltava fogos de alegria. As pessoas em volta da fogueira ora choravam, ora cantavam, dançavam, batiam palmas num farfalhar eterno.

Noite após noite, a árvore se permitia a uma entrega jamais vivida, de modo que queimou, queimou por dias e dias até não restar mais nada dela, a não ser as cinzas.

As pessoas do lugarejo só não entendiam por que a árvore as deixava antes do tempo. Seguiam tudo silenciosas.

Os velhos, com mãos sábias, recolheram cuidadosamente as cinzas do lugar. Puseram as cinzas em um lugar sagrado e seguro até a chegada da estação das chuvas.

O inverno estava no fim, a estação das chuvas estava à porta. Ia ter celebração, festa de música, canto e dança. Os velhos foram à frente, carregando os potes com as cinzas. Cinzas da árvore. Chegaram perto das velhas que cantavam e dançavam o canto de uma árvore, um lindo canto da árvore:

Yo mamana yo⁹
Yo Tatana yo
Angafamba anisiya
Anisiyela wusiwana

E os velhos começaram a dançar, a dançar, volteavam, rodopiavam, marcavam os ritmos com os pés embalados pelo canto e palmas das velhas. Foi quando os jovens, as crianças também entraram. Foi chegando muita gente de dentro e de fora do povoado, participando

⁹ Ai, minha, mãe/ai, meu pai, que se foram/ deixando-me na tristeza/desamparo.

e saracoteando. Assim, eles foram em grande comitiva. Entraram nos campos e jardins e espalharam cuidadosamente as cinzas daquela árvore por todos os lugares, por toda as plantações e por todas as suas terras. Eles misturaram as cinzas da árvore ao solo.

Quando a chuva e o sol da estação esperada chegaram para ficar, as cinzas acordaram. Aqui e acolá, por baixo, através e em volta das cinzas, surgiam os brotos verdes das entranhas do solo. Era a árvore que sorria e cumprimentava toda sua gente.

Naquela noite, uma grande estrela cruzava o céu e iluminava um amplo jardim. Era o jardim do palácio que também brotara. O rei andava vagando de um lado para o outro porque havia perdido o sono. Em sua memória, certas passagens daquele acontecimento não o deixavam sossegado. O rei subira ao palácio há algum tempo, mas desde que o rei subira, o trono ainda lhe era estrangeiro. Projetou suas ambições nas transformações que haveria de fazer na aparência dos lugares, quando se tornasse rei, e ordenou a mudança da disposição de cada cômodo, do mobiliário, da tapeçaria, do acervo dos objetos de arte, cujos quadros que a árvore pintara faziam parte. E naquela noite, pela primeira vez, admitiu que se enganara. Então, entrou na sala chamada histórica que ele havia mandado restaurar de cima a baixo, mas que ainda não a conhecia (apenas os turistas a visitavam), revisitou a história do seu povo que ele já havia esquecido e, pela primeira vez, o rei escutou e se reconheceu na voz que ouvira; porque o palácio é o ouvido do rei.

De manhazinha, muitas exclamações de surpresa se propagavam pelos quatro cantos da corte: “O rei canta! Ouçam, o rei canta!” Em todas as salas e gabinetes foram vistos sacos de sementes preparados pelo próprio rei. A ordem era plantar, plantar e plantar nas muitas terras férteis do seu reino.

E o rei está de novo ao ar livre. A cidade desperta, as cores voltam à superfície do mundo, as coisas tornam a ocupar o espaço, os seres vivos dão sinal de vida outra vez.

E naquela terra tão bela e para a qual, agora, a árvore voltara, em algum lugar, ela dorme bem e tem sonhos profundos.

1 CONVITE A UMA VIAGEM

Khilá!¹⁰

Quando criança eu viajava muito, embora nunca tenha saído do lugar onde nasci. E a primeira viagem, diferente das que fizeram muitas crianças do mundo inteiro, não foi “pela estrada afora, levar os doces para a vovozinha”. Porém, me lembro que na minha primeira viagem também havia um cesto.

Acredito que todos saibam como essa história começa¹¹. Todos sabem do cesto de junco revestido de piche e de um bebê que ali encontra um segundo berço às margens do rio. Todos sabem também que a princesa Termutis, filha de faraó, descia ao rio para tomar banho com suas criadas, no exato momento em que o bebê descia. Todos sabem que uma criança nasceu em algum lugar, mas que teve de deixar a casa dos pais às pressas. Quando a princesa a olhou, viu que era um menino. Um menino hebreu. Ao menino foi lhe dado um nome próprio, porque um nome, na tradição do menino, significa lugar. Um nome ou lugar que é o resumo de toda essa história: Moisés: aquele-que-foi-tirado-das-águas. Recebendo o nome de sua história, ele recebe “um nome que nomeia a paixão de um olhar, a paixão de ver e seu objeto; sua recompensa, esse nome.”¹²

É a narrativa do Pentateuco¹³ que nos apresenta Moisés ou “o-retirado-das-águas,” cuja história cada um pode ler à sua maneira no Êxodo. O Êxodo pode suscitar muitas perguntas, sobretudo porque constitui uma história de muitos segredos e traz como pano de fundo aquilo que afirma Wladimir Krysinki: “O deslocamento moldou o mundo e a humanidade”.

Talvez a explicação esteja no livro anterior ao Êxodo: o Gênesis. Neste, está aquela história tão breve mas de uma força tamanha: “E disse Deus: faça-se a luz. E foi feita a luz”.¹⁴ Alguém escreveu essas palavras, ou melhor, mais do que uma escrita, esta é uma criação. Mas o que significa criar? No hebraico: *Bereshit Bara Elohim* traduz-se: e

¹⁰ Em língua changana, *khilá* é uma interjeição que indica o arranque de uma melodia, uma canção.

¹¹ Pedindo licença a Louis Marin e sua narrativa tão inspiradora.

¹² Marin (2000, p.168).

¹³ Pentateuco, sob a interpretação judaico-cristã, refere-se aos cinco livros da Bíblia escritos por Moisés, também chamados de cinco livros da lei.

¹⁴ Gênesis, Cap. 1.

Deus criou o mundo/E Deus foi de um lugar a outro.¹⁵ O que significa que criar, assim como viajar, significa: ir de um lugar ao outro.

Assim, o que não se pode ignorar é a recompensa ou a frustração do olhar que todo o deslocamento provoca para que possa surgir a criação. Uma entrega e escuta sem mediação e consciência, à maneira de Miriã, a irmã do menino Moisés, que estava a olhar a distância e exatamente por isso, conseguiu intervir no olhar da princesa para fazer-lhe a pergunta: “Quer que eu vá procurar entre as mulheres dos hebreus uma ama para amamentar esse bebê?” Mas que também faz o leitor/ouvinte perguntar: o que a voz dessa menina esconde?

Dos segredos que todo deslocamento esconde, há significativos registros nas diferentes formas de testemunhos de viagens deixados pela humanidade ao longo dos tempos; um deles, e o que interessa a este trabalho, é a literatura. Porque “há na literatura, no segredo exemplar da literatura, uma chance de se dizer tudo sem tocar no segredo.”¹⁶

É assim que chego ao que pretende a viagem ou pretendem as muitas viagens que caracterizam a escrita desta tese, uma vez que a caminhada vem de algum tempo.

Para isso, preciso lembrar do percurso acadêmico que a antecede, aquele que se iniciou lá no mestrado em que busquei compreender, através da pesquisa bibliográfica o conceito de voz humana em diversos campos teóricos. Uma viagem que procurava saber como o sujeito se constitui. Na época, por estar trabalhando na Secretaria de Educação de Joinville, seguindo a sugestão de autores do campo da análise do discurso, examinei a voz como discurso no documento “Normas para a Escolha do Professor Alfabetizador”, que naquele momento a Secretaria de Educação vinha utilizando com o objetivo de selecionar os professores que poderiam atuar na 1ª. série do Ensino Fundamental. A análise de cada item dava visibilidade a um conjunto de critérios que, de certa forma, procurava normatizar a voz do/a alfabetizador/a como se para o exercício da sua profissão o saber científico estivesse desconectado do seu ser. A dissertação “(Re)encontrando a Voz Onde Ela Está”¹⁷ foi uma tentativa de compreender que o humano opera em uma linha dupla: saber e ser.

Tal constatação, de alguma maneira, é a que move esta tese, que parte de algumas questões que ficaram em aberto no mestrado e das

¹⁵ Steinsaltz (1989, p. 46).

¹⁶ Derrida (1995, p. 49).

¹⁷ SOUZA, Roselete Fagundes de Aviz. (Re)encontrando a voz onde ela está: (des)encantos no ser professor. Itajaí: Univali, 2005.

perguntas que se colocaram na experiência de viagem no doutorado. Dentre elas duas ainda me causavam mais inquietações. Tendo como ponto de partida a voz humana: de que voz se trata? Como é que se pensa a escuta quando pensamos na voz?

Dessa forma, se em um primeiro momento ganhou destaque na pesquisa o modo como a voz se mostra no discurso de um documento em que um conjunto de critérios procura normatizar a voz do/a professor/a, agora se trata de desdobrar a voz em uma proposta transdisciplinar, na qual viagem e literatura se colocam como instrumento de estudo para que seja investigada a questão da voz que (não) é também escuta, silêncio, presença, experiência, música, transmissão e memória.

A vontade de continuar com Paul Zumthor, autor que me acompanha desde o mestrado, vem da percepção das suas viagens e de uma dedicação singular para tecer uma configuração a respeito do corpo e sua relação com a estética da recepção desde a Idade Média até os dias de hoje. Suas viagens registradas em livros, dentre os quais e um dos principais traduzidos no Brasil, *A Letra e a Voz*, partem do texto literário e fazem uma grande síntese de teorias contemporâneas. Assim, a estética da recepção e a teoria da comunicação de MacLuhan conjugam-se em uma configuração na qual “o texto se tece na trama das relações humanas múltiplas, que, sem dúvida, na experiência vivida foram tão discordantes quanto contraditórias”.¹⁸ Trabalhando sempre a voz em sua materialidade, o autor chega à escritura, categoria advinda principalmente dos estudos literários, aos quais se conjugam contribuições de diversas áreas do conhecimento. O autor mostrou, a partir da literatura da Idade Média ocidental, que a “letra” e a “voz” não se opõem, mas coexistem. Para Zumthor, “antes do século XV, oral não significa popular nem escrito, significa erudito”.¹⁹ Assim, em *A Letra e a Voz*, Zumthor já aponta aproximações entre a poesia medieval e os meios de comunicação de massa. Como na arte medieval, a TV, o rádio, o cinema se dirigem a um público através do olhar da voz e do gesto. É assim que, pelos estudos da voz, o autor chega ao prazer de ouvir.

Diante disso, na tese que desenvolvo, proponho-me a realizar uma reflexão sobre a voz, a viagem, o encontro e a formação, justamente porque a formação é perpassada pela voz em sua multiplicidade e que convida à escuta, ao silêncio, à presença... Nesse sentido, esta tese se vale da hipótese de que a voz em sua multiplicidade

¹⁸ Zumthor (1997, p. 285).

¹⁹ Ibidem, p. 132.

é devir, como o segredo: abriu, deixa de ser. E para deixar de ser é preciso não ser. Isso não significa que a voz deixe de ser para se tornar outra, mas quando falamos da voz como devir falamos da operação de “deixar o estado de ainda não ser uma”.²⁰ Por essa razão, esta tese chama por uma escrita como escuta, silêncio, presença, experiência... Questões importantes para discutir a formação como a experiência de uma viagem, uma vez que experiência, em alemão – *Erfahrung* - traz em si o que se passa numa viagem: *Fahren*, o que acontece numa viagem.²¹ Assim, “a experiência formativa seria, então, o que acontece numa viagem e que tem a suficiente força como para que alguém se volte para si mesmo, para que a viagem seja uma viagem interior.”²²

Com isso coloco em relevo, através da escritura, os elementos estruturais que sustentam uma importante reflexão acerca da formação como uma viagem aberta, uma viagem que não pode estar antecipada, e uma viagem interior, uma viagem na qual, à maneira de Larrosa (2004), alguém se deixa influenciar a si próprio, se deixa seduzir e solicitar por quem vai ao seu encontro. Uma viagem na qual alguém é a constituição desse próprio alguém, e a prova, desestabilização e eventual transformação desse próprio alguém. Por isso, a experiência formativa, da mesma maneira que a experiência estética, é uma chamada, mas uma chamada que não é transitiva. Chamada confiável, exaustiva e vibrante, musical e estremeecedora.²³ “o que ela produz é algo que alguém não pode chamar de transitivo: produz isso e aquilo,²⁴ como um romance, já que “o romance implica uma estrutura, um argumento (uma maquete) através do qual se soltam assuntos, situações.”²⁵

Este trabalho, na área de Educação, inscreve-se na linha de pesquisa Ensino e Formação de Educadores. A voz que evoca não busca uma identidade, mas, sim, parodiando Mário de Andrade, ser “trezentos e cinquenta”.²⁶

O dialogismo entre as vozes de teóricos, mestres da tradição oral, artistas ou pessoas comuns que aqui se apresentam tem o objetivo de contrastar, confirmar e ampliar a hipótese de que a voz, na viagem, solicita uma escrita como escuta, silêncio, música... Essa voz que

²⁰ Silva (2004, p.153).

²¹ Larrosa (2003).

²² Larrosa (2003, p.53).

²³ Larrosa (2003).

²⁴ Lezama *apud* Larrosa (2004, p. 93).

²⁵ Barthes (2003, p. 25).

²⁶ Refiro-me ao poema do autor: “*Eu Sou Trezentos.*”

entendemos como constituinte da experiência da formação. “O texto e os fragmentos oferecem ao leitor sempre um quantum de ilegível, configuram uma estratégia de subversão”²⁷ em que o “saber-fazer-pesquisa” pode se caracterizar em um “não-saber”, um pedido para calar: um silêncio. Porque o fragmento, segundo Roland Barthes, artista dos fragmentos,

(...) implica um gozo imediato: é um fantasma de discurso, uma abertura de desejo. Sob a forma de pensamento-frase, o germe do fragmento nos vem em qualquer lugar: no café, no trem, falando com um amigo (surge naturalmente daquilo que se diz ou daquilo que digo); a gente tira então o caderninho de apontamentos, não para anotar um “pensamento”, mas algo como o cunho, o que se chamaria outrora um “verso” . [...] fragmento (o *hai-kai*, a máxima, o pensamento, o pedaço de diário) é finalmente um gênero retórico, e como a retórica é aquela camada da linguagem que melhor se oferece à interpretação, acreditando dispersar-me, não faço mais do que voltar comportadamente ao leito do imaginário.²⁸

Assim, para que a voz se mostre em diversos tons, a estrutura desta tese convida o leitor às variações sobre a busca de caminhos para viajar por ela. Em cada capítulo, a sensação é a de que o jogo muda. Desse modo, o leitor poderá iniciar sua leitura pelo meio, pelo fim, ou pela trilha pela qual sentir mais curiosidade, uma vez que, assim como a voz, viajar não é algo preciso.

No segundo capítulo, “Não sei, só sei que foi assim”, retorno a algumas das principais questões abordadas no projeto inicial do doutorado para justificar a mudança do percurso dessa viagem que se chama tese e apresentar sua nova configuração.

O terceiro, o qual denomino “Os Desenhos do Canto dos Pássaros onde me Aconcheço”, procura situar o contexto em que se localiza a pesquisa, realizada como “Cultura e não como Método.”²⁹ No capítulo, busco conceituar cartografia, indico as perguntas norteadoras do trabalho, bem como os objetivos.

²⁷ Coelho (1973, p. 29).

²⁸ Barthes (1977, p. 102/03).

²⁹ Barthes (2003).

Como cabe a uma exposição³⁰ polifônica, a desta tese apresenta, no quarto capítulo, “Sete Visitas à Ex-Posição Na Casa da Voz”³¹, escritas para pensar a voz que a permeia. A voz é apresentada primeiramente por Paul Zumthor: sucessivamente por Jacques Derrida, Gilles Deleuze e Félix Guattari, Roland Barthes, Wassily Kandinsky, Paulette Roulon-Doko e Ungulani Ba Ka Khossa, finalmente, Francisco Noa, Isabel Noronha, Malangatana Ngwenya e Mia Couto. São eles artistas, mestres da tradição oral, filósofos, cineastas... que se encontram na mesa do tempo: Com Tempo³² porque essa ex-posição escapa ao modelo preocupado em construir estruturas sólidas, cristais simétricos, modelos consagrados, mas está profundamente atenta às diferenças, ao contraditório, ao instantâneo, ao errante, não ao misturar coisas, mas sim ao sobrepô-las.

Ao sair da Ex-Posição o leitor, se quiser, poderá abrir meus diários de viagem, os quais denomino “Fragmentos de Cadernos de Viagem”. No primeiro caderno estão as cenas dos encontros da viagem que realizei no estágio-sanduíche em Moçambique. Categorizo-o como “A busca”, não só para caracterizar minha procura por um resto que falta. Apresento a maneira como realizei o trabalho de campo, os afetos, dificuldades, tudo em fragmentos. Uma escrita realizada sem querer. E sem querer “escrevi metade. Isso é: como é que eu podia saber que era metade, se eu não tinha ainda ela toda pronta, para medir? Ah viu!”³³ Este pode ser caracterizado como o quinto capítulo.

Ao terminar a leitura do “Primeiro Caderno” ou quinto capítulo, o leitor ainda poderá optar pela leitura do “Suplemento”, ao qual denomino “A Poética dos Quintais” e que categorizo como o encontro. No suplemento, abordo como pelas cantigas me foi possível perceber aspectos fundamentais à cultura bantu, do Sul de Moçambique e, sobretudo, viver a experiência única da poética dos quintais, intimidades das quais tive o prazer de participar. O capítulo cinco, então, trata

³⁰ No contexto musical, exposição é a parte de uma fuga em que são apresentados os diferentes elementos temáticos que fazem parte da composição.

³¹ Com imensa gratidão à inspiração de Carlos Rodrigues Brandão, em sua obra *Memória Sertão*, quando apresenta suas “Sete Visitas à Morada da Memória”.

³² Contemporâneo: *contemporaneus, cum temps*, com o tempo. No sentido de pensar com o tempo, não, de modo algum, representando o espírito do tempo (“pós-moderno, “pós-filosófico, se diz”), mas pensando o tempo de forma a deslocar nossa contemporaneidade. (DERRIDA; 1996, p. 14).

³³ Rosa (2001).

também da decepção: “momento fundamental da busca ou do aprendizado”, segundo Deleuze.³⁴

No sexto capítulo, o “Segundo Caderno” e uma pergunta: qual o segredo? Um roteiro imaginário que enuncia uma fantasia que eu buscava: de vida, de etnicidade, de gênero. Essa fantasia, por ocasião de uma leitura gratuita do romance *Seus Olhos Viam Deus*, da escritora norte-americana Zora Neale Hurston, encontrou a palavra que a fez trabalhar em toda a cena. A excursão pela história da palavra segredo busca dar ritmo ao capítulo. Na outra extremidade das páginas o desejo se instala. Imagens que rondam e que busco no profundo de mim mostram, como uma sombra, um outro lado da cena - um espiar pela greta - reerguendo em fragmentos de memória os movimentos de uma vida.

Para mim, debulhar o feijão na eira ou simplesmente sentar em uma esteira com as mulheres, nos motivos do encontro, em Moçambique, ouvindo seus silêncios, me fizeram pensar que fazer uma viagem em trilhas tem um sabor muito diferente das viagens feitas por itinerários, as trilhas permitem as pausas para escutar a voz que se mostra em sua multiplicidade. Mas como se permitir viver essa experiência? Ao pensar assim, pergunto-me, como fazer com que em minha própria prática, no ensino e na formação de educadores, o motivo seja mais importante que os encontros? Haveria quem pudesse nos ensinar mais sobre isso do que uma sociedade que ainda se permite viver em muitos momentos como um romance? As pessoas que me acolheram em Moçambique e que, de alguma maneira, me ajudaram nesta pesquisa é que poderão dizer.

É importante dizer também que, em alguns capítulos desta tese, histórias, fragmentos, títulos ou subtítulos são apresentados em posição, formato ou letra diferentes de como fazemos seguindo as normas da ABNT.

Ao voltar ao começo da escrita dessa tese, depois de um mergulho tão grande, sinto vontade de rasurar, apagar algumas coisas, selecionar ou refazer outras. Porém, como seria isso possível em um sistema de doutorado em que a velocidade vale mais que o com.passo? Essa é a razão de trazer a esta tese as reflexões na ordem em que elas foram escritas. Na aventura. Sendo assim, esta tese lança um convite a uma viagem: uma viagem de aventura. Ao leitor cabe a decisão: entrar ou não.

³⁴ Deleuze (2003, p. 32).

*"(...) ainda ouve nestes lugares
conversamentos de gaiivotas"
Manoel de Barros*





2 “NÃO SEI, SÓ SEI QUE FOI ASSIM”

Como já havia feito durante o mestrado, minha pesquisa no doutorado é o aprofundamento de uma investigação sobre a voz.

Em meu projeto de pesquisa para o doutorado me propus a perceber a relação entre a voz da oralidade e a voz midiática, na escola, no contexto de uma investigação sobre o papel da voz humana enquanto força de ressignificação dos dados da cultura.

No momento em que eu soube da possibilidade de realizar o estágio-sanduíche em um país africano, o trabalho *Cultura Acústica e Letramento em Moçambique*, do professor José de Sousa Miguel Lopes, que conheci ainda no mestrado, foi determinante para a opção por Moçambique. Tudo o que Miguel Lopes falava em sua obra sobre os Tsongas em Moçambique, em especial sobre sua vocalidade, aflorava em mim um desejo enorme de conhecer na prática coisas que eu havia visto só na teoria. A partir dessa obra e de outros referenciais, apostei na possibilidade de levantar dados em uma escola da minha cidade para depois fazer o mesmo em alguma escola do país onde escolhi estagiar.

No Brasil, tomei como centro de atuação a Escola Anaburgo³⁵, localizada em Joinville SC, no bairro Vila Nova. A estratégia para a escolha foi baseada em meu conhecimento anterior da região e na ideia de que a escola está situada em uma região de fronteira rural/urbana, hoje com mais uma denominação pouco reconhecida, a de zona industrial.³⁶

³⁵ Segundo Cunha (2003), a escola Annaburg foi fundada em 1857 por imigrantes suíços. A escola formava uma das “associações escolares”, uma vez que os imigrantes construíram suas próprias escolas, em língua alemã, que eram mantidas pelos colonos. Era uma escola particular protestante para filhos dos primeiros imigrantes suíços que ali se instalaram. Na década de 1940, passou a ser administrada pela Rede Municipal de Ensino.

³⁶ A partir da instalação das primeiras indústrias na região, iniciam-se as primeiras vendas de terras de plantação de arroz, assim o primeiro loteamento aparece. Nele se instalam pessoas de várias partes do país, na esperança de conseguir um emprego. Em 2009, a escola contava com um total de 500 alunos de 1º. ao 9º anos, em uma área construída com capacidade para um número bem menor. Embora a escola esteja situada em área industrial, por ficar distante do centro da cidade e em área de manancial, o imaginário que as pessoas têm sobre a localidade é de um lugar de colonos, plantadores de arroz. No entanto, pouco dessa história restou a não ser as poucas terras das plantações, as quais exibem enormes placas de “Vende-se”, modificando a paisagem a cada dia.

Acompanhei a rotina da escola, uma vez por semana, de março a dezembro de 2009. O conhecimento prévio da escola e da região foi fundamental para o estabelecimento de relações e o direcionamento da pesquisa a partir do plano elaborado previamente e das indicações oferecidas pelas pessoas com as quais eu conversava na escola: crianças, adolescentes, professores, diretora, dentre outras.

Este trabalho está registrado em duas experiências com vídeo-documentário realizadas pelas crianças e adolescentes da escola: os vídeos *Passagem* e *Adorável Escola*, cuja experiência foi relatada em um dos capítulos do livro *Múltiplos Olhares para as práticas de linguagem no espaço-tempo da sala de aula*.³⁷

Figura 2 - Alunos da Escola Anaburgo



Faço referência a esse primeiro momento da pesquisa no Brasil para, de um lado, pensar qual era o objetivo de minha busca inicial em Moçambique e para, de outro, assumir, mais do que justificar, o caráter subjetivo e pessoal desta pesquisa.

Quando cheguei a Moçambique, em março de 2010, as escolas do sistema público de educação estavam se preparando para as primeiras férias do ano letivo que acontecem no mês de abril. Comecei, então, executando algumas entrevistas que estavam no meu plano de trabalho. Foi nessa etapa, bastante inicial, que, aconselhando-me com pessoas como o mestre da tradição oral e das artes Malangatana Ngwenya, soube que não era na escola de educação formal³⁸ que eu iria conseguir

³⁷ SOUZA, Roselete Fagundes de Aviz; PERES, Fábio Lessa. Com Mágoas da Escola Sem Perder a Ternura: uma experiência com o audiovisual. In: In: SILVA; Rohling et al. *Múltiplos Olhares para as práticas de linguagem no espaço-tempo da sala de aula*. Curitiba: CRV, 2011.

³⁸ Nas comunidades rurais bantu a educação não está relegada somente à educação formal, mas principalmente ao que Alfane (1995) designa de

investigar o que eu pretendia. Além de que, a dificuldade de deslocamento da região de Maputo a outras, mesmo a periferia, se tornou inviável para um trabalho sistemático de pesquisa, em virtude da falta de transporte, uma vez que a Universidade não podia, naquele momento, disponibilizar um veículo para a execução do trabalho. Na maior parte das escolas que tive a oportunidade de conhecer, algum tempo depois, constatei o que me fora falado e passei a compreender também o que Miguel Lopes discute em sua obra em relação ao problema da desvalorização das línguas autóctones³⁹ no país.

Nas escolas urbanas que visitei, o ensino era todo em língua portuguesa, bem como nas poucas escolas que visitei em regiões mais afastadas da cidade, em que ficava muito evidente o deslocamento da língua portuguesa e a tradição oral ficava restrita apenas à referência a um documento chamado Currículo Local,⁴⁰ citado quando fazíamos determinadas perguntas na conversa com professores ou diretores pedagógicos.

Nas escolas mais retiradas observamos que, num espaço em que a língua portuguesa como língua de expressão da escola não era voz, ou melhor, só era voz na escola, mas não fora dela, o problema se agravava

Transmissão Cultural, que se divide em aprendizagem espontânea e ensinamentos dirigidos. Dentro dos ensinamentos dirigidos estão os ritos de iniciação. É com os ensinamentos dirigidos que muitas vezes a escola não-formal se choca, uma vez que por serem ensinamentos ministrados por certas pessoas especializadas e designadas pela própria comunidade, esse sistema muitas vezes é considerado pelas famílias mais importante que o formal.

³⁹ As conversas com o professor Miguel Buendia foram muito importantes. Buendia é um grande defensor do ensino bilíngue na escola. Em um dos seus depoimentos ele me dizia: “As pessoas têm o direito de aprender em suas próprias línguas (...). O sistema educativo, desconsiderando essa questão, está reproduzindo e aprofundando as desigualdades sociais. Aqueles que seus pais falam o português têm uma vantagem superior àqueles que não têm. Para além daquele que tem maior escolaridade, etc. O fato de o sistema educativo não encarar com seriedade, essa desigualdade a priori, no ingresso, na entrada da criança na escola, isso já é um fator gravíssimo e um fator produtor de desigualdade social.” (Depoimento de Miguel Buendia. Caderno de Viagem, 03 de agosto de 2010).

⁴⁰ O professor Miguel Buendia tem uma interessante investigação nessa área e comprova como a implementação do Currículo Local: documento cujo objetivo é de que 20% do currículo deve responder às necessidades de aprendizagem localmente relevantes e que poderia responder algumas questões em relação à tradição oral na escola, “existe na teoria, mas ainda não foi implantado de fato.” (Miguel Buendia. Caderno de Viagem, 03 de agosto de 2010).

ainda mais, uma vez que nem aqueles que estavam ali na sala de aula dominavam a língua portuguesa. Estive na escola primária de Tenga, por exemplo, a 60 km de Maputo, em que o professor ministrava toda sua aula em língua portuguesa para uma classe de primeira série, porém, ao acompanhar as crianças na hora do intervalo, elas só brincavam falando em língua local. Era bastante difícil estabelecer um diálogo com elas, porque pouco compreendiam o que eu falava.

Essas foram as principais razões para a mudança de foco na minha pesquisa da escola para a cultura. Outro tema que anteriormente estava mais presente em meu foco era a relação oralidade e voz midiática. A questão, como se poderá observar, seguirá presente, porém sem tanta ênfase, uma vez que a intensidade que o tema da viagem de formação assumiu exigiu que ela viesse a ocupar o lugar central.

Comecei a viver os primeiros (des)encontros na viagem, quando a voz que eu procurava não encontrei nas escolas que conheci, encontrei-a em um outro lugar: na vivência dessa cultura. No entanto, esse encontro começou a criar em mim outros afetos, principalmente em relação à dificuldade de entrada naquela cultura. Como entrar nela? Por que um povo aparentemente tão receptivo nos primeiros momentos da minha chegada, agora criava tantos obstáculos para a minha entrada? É assim que os primeiros (des)encontros se configuram: a demarcação, a começar pelo fenótipo de que eu não pertencia àquele lugar, aliada à questão de ser mulher e brasileira, foram fundamentais para que tudo se anuviasse de tal forma que era preciso encontrar formas para continuar caminhando. Mas como alguém como eu, acostumada a andar com itinerários, por espaços bem marcados e conhecidos, passaria a andar por trilhas? São esses afetos que passaram a delinear o novo foco para a pesquisa. As relações é que passavam a estar no foco. Então, eu me descontrolo toda e quase caio de uma altura considerável, aprendendo a caminhar sem ser em linha reta.

Toda essa experiência me fez refletir sobre o que é ser professor/a, fez pensar também na professora que sou e a professora que eu deveria ser. Não seriam o professor, a professora, viajantes? O que encontramos nessa viagem que se chama Educação? Será que como viajantes só encontramos aquilo que levamos? Será que na agência chamada Educação nos arriscamos a entrar em uma viagem sem itinerário, permitimo-nos viver uma viagem de aventura?

Foram essas as questões que me levaram a pensar nos (des)encontros da voz na viagem de formação. A refletir que a formação também é uma viagem. Uma viagem de (des)encontros. Uma viagem

que não nos exige necessariamente atravessar o oceano, mas andar em trilhas para que o saber da experiência se dê.

Em uma trilha, a primeira coisa que nos acontece é reduzir o passo, sentir o que isso provoca em nós. Larrosa diz que “a velocidade e o que ela provoca, a falta do silêncio e da memória, são também inimigas mortais da experiência.”⁴¹

Foi andando devagar que ouvi minhas perguntas. Andando em trilha, o que eu fazia era escrever. Era um desejo, uma necessidade mais do que tudo. Era no meu diário, meu pequeno caderno de notas, que eu conseguia folhear páginas e páginas daquele acontecimento lentamente. No diário, estão os escritos de mim mesma, as marcas desse tempo e as relações inscritas nesse espaço; uma busca constante de nomear aquilo que parecia impossível. De fazer coisa com as palavras, lembrando Larrosa, “de como damos sentido ao que somos e ao que nos acontece, de como correlacionamos as palavras e as coisas, de como nomeamos o que vemos ou o que sentimos e de como vemos ou sentimos o que nomeamos.”⁴² Era o meu momento de luta e descoberta da minha fragilidade. Um traço, um vazio, um vácuo, ora pedindo palavras, ora pedindo silêncios. Às vezes, só uma imagem, no entanto, quantos rompimentos e dúvidas aquilo me causava? Assim, ao mesmo tempo que compunha o diário, era afetada por ele. Mas vale lembrar que tudo isso eu fazia, sem saber que fazia. Eu simplesmente escrevia.

Hoje, ao pensar nos novos rumos tomados pelo trabalho, pergunto: o que é um diário? O que um diário significa para a formação do professor? O que ele provoca na própria concepção de ser professor? Será que é possível “ser” professor? Afinal o que é “ser” professor?

São essas perguntas que me fazem pensar que, mesmo com alguns anos em sala de aula, nunca escrevi um diário, ou melhor, nunca me permiti essa maneira de escrever-me. O leitor poderá se espantar: nunca escreveu um diário? Isso é impossível na Educação!

Tudo isso para dizer que quando falo do diário, falo de escrever e, lembrando Barthes (2004), “falar”, “relatar”, não é escrever. Falar aqui se refere a se estender ao longo de inúmeras exposições; relatar se refere a controles regulares; e escrever se refere ao desejo. É assim com o trabalho de pesquisa, uma solicitação forte de escritura, uma paixão presente.

Talvez o leitor esteja estranhando este texto, já no início, afinal será isto uma justificativa? Talvez, sim. Ou talvez seja a minha

⁴¹ Larrosa (2002, p. 23).

⁴² Ibidem, p. 21.

incapacidade de dizer tudo isso com a simplicidade de Chicó, o inesquecível protagonista do *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna: “Não sei, só sei que foi assim.”

*"Queria que um passarinho escolhesse
minha voz para seus cantos."*

Manoel de Barros





3 OS DESENHOS DO CANTO DOS PÁSSAROS ONDE ME ACONCHEGO

A construção deste capítulo, o qual denomino *Desenho do Canto dos Pássaros*, surge para abordar alguns conceitos a partir dos quais esta tese é produzida. O lugar em que a coloco tem como inspiração a construção de uma cartografia em que busco apresentar como é que a experiência de viagem pode gerar conceitos, estéticas e estratégias novas para pensar a formação quando coloca a voz humana em questão.

A maneira como cada pessoa se relaciona com a voz é, certamente, constituindo-a pela cultura em que está inserida. Nossas perspectivas, modos de pensar e a maneira como a voz humana se posiciona no mundo, são atravessados pela cultura⁴³. A voz humana que tem um papel decisivo no modo como educamos ou somos educados, bem como em nossa forma de agir, decidir, exercer nosso ser político está completamente vinculada com a cultura. Assim, compreender de que voz estamos falando é deslocá-la da retórica da transmissão e conduzi-la ao saber que se deseja.

No intuito de cartografar saberes experienciados nas viagens inscritas nesta tese, aproprio-me do conceito de cartografia formulado por Gilles Deleuze e Félix Guattari(1995) para assim pensar a cartografia numa perspectiva cultural que está de acordo com o pensamento de Roland Barthes. Deleuze e Guattari apresentam a cartografia como a sistematização de uma teoria que veio a se firmar no campo das diversas áreas do conhecimento como um princípio cartográfico cuja aplicação tem como finalidade a construção de novas cartografias da comunicação e da cultura.

Nessa perspectiva, a construção de novas cartografias engendra outras formas de compreender o caminho da filosofia das ciências

⁴³ O sentido de cultura articulado nesta tese aproxima-se ao de Martín-Barbero (2008, p.66), que entende a cultura “ como ‘códigos de conduta de um grupo ou um povo.’ É todo processo de socialização o que está se transformando pela raiz ao trocar o lugar desde o qual se mudam os estilos de vida. ‘Hoje essa função mediadora é realizada pelos meios de comunicação de massa’. Nem a família, nem a escola – velhos redutos da ideologia – são já espaço-chave da socialização, ‘os mentores da nova conduta são os filmes, a televisão, a publicidade, que começam transformando os modos de vestir e terminam provocando uma ‘metamorfose dos aspectos morais mais profundos’. O que a verdadeira crítica social tem mudado também de ‘lugar’: já não é crítica política, mas a crítica cultural”.

humanas para melhor pensar a natureza dos objetos e suas possibilidades interpretativas. Ao lado da cartografia surge, então, o princípio norteador das multiplicidades que investe na quebra de dualismos cuja proposta consistia em separar os objetos das suas relações com o meio e com o todo significativo.

A construção de uma cartografia como *um bando de pássaros*, por sua flexibilidade, permite realçar a sensibilidade do cartógrafo em face da realidade em construção, como bem argumenta Kastrup (2009, p. 49): “o cartógrafo deve pautar-se numa atenção sensível, para que possa, enfim, encontrar o que não conhecia, embora já estivesse ali, como virtualidade.”

O conceito de cartografia formulado por Deleuze e Guattari⁴⁴ é comparado aqui a “uma multidão de pássaros, uma avalanche de cantos de pássaros, a qual posso ouvir como se fosse uma imagem visual-tátil – um gráfico, um desenho, um perfil melódico, um colorido; como se ouvisse com os olhos.”⁴⁵ Na cartografia de Deleuze, os conceitos não formam mapas, porque a cartografia traz sempre a ideia de continuidade. A ideia de cartografia, então, “lembra Mondrian porque são totalidades fragmentadas.”⁴⁶ Tal imagem surge como um princípio de “rizoma” que está “inteiramente voltado para a experimentação ancorada no real”. Assim, encontra-se a base que norteia o caráter desta pesquisa em que figuram documento literário, mas também conversas, entrevistas, relatos vivos de narrativas e canções ouvidas em presença de narradores⁴⁷ e muitos *caminhando*.⁴⁸

⁴⁴ Deleuze; Guattari (1995, p.21).

⁴⁵ Ferraz (2008, p. 220).

⁴⁶ Conforme Wladimir Garcia em Registros de aula: 21.05.2008.

⁴⁷ Martín-Barbero (2002) surge como uma principal referência no exercício da cartografia. Segundo o autor, “o cartógrafo se volta para o terreno das inquietações literárias e as percebe em diálogos com outras áreas do saber. O cartógrafo pensa o híbrido no sentido da relação entre mapas da cultura: se despregam dos velhos continentes” para ceder lugar ao encontro entre culturas.

⁴⁸ *caminhando* não se refere a um caminhando qualquer, mas talvez, à maneira de Lygia Clark: ato de cortar ao meio, no sentido do comprimento, uma fita de Moebius, e recomeçar em uma das partes obtidas, um *ritornelo* infinito. Um *caminhando* como realidade imanente que se revela em sua totalidade durante o tempo de expressão do espectador-autor. O *caminhando* está sempre em posição de continuidade. No início o *caminhando* é apenas uma potencialidade. Você e ele formarão uma realidade única, total, existencial. Nenhuma separação sujeito-objeto. É um corpo a corpo, uma fusão. (...). “O *caminhando* (...) só passou a ter sentido para mim, quando atravessando o campo de trem, senti cada

O princípio “rizomático” e “fractalizado” atestado pela cartografia faz a relação da ciência com o saber, sem jamais atribuir juízos de valor àquilo que muitas vezes se definiu como “erudito e popular”, ao estreitar as bases do conhecimento. Esse princípio não desconecta ciência e fantasia; assim, a cartografia exercita uma correspondência entre as artes, o homem e o cotidiano, todos integrantes do mesmo processo.

Talvez pudéssemos, então, lembrar Martín-Barbero⁴⁹ quando pergunta: “quem disse que a cartografia só pode representar fronteiras e não construir imagens das relações, dos entrelaçamentos, dos caminhos em fuga e dos labirintos?” Se o sentido da prática cartográfica é acompanhar eventos em curso, é ao mesmo tempo atar e reatar os fios que compõem as etapas da pesquisa. Mais que isso, é fazer o caminho inverso do conhecimento, romper fronteiras do estabelecido, ir à busca de novas formas de enxergar o mundo, perceber acima de tudo que as fronteiras, da ciência no dizer de Martín-Barbero, se “solapam”, se “despregam” dos velhos continentes que teimam em ver o todo sem a parte e a parte sem o todo.

Ao pensar mais especificamente na questão da voz, foco do meu interesse de pesquisa, em especial as cartografias da voz que se apresentam em uma viagem, coloco a voz como um devir⁵⁰ ao lado da cartografia representada nesta tese como um canto de pássaros que não está restrito ao seu contorno melódico, ou ainda ao entorno sonoro da paisagem, mas a um devir-pássaro que, conforme argumenta Ferraz (2008, p. 224), é “como se a expressão-pássaro fosse um lugar mais heterogêneo, transpassado por muitas coisas, e por muitas coisas

fragmento da paisagem como uma totalidade no tempo, uma totalidade sendo, se fazendo sob os meus olhos, na imanência do momento. Mesmo que o *caminhando* soe como um dar voltas por aí, é o momento a coisa decisiva. É como uma ‘volta’, um pequeno retorno, um *ritornelo* sobre alguma idéia, uma experiência. Outra vez, contemplando a fumaça do meu cigarro, senti como se o tempo fizesse incessantemente seu próprio caminho, se aniquilando e se refazendo em um ritmo contínuo... É como se meu corpo fosse também um *ritornelo*: um bloco de sensações a me dizer que já experimentei isso no amor, nos meus gestos. E cada vez que a expressão ‘*caminhando*’ surge na conversa, nasce em mim um verdadeiro espaço e me integro no mundo (...) percebo a totalidade do mundo como um ritmo; único, global, que se estende de Mozart até os gestos do futebol na praia.”

⁴⁹ Ibidem (2002, p.12).

⁵⁰ Por ser a voz um dos conceitos mais importantes desta tese, preferimos abrir um capítulo a parte, que será o próximo, só para essa reflexão.

mutáveis.” O devir-pássaro não tem nada a ver com virar passarinho ou querer sê-lo. “O devir-pássaro seria a força que nasce do encontro de alguém, que é um entroncamento de coisas, com esse outro entroncamento de coisas a que chamamos de pássaro e paisagem.”⁵¹

Assim a questão da voz vai sendo composta relacionada à cartografia, ou melhor, ao devir-pássaro. Mas afinal, o que é um pássaro?

Devir-pássaro talvez não baste, e talvez tenha de chamar bando de pássaros, devir-paisagem com pássaros, devir canto de pássaro, devir-penas de pássaros, tudo aquilo que passa pelo pequeno ponto que chamamos de ‘aquele pássaro, daquela hora, daquele dia, daquele galho’. Um pássaro é um bando de pássaros, é seu canto, seu entorno, plumagem, vôo; tudo sem hierarquia clara do que vem antes e depois na ordem de interesses.⁵²

A cartografia que se desenha como um bando de pássaros se apresenta como um lugar em que o devir-voz se apresenta, justamente por ser essa interseção de coisas vivas ou não vivas. O que chamamos de pássaro, assim como a voz:

é também o pássaro mecânico, é também o avião, é Leonardo da Vinci desenhando máquinas cheias de asas que nunca chegaram a voar. Juntando mais e mais coisas, o pássaro é também um lugar por onde passam a ecologia, os músicos e suas partituras, um nome de melodias tocadas em flautas, o pássaro exótico, o Uirapuru de Villa-Lobos, a arte plumária da tribo dos Urubu-Kaapor. É isso que chamamos de pássaro.⁵³

Mas, então, como escutar em meio a essa balbúrdia?

Em uma prática de cartografia, “o desafio é evitar que predomine a busca de informação para que então o cartógrafo possa abrir-se ao encontro.”⁵⁴ O *motivo do encontro* é o que possibilita uma atenção sensível ao aprendiz-cartógrafo para que ele possa, enfim, “encontrar o que não conhecia, embora já estivesse ali, como virtualidade.”⁵⁵

⁵¹ Ibidem.

⁵² Ibidem.

⁵³ Ibidem, p. 227.

⁵⁴ Kastrup (2009, p. 57).

⁵⁵ Ibidem.

No que diz respeito ao processo de pesquisa, uma das pistas dadas por Kastrup (2009, p.32) corresponde “ao funcionamento da atenção durante o trabalho de campo”. Revisitando diversas noções do funcionamento da atenção advindas de diversas áreas do saber: “a atenção flutuante” de Sigmund Freud, “o reconhecimento atento” de Henri Bergson, ela apresenta quatro variações da atenção do cartógrafo: rastreio, o qual chamaremos de voo, ou gesto do voo; o toque; o pouso e o reconhecimento atento, o qual denominaremos aqui de recolhimento.

Diante do gesto do voo, do toque, do pouso e do recolhimento nos permitimos perceber novas formas de educar e educar-se. No instante em que se percebe uma dada realidade, tem-se a breve sensação do real, essa sensação funciona como um deslumbre que pode “ludibriar” a atenção do cartógrafo-aprendiz. Essas variações acontecem concomitantemente porque uma pesquisa que se caracteriza como um *bando de pássaros* ou cartográfica não significa sem “rigor”. Porém, busca-se um rigor que permita a experiência, não a prepotência de medir ou representar o objeto.

3.1 DIÁRIO DE BORDO DE UMA VIAGEM

1ª. Variação: O Voo

De voar, do latim *volare*: sustentar-se no ar por meio de asas. Voar é um antigo sonho humano, como se vê na figura mitológica de Ícaro. Seu pai, Dédalo, fez asas de cera e penas de ave pregando-as às próprias costas e às do filho para que ambos fugissem do labirinto de Creta, por ele construído, no qual estavam aprisionados por ordem do também lendário rei Minos. Ícaro, porém, como todo adolescente, exagerou, empolgou-se e voou muito perto do Sol, para desespero do pai. A cera das asas foi derretida pelo calor e o jovem caiu no mar.⁵⁶ Ao contrário de nos trazer advertência sobre os perigos do voo, esse mito traz a importância da imaginação, uma vez que a atitude de Dédalo diante da prisão em que estava mostra que a imaginação aliada à inteligência é a maior aliada do ser humano.

É com esse sentido que trago o Diário de Bordo para esta tese, o qual denomino Cadernos de Viagem. Os cadernos vêm ressaltar a importância do registro não só daquilo que é pesquisado, mas de todo o processo de pesquisar. Pode-se dizer que a atenção de quem se permite voar visa uma espécie de meta ou alvo móvel. Nesse sentido, os diários

⁵⁶ Silva (2002, p. 464).

apresentam-se como um dispositivo que não pode ser pensado só em sua materialidade física, como um artefato, mas em um plano maior, um plano que engendra um conjunto de outros dispositivos. Nos cadernos, apresentamos como o pesquisador cria estratégias para que a voz ressoe. As “simulações” nos cenários que aparecem nos cadernos as quais caracterizamos por fragmentos, se criam nas dispersões do encontro, as quais caracterizamos como *motivo do encontro*. Os cadernos permitem o jogo da diferença, uma vez que não entra nele só a voz que reconheço, a voz que identifico, sei quem ou o que é. Assim, perguntas ficam sem respostas. Obrigando-me a passar por lugares nos quais nunca estive antes.

Os cadernos, que não são álbuns, mostram o quanto o voo é um gesto do aprendiz-cartógrafo. Voar é ter habilidade para lidar com metas e variação contínua, é entrar no campo sem conhecer o alvo a ser perseguido; ele surgirá de modo mais ou menos imprevisível, sem que saibamos bem de onde. O importante é a localização de pistas, de signos de processualidade. É também acompanhar mudanças de posição, de velocidade, de aceleração, de ritmo.⁵⁷ Esses são motivos que caracterizam o voo, neste contexto, não como uma busca de informação, mas como uma escuta movente.

2ª. Variação: O toque

De tocar, da raiz latina *taNg*, atingir<*at.tiNg.e.re*: “tocar em”; contacto< *con.tac.t.u.s*: “toque mútuo”; contágio<*con.tag.i.u.m*: “junção (por meio do toque)”; contíguo<*con.tig.u.u.s*: “que se tocam”; tangente<*taNg.e.n.s*: “que toca”; tato<*tac.t.u.s*.⁵⁸ Não seria o *motivo do encontro* um outro nome para o toque?

Para perseguirmos esta trilha é necessário que busquemos os estudos sobre a percepção háptica que caracteriza o tato como “uma modalidade sensorial cujos receptores estão espalhados por todo o corpo [...] sendo seu campo equivalente à zona de contato.”⁵⁹ Diferentemente da percepção tátil passiva, em que a estimulação é quem determina o tamanho do estímulo, a percepção háptica é então um bloco tátil-sinestésico que envolve uma construção a partir de fragmentos sequenciais. Ela mobiliza a atenção e requer uma ampla memória de trabalho para que haja uma síntese, cujo resultado é um conhecimento

⁵⁷ Kastrup (2009).

⁵⁸ Viaro (2004, p. 48).

⁵⁹ Kastrup (2009, p. 41).

do objeto.⁶⁰ Ressaltamos a prática do Diário como um dispositivo para fazer experienciar uma série de práticas e funcionamentos que estejam encharcados de materialidade para percebermos os modos de vivermos o desterritorializado.

Deleuze estende a percepção háptica a outros domínios sensoriais, distinguindo-a da percepção ótica: esta se caracteriza pela organização do campo em figura e fundo, instala hierarquia, se vale do dualismo figura-fundo, além de fazer parte dela a organização cognitiva no dualismo sujeito-objeto. Embora o ótico não remeta apenas ao domínio visual, este, em função das suas características, é aí dominante e configura uma visão distanciada característica da representação.⁶¹ Diferentemente, a percepção háptica consiste em uma visão próxima, em que não vigora a relação figura-fundo:

Os componentes se conectam lado a lado, se localizando num mesmo plano igualmente próximo [...] para Deleuze, o movimento da percepção háptica se aproxima mais da exploração de uma ameoba do que do deslocamento de um corpo no espaço. O movimento da ameoba é regido por sensações diretas, por ações de forças invisíveis como pressão, estiramento, dilatação e contração. Não é o movimento que explica a sensação, mas ao contrário, é a elasticidade da sensação que explica o movimento.⁶²

Tais argumentações têm significado para esta pesquisa que se propôs cartográfica, porque no momento da escrita de um diário, a atenção do pesquisador cartógrafo-aprendiz realiza uma exploração assistemática do campo, “com movimentos mais ou menos aleatórios de passe e repasse, sem grande preocupação com possíveis redundâncias. Tudo caminha até que a atenção, numa atitude de ativa receptividade, é tocada por algo. [...] Algo acontece e exige atenção.”⁶³

Essa aspereza que aparece é caracterizada como exógena como Lourau designou *intimidade que nos inquieta*: um *hors texte* (fora do texto)⁶⁴, uma vez que o elemento perturbador provém do ambiente. Tais afetações, segundo Suely Rolnik (1999, 2006), atacam a subjetividade

⁶⁰ Hatwel e Gentaz *apud* Kastrup (2009).

⁶¹ Kastrup (2009).

⁶² Deleuze *apud* Kastrup (2009, p. 42).

⁶³ Kastrup (2009, p. 42).

⁶⁴ Lourau *apud* Passos (2009, p.174).

do cartógrafo em sua dimensão de matéria força e não na dimensão de matéria forma. “A atenção é tocada nesse nível, havendo um acionamento no nível das sensações, e não no nível das percepções ou representações de objetos.”⁶⁵

Os textos de Diários, por revelarem as implicações do pesquisador e realizarem restituições, funcionam como um potente catalisador nesse sentido, já que “o toque pode levar tempo para acontecer e pode ter diferentes graus de intensidade.”⁶⁶ Essas são as principais razões que nos levam a pensar que uma pesquisa cartográfica realiza-se como um bando de pássaros, ou *como um romance*, uma vez que ela possui múltiplas entradas e não segue um caminho unidirecional, segue em trilhas para chegar a um fim determinado. Assim, através da atenção ao toque, a cartografia pode mostrar como rigor e imprevisibilidade podem caminhar juntos nos movimentos de uma pesquisa.

3ª. Variação: O pouso

Do latim *pausare*: “fazer uma parada, descansar,” o qual originou também a palavra pausa. Talvez aquilo que Roland Barthes denominou como preguiça: “refiro-me a um efeito, não a uma disposição”,⁶⁷ como esclarece o autor. A preguiça, segundo ele, é tática: permite evitar a monotonia dos códigos gráficos, sem se prestar ao conformismo das destruições: ela é, em todos os sentidos da palavra, um tato.⁶⁸ Assim, resta-nos perguntar: como haver o toque sem tato? O pouso em uma pesquisa que se pretende cartográfica “indica que a percepção, seja ela visual, auditiva ou outra, realiza uma parada e o campo se fecha, numa espécie de *zoom*. Um novo campo de observação se reconfigura. A atenção muda de escala.”⁶⁹ É como se ela fosse disposta em janelas. Barthes era um exímio praticante dessa preguiça. Com muita facilidade fechava o zoom da escrita e abria outras janelas: das tintas ou dos sons no piano. Depois voltava para seu objeto de pesquisa, com outra escuta. Segundo Vermesch (*apud* Kastrup, 2009), o conceito de janela atencional serve para marcar que existe sempre um quadro de apreensão. Cada janela cria um mundo e cada uma exclui momentaneamente as outras, embora outros mundos continuem presentes. A janela constitui uma referência espacial, mas não se limita a isso. Refere-se

⁶⁵ Kastrup (2009, p. 43).

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ Barthes (2009, p.174).

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Ibidem*.

especialmente ao problema dos limites e das fronteiras da mobilidade da atenção.⁷⁰ Poderíamos caracterizar essa janela como uma escuta movente porque se reconfigura todo um território de observação a cada movimento.

4ª. Variação: O Recolhimento

Ato de recolher; lugar onde se guardam coisas: acolher. Do latim *acolligere*: “levar em consideração, receber, acolher”, de *ad*, “a”, mais *colligere*, reunir, juntar”, este formado por com: junto, mais *legere*: reunir, coletar, recolher. De *legere*: colher vem de ler. Entretanto, colher não consiste apenas em apanhar, juntar, mas também em selecionar, escolher os frutos da terra. Não é por mero acaso que os dois últimos verbos *legere*; *seligere* significam selecionar, de onde deriva *selectio*, *selectior* e *eligere*: escolher, do qual provém *electio*, *electo*. Mais instigante ainda é que o verbo *intellegerere* ou *intelligere*: compreender, também deriva de *legere*: *inter+legere*, em que o r- de “*inter*” sofreu assimilação parcial e que, em seu sentido primeiro, significava *escolher mentalmente entre*, adquirindo a partir daí, o sentido de compreender, conhecer, perceber, discernir, reconhecer, saber, dentre outros .

Ao sobrepor todo esse campo semântico de *legere* (colher), para *legere* no sentido posterior(ler), pode-se compreender melhor o que significa ler e suas operações essenciais, isso é, se *legere* era colher armazenar, *legere*, no sentido de ler, também implica o ato de colher e de armazenar. Colher conhecimentos que são armazenados na memória, o grande celeiro dos nutrientes da vida pessoal e da história coletiva de uma sociedade.⁷¹ Nesse sentido, se considerarmos que recolhimento vem de recolher, também poderíamos considerar seu prefixo e entender recolhimento como o momento de ler de novo. Como funcionaria a atenção neste momento? Kastrup(2009) revisitando Bérson, fala que o autor propõe a distinção entre o reconhecimento automático e o reconhecimento atento. O reconhecimento automático tem como alvo a ação. Já o reconhecimento atento tem como característica nos reconduzir ao objeto e destacar seus contornos singulares.⁷²

No reconhecimento atento:

A percepção é lançada para imagens do passado

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ Sutter (2002).

⁷² Bergson *apud* Kastrup (2009, p. 80).

conservadas na memória, ao contrário do que acontece no reconhecimento automático, em que é lançada para a ação futura: [...] enquanto no reconhecimento automático nossos movimentos prolongam nossa percepção para obter efeitos úteis e nos afastam assim do objeto percebido, aqui, ao contrário, eles nos reconduzem ao objeto para sublinhar seus contornos. Daí o papel preponderante, e não mais acessório, que as lembranças-imagens adquirem' [...] assim, sempre que o equilíbrio sensorio-motor é perturbado, há uma exaltação da memória involuntária. [...] constantemente inibida pela consciência prática e útil do momento presente, isto é, pelo equilíbrio sensorio-motor, essa memória aguarda simplesmente que uma fissura se manifeste entre a impressão atual e o movimento concomitante para fazer passar suas imagens.⁷³

Tais considerações significam apontar que o processo de reconhecimento “não se dá de forma linear, como um trajeto único ou uma marcha em linha reta. Não se faz através do encadeamento de percepções ou de associações cumulativas de idéias. O reconhecimento atento ocorre na forma de circuitos.”⁷⁴

Assim ele é entendido como “uma espécie de intersecção entre a percepção e a memória.”⁷⁵ Uma vez que nessa operação “o presente vira passado, o conhecimento, reconhecimento. No caso do reconhecimento atento, a conexão sensorio-motor é inibida. Memória e percepção passam então a trabalhar em conjunto, numa interferência de mão dupla, sem os compromissos da ação.”⁷⁶

Seria esse o fundamento da atenção cartográfica. Caracterizada como uma escuta à espreita – flutuante, concentrada e aberta. “Ativar esse tipo de atenção significa desativar ou inibir a atenção seletiva, que habitualmente domina nosso funcionamento cognitivo.”⁷⁷ A perspectiva trazida por esses autores entende a atenção como um músculo que se exercita, com uma abertura que precisa sempre ser reativada, sem jamais estar garantida. “Para o aprendiz-cartógrafo, tais argumentos importam,

⁷³ Kastrup (2009, p. 46).

⁷⁴ *Ibidem.*

⁷⁵ *Ibidem.*

⁷⁶ *Ibidem.*

⁷⁷ *Ibidem*, p. 48.

principalmente porque chamam a necessidade “da busca reiterada de um tônus atencional que evita dois extremos: o relaxamento passivo e a rigidez controlada.”⁷⁸ Kastrup (2009) enfatiza que Deleuze e Guattari seguem nessa mesma direção quando sublinham que a cartografia não é uma competência, mas uma performance, uma vez que a cartografia precisa ser desenvolvida como uma política cognitiva do cartógrafo.⁷⁹ Não seria essa também a direção de Roland Barthes, que tanto primava pela escuta?

Ao entender essa variação da atenção como recolhimento, procuro demonstrar que a produção dos dados desta pesquisa se caracteriza como uma escrita que ocorreu desde o momento em que entrei em campo, que perdeu assim o caráter de uma simples coleta de dados. Nesse sentido, o *Diário de Bordo* ou *Cadernos de Viagem*, à minha maneira de ver, foi um excelente aliado nesta produção.

A prática do diário de campo em pesquisa é muito antiga, o registro do processo da pesquisa interessa porque inclui tanto pesquisadores como pesquisados. Por ser a pesquisa cartográfica considerada uma pesquisa-intervenção, ela sempre requer “uma política da narratividade⁸⁰” cuja experiência de escrita é caracterizada pelo modo como dizemos e o modo como registramos a experiência, que se expressa em um tipo de textualidade comumente designado como diário de campo ou diário de pesquisa.⁸¹

Passos (2009) destaca, na prática do diário, a questão da intimidade, e pela voz de Lourau diz que, mesmo sendo a prática do diário em pesquisa algo bastante antigo, é na questão do íntimo que essa prática se difere. Ele se refere ao “estranho íntimo” de que fala Lourau ao analisar os diários de campo da etnologia: “ íntimo porque ato de criação ocultada na escritura oficial e estranho porque de uma intimidade não propriamente pessoal.” Seu interesse é “ pela intimidade que ‘nos inquieta quando ela surge em uma obra que jamais lhe conferiu a existência científica.’ Tal intimidade é a do fora do texto”.⁸² Passos

⁷⁸ Ibidem, p. 48.

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ “Por política da narratividade entendemos a tomada de posição assumida quando, em relação ao mundo e a si mesmo, definimos uma forma de expressão do que se passa, do que acontece. Sendo assim, o conhecimento que exprimimos acerca de nós mesmos e do mundo não é apenas um problema teórico, mas um problema político.” (PASSOS, 2009, p.150).

⁸¹ Passos (2009).

⁸² Ibidem, p. 174.

diz que Lourau⁸³ se lançou durante anos à pesquisa de diários de campo para forçar a relação entre texto (*texte*) e fora do texto (*hors-texte*) “relação sempre variável num jogo de presença e ausência, de contigüidade e de não contigüidade, criando um plano de escritura que ele designa como um tipo de hipertexto invisível e construído pelo leitor-pesquisador.”⁸⁴ Lourau persegue, então, “à escuta dos lapsos, dos atos falhos que deixou escapar ou fugir às linhas inconscientes institucional.”⁸⁵ A crítica produzida pelo autor diz respeito ao que a antropologia recalcou para instituir-se como forma científica, o que foi mantido fora do texto, mas que é parte integrante do seu processo de produção. Assim, para esse autor, os textos diarísticos: “revelam as implicações do pesquisador e realizam restituições insuportáveis à instituição científica, falam da vivência do campo cotidiana e mostram como, realmente, se faz a pesquisa. E é isso que não se deve dizer e mostrar.”⁸⁶ Assim, o texto diário enuncia sua própria produção, “liberando-se da pretensão do conhecimento definitivo do objeto”.⁸⁷ Segundo Lourau⁸⁸: “é um devir feminino⁸⁹ do texto que é preciso liberar, quando no texto se inclui o seu fora: o fora do texto.” A essa linha de pensamento aliamos as ideias de Roland Barthes quando propõe a pesquisa *como um romance*.

Essas são as razões que dou à importância da prática diarística, uma prática como a evocada por José Saramago, para dizer melhor,

⁸³ Um dos interesses de Lourau é, por exemplo, a relação entre o texto científico de Malinowsky e seu diário de campo. Seu diário de pesquisa diz que ‘o panorama muito rápido de alguns gêneros de diarismo dá uma idéia combinatória dos Hipertextos e textos. Isso esclarece, nos fenômenos dos diários de campo, de entrevista, de pesquisa, utilizados nas ciências sociais, o necessário ultrapassamento intimista enquanto lapso permanente, escoamento não premeditado do que não pode ser dito, revelador da dor cotidiana do pesquisador: *lês actes manques de la recherche* (LOURAU, 1988, p. 24).

⁸⁴ Ibidem.

⁸⁵ Lourau *apud* Passos (2009, p.175).

⁸⁶ Ibidem.

⁸⁷ Passos (2009, p.175).

⁸⁸ Lourau *apud* Passos (2009, p.175).

⁸⁹ Passos pergunta: “Por que a imagem do feminino? Por que pensar a aventura do pesquisador sendo levada, no limite, a uma experimentação com a linguagem que o confronta com o ideal civilizatório por definição sempre masculino? Qual o sentido dessa politização da prática de pesquisa confrontada agora com o padrão hegemônico que elege o Homem como sua imagem identificatória ideal?” (2009, p.175)

como um romance. Ela funciona como um dispositivo aliado aos aspectos da atenção. Uma prática de escuta movente contribui para a adoção, por parte do aprendiz-cartógrafo, de uma política construtivista: “a atenção do cartógrafo acessa elementos processuais provenientes do território – matérias fluidas, forças tendenciais, linhas em movimento – bem como fragmentos dispersos nos circuitos folheados da memória.”⁹⁰ Nesse sentido:

O cartógrafo é guiado pelas direções indicadas por qualidades inesperadas e pela virtualidade dos materiais. [...] Trata-se, em certa medida, de obedecer às exigências da matéria e de se deixar atentamente guiar, acatando o ritmo e acompanhando a dinâmica do processo em questão. (...) a matéria não se submete ao domínio, mas expõe veios que devem ser seguidos e oferece resistência à ação humana. Mais que domínio, o conhecimento surge como composição.⁹¹

Para mim, os *Cadernos de Viagem*, construídos em fragmentos como parte da composição dos conhecimentos que esta tese evoca, podem ser considerados uma restituição de um processo de pesquisa que se desencadeia na viagem a um país do continente africano, bem como uma forma de valorizar todas as vozes que me acompanharam durante esse processo, mas também podem ser um dispositivo entre o sujeito e sua experiência de formação. Uma escrita que faz surgir rastros e pela palavra nos interroga na (im)possibilidade da escrita.

Diante disto, aponto como objetivo primordial deste trabalho realizar um percurso de pesquisa que enuncie uma viagem por alguns lugares que são fundamentais para pensar a voz como devir. E a partir desta constatação colocar em relevo elementos estruturais que sustentam uma importante reflexão acerca da formação como uma viagem aberta, uma viagem que não pode estar antecipada, e uma viagem interior.

Como perguntas norteadoras desta pesquisa estão: De que voz estamos falando? Como a voz humana pode se mostrar? Como esta voz que se mostra nas “simulações” contidas nos *Cadernos de Viagem* pode refletir-se nas questões de formação? Que relação pode haver entre a voz que se mostra em um diário de campo e a voz que se mostra em um texto literário? Que relação pode haver entre viagem e Educação? De

⁹⁰ Kastrup (2009, p. 49).

⁹¹ *Ibidem*.

que maneira a prática do diário *como um romance* pode criar outro campo de visibilidade, bem como outros campos de enunciação para pensar o lugar da experiência na Educação? Como a voz humana pode mostrar modos de vida que podem se transformar em arte de viver?

Todas essas perguntas podem não ser respondidas nesta tese, talvez elas nem tenham respostas. No entanto, são elas que impulsionam estas linhas de escrita. Sendo a voz o principal motivo desta composição, preferi dar a ela um lugar exclusivo. Por essa razão dediquei a ela uma Ex-posição. Vamos entrar?

"Para encontrar o azul eu uso pássaros."

Manoel de Barros





4. SETE VISITAS À EX-POSIÇÃO NA CASA DA VOZ⁹²

Figura 3 - Composição VIII93, 1923. Óleo sobre tela. Wassily Kandinsky.



Escritas para pensar a voz que permeia esta pesquisa, as Sete Visitas à Ex-posição na Casa da Voz lembram Kandinsky e suas composições em cores e formas, que não pretendiam um quadro final. Os expositores trazem uma gota disso, um brilho daquilo e a Ex-Posição vai se fazendo, uma vez que não é possível montá-la previamente porque não se compreende aonde ela vai. Como em uma viagem, aparecem em trilhas de cores e linhas de errâncias “caminhos que caminham nos arredores”. A Casa da Voz é apoiada em paredes de nuvens. Seu teto é o firmamento. Em suas janelas, flores invisíveis espiam para dentro. E cada rajada de vento, como em um sussurro, pode espalhar tudo compondo outras coisas. Esta casa é passagem para pássaros e seu canto pode ser também um Uirapuru de Villa-Lobos ou um avião. A casa também tem cores, porque casa sem cor não é casa. Elas se apresentam ora em pontilhismo, ora só em gesto de cor, ora em

⁹² Repetindo: com imensa gratidão à inspiração de Carlos Brandão, em sua obra “Memória Sertão”, quando apresenta suas Sete Visitas à Morada da Memória.

⁹³ http://www.allposter.com.br/-sp/Composizione-1923-posters_i1783242.htm
<http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/exp/atuais/masterpager.asp> . Acesso em 13.07.2011.

tons de montanha, ou cheiro de fruta ou gosto de molho ou som de mar...

Do espectador espera-se que estremeça a cada novo instante em que encontra uma das tonalidades da voz, em que experimente seu constante movimento, suas *Ex-posições*: “cenas, atos, figuras da disseminação”⁹⁴ que fazem da Casa da Voz, enfim, uma casa: uma morada.⁹⁵ Afinal, na Casa da Voz, há muitas moradas! Os visitantes terão de estar atentos às máscaras em um discurso que ora a esconde ora

⁹⁴ Entrevistas de Jacques Derrida em que ele explicita temas como a metafísica da presença, *différance*, a disseminação, dentre outros. (DERRIDA, 2001)

⁹⁵ Em sua obra *Morada: Maurice Blanchot*, Jacques Derrida (2004, p.82) refere-se à morada da seguinte maneira: “o que permanece e se mantém através do tempo numa morada [*demeure*], uma casa... Como se a morada [*demeure*] – sua permanência [*demeurance*] – fosse a verdadeira personagem central, ao mesmo tempo que a cena, o lugar e o ter lugar na narrativa.” A morada como narrativa, personagem, cena parece estar de acordo com as reflexões de Schüller (2001, p.179): “Morada é máscara [...] também morada o rosto que a reveste. Se derivarmos *anthropos* (homem) de *anti* (diante de) e *ops*, rosto, o próprio homem se apresenta como alguém que anda de rosto velado. A cadeia de máscaras não termina. O que se esconde atrás da última máscara?” A máscara assegura uma pretensa intencionalidade, na verdade cria um jogo, como no *Mapiko*.

Mapiko é uma dança originária da comunidade Makonde, norte de Moçambique, província de Cabo Delgado. As fontes orais não determinam sua origem, apenas afirmam que a dança é praticada desde os tempos mais remotos e foi herdada pelas gerações ao longo dos tempos. Na comunidade tradicional Makonde, essa dança assumiu um caráter ultrassecreto e carregado de valores sócio culturais, podendo apenas ser assistida por homens e rapazes já iniciados, isto é, submetidos ao *likumbi*.^{*} Os não iniciados não podiam assistir à dança, uma vez que era preciso respeitar e proteger o mito criado à volta do dançarino principal, o *lipiko*, que significa máscara (*mapiko* no plural). A dança passou a chamar-se ***Mapiko, que significa máscara na língua makonde*** (TAMELE ; VIILANCULO, 2003, p.28).

^{*} *Likumbi*: em relação à palavra *likumbe*, que significa circuncisão masculina. Porém, os makondes designam *likumbe* a todo o processo dos ritos de iniciação que inclui não só a circuncisão, mas também aconselhamento, instruções de normas e procedimentos a serem seguidos na comunidade, uma vez que os que são circuncidados passam a ser considerados adultos, são autorizados a realizar diversos trabalhos, tais como participar nas cerimônias fúnebres, dentre outros. Em Makonde diz-se: 1. *Kunjela/kuguela likumbe* (entrar nos ritos de iniciação dos rapazes); 2. *Nango vandi ngukumula likumbe* (já me fizeram a circuncisão) como se pode perceber neste ponto *likumbi* e circuncisão. (Conversa com João Vilanculo. Caderno de Viagem, 31 de julho de 2010).

a revela. O mundo e os signos da voz são (des)cobertos pelos seus avessos, sua multiplicidade e seus desassossegos. Assim, nessa exposição, a voz não é. A voz e, e, e. A voz se mostra como *différance*.

A primeira visita: Paul Zumthor⁹⁶

A voz e o corpo: a construção da presença

Entro nessa matéria pela evocação de uma lembrança que não apenas me é cara mas que está profundamente inscrita em mim, e permaneceu subjacente a tudo o que eu ensinei nos últimos quinze anos. Isto tem a ver com minha infância parisiense, as idas e vindas entre o subúrbio em que habitavam meus pais e o colégio do nono distrito onde, no começo dos anos 30, eu fazia meus estudos secundários. Nessa época, as ruas de Paris se animavam por numerosos cantores de rua. Eu adorava ouvi-los: tinha meus cantos preferidos, como a rua do Faubourg Montmartre, a rua Saint-Denis, meu bairro de estudante pobre. Ora, o que percebíamos dessas canções? Éramos quinze ou vinte troca-pernas em trupe ao redor de um cantor. Ouvia-se uma ária, melodia muito simples, para que na última copla pudéssemos retomá-la em coro. Havia um texto, em geral muito fácil, que se podia comprar por alguns roçados, impresso grosseiramente em folhas volantes. Além disso, **havia o jogo**.⁹⁷ O que nos havia atraído era o espetáculo. Um espetáculo que me retinha, apesar da hora de meu trem que

⁹⁶ Paul Zumthor (1915- 1995) nasceu em Genebra, Suíça, em 1915. Fez seus estudos em Paris, mas doutorou-se em sua cidade natal, em 1943. Foi professor titular da Universidade de Amsterdam e, mais tarde, da Universidade de Montreal, Canadá, onde permaneceu até o fim da sua vida. Ensinou literatura medieval e linguística românica em várias universidades europeias e americanas. Publicou numerosos livros, vários dos quais traduzidos no Brasil. Grande viajante universitário, veio várias vezes ao Brasil. Como especialista de literatura oral, interessou-se pela literatura de cordel e pelos repentistas brasileiros, dando impulso ao estudo dessas formas literárias e formando aqui novos discípulos. Além de teórico, o autor publicou vários livros de ficção e poesia.

⁹⁷ Grifos meus.

avançava e me fazia correr em seguida até a Estação do Norte.⁹⁸

Devo começar confessando a maneira como me apareceu a ideia de fazer com Paul Zumthor – mas também através de um escrito de José Gil ao revisitar Husserl – uma primeira visita à Ex-posição na casa da voz.

Necessito dizer também que muitos foram os ângulos pelos quais tentei mostrar Paul Zumthor nessa ex-posição. Seria o caso de mostrar como a voz na obra do autor vai adquirindo nuances e perspectivas sempre diferidas ao longo dos seus estudos? Ou seria mais justo recordar com o olho interessado da lembrança meu primeiro encontro com o autor?

Pois, faz algum tempo, alguém me recomendou a obra de Paul Zumthor e com ela recebi o testemunho que transformei em epígrafe acima. É a ela que sempre volto, mesmo percorrendo outros caminhos na minha busca, por diferentes direções, para chegar a um mesmo lugar: à casa da voz, à sua diferenciada compreensão.

Sucedeu, então, que logo nas primeiras páginas de *Escritos Sobre Arte e Artistas*⁹⁹, José Gil abre um intrigante excuro a respeito de questões sobre a arte. Ora, dentro do que aqui nos interessa, o que faz José Gil nos ajudar na compreensão do corpo e da voz no palco de Paul Zumthor?

Trago, então, questões a partir de Gil e seu olhar sobre Husserl que me fazem perguntar sobre o testemunho de Zumthor: será isso o que se chama de presença? Estar em um lugar determinado? Aspectos da fisionomia? Estar de carne e osso?

Mais do que isto, Paul Zumthor nos fala do que o fascina. E porque a fascinação indica uma presença forte, ela nos obriga a interrogarmo-nos sobre esse excesso de presença: nasce de signos particulares ou do simples dado irrevogável do que está ali, na rua onde o autor ouvia seus cantos preferidos? Por que Paul Zumthor diz viver dessa lembrança?

Tais interrogações nos fazem pensar, então, sobre a presença da presença, como se através daquela cena representada se tivesse querido obter outra coisa – mesmo que essa coisa reflua sobre a encenação, intensificando sua presença forte.

⁹⁸Zumthor (2000, p.33).

⁹⁹GIL, José. Sem Título: escritos sobre arte e artistas. Lisboa: Relógio D'água, 2005.

Supondo então que a fascinação que exerce o cantor que Paul Zumthor lembra se ligue ao excesso de presença que dela emana, distinguiremos três momentos na sua percepção:

- 1) o reconhecimento da cena de uma voz com características visíveis determinadas:

Havia o homem, o camelô, sua parlapatice, porque ele vendia as canções, apregoava e passava o chapéu; as folhas-volantes em bagunça num guarda-chuva emborcado na beira da calçada. Havia o grupo, o riso das meninas, sobretudo no fim da tarde, na hora em que as vendedoras saíam de suas lojas, a rua em volta, os barulhos do mundo e, por cima, o céu de Paris que, no começo do inverno, sob as nuvens de neve, se tornava violenta. Mais ou menos tudo isto fazia parte da canção. Era a canção.¹⁰⁰

- 2) o quase concomitante impacto sobre o olhar, do excesso de presença: não é apenas a percepção de um espetáculo que está ali, mas a extraordinária penetração da presença das vozes; mais, a presença que se impõe excede o conjunto da representação. De tal modo,
- 3) que esse excesso que vai para além da imagem do espetáculo que o habita por inteiro do interior, agora é toda a presença daqueles elementos triviais, descritos acima (homem, camelô, o grupo das meninas, os barulhos do mundo, o céu de Paris etc.), que se encontra como que acrescida de substância perceptiva e singular.

Caracterizemos melhor este jogo complexo de impregnações entre os dois tipos de presença: o do excesso, para além das formas; e o das formas triviais visíveis.

Primeiro, que significa um excesso de presença para lá do visível? Que o visível, o dado, se prolonga além dos seus próprios contornos, sob um regime particular do invisível. Se considerarmos o segundo momento, em que o olhar sofre o impacto do excesso de presença, sentiremos, por um mísero instante, a fratura entre a cena visível e o que a excede. Qualquer coisa a mais emana desse palco que Zumthor nos apresenta, e não apenas das vozes ou de parte das vozes do atores, ao centro do palco.

¹⁰⁰ Zumthor (2000, p. 33).

Esse “qualquer coisa a mais” perturba, porque não está localizado: em vão Zumthor o procura na lembrança, ou mesmo ao cantar a melodia. Está fora das formas, impõe-se como um vento mais forte que agitasse o olhar impedindo-o de o fixar:

Seja porque não se pode esquecer, por mais que se queira. Seja porque o que foi vivido está incompleto como significado da vida e, embora ela tenha seguido adiante, é preciso o tempo todo estar voltando do presente para trás, porque cada coisa de agora sente a falta de outras de outrora para ser compreendida. Para ser re.sentida: sentimento, sentido. Mas pode ser porque sempre o melhor amor, o melhor do amor, é o que viveu em um outro tempo, quando então.¹⁰¹

Essa “qualquer coisa” que foi percebida, que desloca o olhar das formas e o move em direção precisa, é quase caótica. Mas logo depois, e sem que se saiba como nem por que, o excesso de presença, percebido autonomamente, reinveste as formas visíveis.

O que foi que assim reinvestiu, penetrou, se moldou à e intensificou a encenação? Como caracterizar a presença invisível que apareceu como um excesso relativamente ao cantor, à canção, à voz, ao perceptível ali “em carne e osso”?

O que eu tinha então percebido, sem ter a possibilidade intelectual de analisar era, no sentido pleno da palavra, uma “forma”: não fixa nem estável, uma forma-força, um dinamismo formalizado; uma forma finalizadora, se assim eu puder traduzir a expressão alemã de Max Luthi, quando ele fala, a propósito de contos, de *Zielform*: não um esquema que se soubesse a um assunto, porque a forma não é regida pela regra, ela é a regra. Uma regra a todo instante recriada, existindo apenas na **paixão**¹⁰² do homem que, a todo instante, adere a ela, num encontro luminoso.¹⁰³

¹⁰¹ Brandão (1998, p. 113).

¹⁰² Grifos meus.

¹⁰³ Zumthor (2000, p.33).

Zumthor chama, então, a esse excesso de presença determinado, *forma de uma força*: porque é uma força, mas singular; tem forma, mas não figurável de maneira visível.

É como quando queremos descrever o tipo de influência produzida pela presença de alguém e dizemos que ele “é uma forte personalidade”, ou que tem “um caráter agressivo” ou pelo contrário “doce” ou “fugidio”, etc. Utiliza-se, nesses casos, uma linguagem de forças, adjetivam-se as formas com as forças expressas. A forma da força não é visível, não está figurada, não é uma pura *qualitas* nem um puro *quantum*: é uma grandeza intensiva que surge com uma força determinada em movimento.¹⁰⁴

De toda a obra de arte emanam formas de força. Partindo desse princípio, Paul Zumthor deu atenção à voz na oralidade da cultura medieval. O autor chama a atenção para os valores incomparáveis à voz que só existem ao vivo. Nesse sentido, diz que o estudo dos medievalistas, como é o seu caso, deveria atentar à beleza interior da voz humana. Essa beleza interior pode gerar-se como particular do indivíduo. Mas também é compreendida como histórica e social naquilo que une os seres e, pelo uso que fazemos dela, modula a cultura comum (1993). Assim, o desejo que animava sua prática, como ele deixa claro em seu testemunho acima, vinha-lhe da contemplação da corporeidade da voz viva. O autor argumenta que há algo na voz da ordem da presença, que emana formas de forças. Essa perspectiva da voz como presença percebe a voz em sua dimensão corpórea na materialidade – proximidade física e tangibilidade nas relações porque de toda a obra de arte emanam formas de forças; nas relações de influência, de autoridade, de carisma, de amor, o que se joga antes de mais nada são relações de força através de formas: porque a relação de forças ganha “contornos” e “figuras”. Entre o comportamento moldado por formas e códigos verbais e a violência nua que visa a ruptura da relação existe uma camada não visível de laços em constante movimento que se constroem graças a formas e forças. É mais do que uma relação de forças.¹⁰⁵

Gil nos explica quando estamos diante de mais que uma relação de forças, trazendo o exemplo de uma relação hierárquica qualquer entre um médico e uma enfermeira, por exemplo, a relação estável não é “de forças”, mas de dupla captação de formas e forças receptivas.

“Por intuição”, diz-se, “por instinto”, sabe-se

¹⁰⁴ Gil (2005, p. 54/55).

¹⁰⁵ Ibidem, p. 55.

imediatamente como reagir face ao outro, responder às suas exigências, negar-lhes ou substituí-las, etc., etc. Tudo isto porque duas formas de forças se ajustam, se conjugam, se adequam sempre em equilíbrio instável ou metastável, quer dizer, sempre em movimento.106

O que é particular na obra de arte, e particularmente na voz como presença que Zumthor evoca, é o inesgotável das forças e, assim, a constante intensidade da forma das forças. Constância que não implica imobilidade, mas dinamismo incessante: a força da presença renova-se a cada instante, talvez “com modulações ínfimas de intensidade (o que depende também da subjetividade do espectador)”.¹⁰⁷ Aliada a essa presença que é movente, nunca pode ser permanente, uma presença na qual não podemos nos apoiar, está o que Zumthor chamou *performance*: “momento privilegiado da “recepção”: aquele em que um enunciado é *realmente* recebido.”¹⁰⁸ Mas Paul Zumthor alerta que nem tudo está dito nesta exposição:

A presentificação performancial de um enunciadador e de seus ouvintes implica uma mediação que (na acepção corrente da palavra *performance*) é vocal. Assim, não me contento em remeter ao que designa o termo banalizado oralidade (o fato bruto de que o meio não é a escrita e provoca uma percepção auditiva). Falo de vocalidade, evocando através disto uma operação não neutra, veículo de valores próprios, e produtora de emoções que envolvem a plena corporeidade dos participantes. Pouco importa o estatuto do texto comunicado, seja ele preparado ou improvisado, fixado ou não por uma escrita anterior. Disso tudo eu só retenho que, num instante determinado, este texto foi transmitido por uma voz humana e que (mesmo que ele fosse, por outro lado, objeto de cem leituras solitárias, puramente visuais) este exato instante o transformou em um momento incomparável, porque único.

¹⁰⁶ Ibidem.

¹⁰⁷ Ibidem.

¹⁰⁸ Zumthor (2005, p. 141).

Em sua grande obra, Zumthor compreende texto como inacabamento, vai além dos signos verbais, apresenta-se como interatividade e como signo cultural da diversidade. O texto, agora, não se limita mais a uma sequência fechada de elementos linguísticos, tende para imagem do tecido cultural constituído por múltiplas escrituras em constante movimento. O texto é signo. É nessa interação entre texto e voz que Zumthor, ao conjugar, tão intimamente meios de comunicação de massa e formas poéticas medievais, a partir da teatralidade e da voz nos espaços de comunicação, mostra que, embora distantes no tempo, a experiência contemporânea e medieval destacam a necessidade de algo vivo que movimente o texto para a recepção. É assim que Zumthor nos toca ao esclarecer: “através da voz, a palavra se torna algo exibido e doado, virtualmente erotizado, e também um ato de agressão, uma vontade de conquistar o outro, que a ela se submete, pelo prazer de ouvir”.¹⁰⁹ O jogo? Porque, para Zumthor, “fazer ouvir” não se trata nem do ouvido, nem do som, ou seja, “fazer ouvir” está sempre no campo do outro, é de lá que a voz provém.

Em Zumthor, o texto é o lugar onde a voz se mostra, onde a voz apresenta-se como um querer dizer da enunciação que jamais se esgota ao término do enunciado. O texto é o lugar do dialogismo, do plurilinguismo, do confronto e da atividade tradutória onde o dito e o tom¹¹⁰ podem dar margem a muitas possibilidades de discussões de sentido. Nesse contexto, as civilizações e as épocas não passam de tradutores, de intérpretes. A tradição é um movimento de tradução:

Tradução-tradição: a existência de uma cultura na história é incessante tradução dela mesma por ela mesma, com a inevitável derivação que ela carrega consigo. Porque a tradução mais que a tradição não possui critério...cada frase se questiona em seus fundamentos, se inquieta: não vê subitamente o porto de onde partiu, nem aquele em direção ao qual cinge...nessa navegação sem bússola e propriamente falando interminável.¹¹¹

¹⁰⁹ ZUMTHOR, Paul. A permanência da Voz. Correio da Unesco, no. 10, outubro, 1993, p. 08.

¹¹⁰ O tom não no sentido exato de tonalidade vocal, mas como uma parte significante para além da significação que o tom pode apresentar, muitas vezes até contrariando o dito (GONÇALVES, 2006, p. 76).

¹¹¹ Zumthor (1997, p. 205).

Assim, Paul Zumthor ressalta a extraordinária potencialidade dos textos nas culturas para constituir-se como testemunho – não pela fidelidade da representação, é evidente, mas pela capacidade de fazer repetir, incessantemente, a voz testemunhal - esta presença ausência que por estar em constante devir, como diria Deleuze, de quem Zumthor foi leitor, “não é um órgão nem uma função orgânica; é antes um material, isto é, um conjunto de elementos que varia de acordo com suas conexões, suas relações de movimento e repouso, os diversos agenciamentos individuados onde ele entra.”¹¹² Essa afirmação exige reconsiderarmos todo um estoque de reflexões que se dedica a opor ou hierarquizar o valor da escrita e o valor da voz para o texto nas culturas, para compreender como Zumthor que a grandeza da escrita, sem dúvida, está em integrar o valor da voz. São a voz e o gesto que propiciam uma verdade; eles é que persuadem. As frases sucessivas que são lançadas pela voz, e que parecem unidas somente por sua conexão, entram progressivamente no fio da escuta, em relação mútua de coesão. A coerência última conseguida pela obra é um dom do corpo.¹¹³

¹¹²Deleuze (2007, p. 41).

¹¹³Zumthor (1993, p. 165).

A segunda visita: Jacques Derrida¹¹⁴

A voz e as mãos: a experiência e o testemunho

*Você sabe que na verdade, o que o oleiro faz é cobrir o vento, o nada, porque uma peça de barro é isso: uma separação no vazio.
Eu, quando estou trabalhando não penso no vaso...penso no espaço que eu estou tapando...Aí eu não penso no barro, mas como vai ficar o canto do lugar que eu vou cobrir.*¹¹⁵

¹¹⁴ Jacques Derrida(1930-2004) foi um pensador e escritor francês e sua marca teórica foi pensar a desconstrução. Por essa razão até hoje é conhecido como o criador da desconstrução. Seu trabalho é frequentemente associado com o pós-estruturalismo e o pós-modernismo e teve um profundo impacto sobre a teoria da literatura e os estudos literários de um modo geral. Entre 1960 e 1964, deu aulas na Sobornne (Paris) e em 1965 foi chamado para dar aulas na École Normale Supérieure, ocupando o cargo de diretor de pesquisas, junto com Louis Althusser, sendo professor desta escola até 1984. Desde a saída da École Supérieure e até seu falecimento, Derrida foi diretor da école Études em Science Sociales, de Paris. Desde 1986 ele era professor de humanidades na Universidade da Califórnia (campos de Irvine), onde era também diretor do arquivo de manuscritos. Um dos seus postulados mais polêmicos e originais é conhecido como desconstrutivismo. Em seus textos, Derrida desenha uma realidade estrutural movediça, isto é, que não requer garantias metafísicas ou critérios fixos para impor-se como realidade, que permanece paradoxalmente insubordinada à tentativa de sua apreensão pelo pensamento, enquanto se estende para este próprio pensamento. Este “ser e não ser” das coisas implica num processo permanente de atravessamentos e mudanças chamado de desconstrução. Nesse ponto, a tarefa da filosofia seria anunciar possibilidades. Se isso não ocorrer, teremos o contrário, ou seja, a perpetuação do desenvolvimento técnico-científico a serviço da dominação e da homogeneização dos indivíduos. Para Derrida, a teoria da desconstrução consiste em desfazer o texto a partir do modo como este foi organizado originalmente para que, assim, sejam revelados seus significados ocultos. Para alguns, a desconstrução pode sugerir uma destruição, mas trata-se do oposto, pois ela busca encorajar a pluralidade de discursos, legitimando a não existência de uma única verdade ou interpretação, com um caráter de disseminação de possíveis e novas verdades.

¹¹⁵ Depoimento do artista da cerâmica Medinho, do Vale do Jequitinhonha In: WALTY, L, *apud* MAURANO, D. Nau do desejo, p. 127.

A primeira pergunta que a Ex-posição na Casa da Voz nos faz diz respeito a sua natureza: afinal, tudo, ali, é arte? A casa provoca uma experiência, que experiência é essa que só pode ser vivida pelo próprio visitante? Ainda estava a perguntar quando meus olhos pousaram em um vaso. Não sei se chinês ou grego, talvez apenas um vaso.

Foi assim que pensei nas mãos que o modelaram e o que a experiência das mãos poderia trazer à casa da voz. Assim como o oleiro, para compor o espaço na escrita, fazendo uma voz aparecer, quem escreve procura transformar um volume a três dimensões (o som da voz) em imagens a duas dimensões. Procura tirar o peso à matéria até obter imagens a que pode atribuir o peso do equilíbrio que lhe aprouve. Sendo assim, caberia perguntar: o que é uma imagem? “Uma película sem peso e sem espessura, e, no entanto, desfolhável, que compõe a percepção, quer dizer, o espaço.”¹¹⁶ Pedi licença, então, a Paul Zumthor para entrar nos espaços de Jacques Derrida e perceber seus traços, em suas cenas de escritas. Suas cenas me vieram de uma lembrança, a de que ele constantemente descia à casa do oleiro, como Jeremias¹¹⁷ não que ele quisesse contemplar a beleza do vaso que o oleiro fazia, mas, principalmente para observá-lo na desconstrução de sua obra, o toque, o trabalho das mãos; para perceber seus gestos, depois se afastar para pensar a partir de suas leituras sempre singulares, fruto de uma mão e um olho.

Certamente, era depois da experiência na casa do oleiro que Derrida aproximava-se novamente do seu pensamento para então fazer seu testemunho de desejo de escritura. E era na literatura que buscava sua matériaprima. A literatura como lugar da experiência e do testemunho.

Relembremos de um testemunho ou, à maneira derridariana, de uma narrativa sagrada, *A História do Toque*. Nela somente se tratará, como se verifica com surpresa, a experiência:

Então, ouve-se um silêncio. Sobre a multidão de pessoas que se apinham uma sobre as outras e vão dobrando os ecos, ouve-se a voz de Cristo: Um acontecimento. “Quem me tocou?” *A História do Toque* é a história de uma mulher. Doze anos de

¹¹⁶ Gil (2005, p. 238).

¹¹⁷ Personagem cujo nome faz referência a um dos livros da Bíblia. Jeremias é aquele profeta que fora enviado à casa do oleiro para observar como fazia seus vasos, para prestar atenção em seus gestos, em como o oleiro construía outro vaso a partir dos que quebravam em suas mãos.

sofrimento: hemorragia. Desenganada pela medicina propõe um desafio a si mesma: abrir um caminho difícil entre a multidão para chegar até Cristo. Não teve medo e falou a si mesma: “se eu simplesmente tocar na orla de seu vestido, certamente ficarei curada”. Chegou. Tocou. E logo estancou o fluxo do seu sangue. E a pergunta virou absurdo: “A multidão te oprime por todos os lados!” Mas Cristo insiste: alguém me tocou porque bem conheci¹¹⁸ que de mim saiu virtude.”¹¹⁹

No entanto, por vezes é esquecido que ali aconteceu algo novo, no segredo dessa exposição: o lugar do segredo, o testemunho. É sob esse testemunho que uma cena vai se levantar no texto. A multidão, Cristo e um homem prostrado aos seus pés lhe implorando que entrasse em sua casa. Então sobrevém o acontecimento. É preciso reler a narrativa de Lucas: nela se reconhecerão três momentos: primeiro, por detrás dele, quem tocou-lhe na orla do vestido, segundo, o reconhecimento (que é preciso entender no duplo sentido objetivo e subjetivo desse genitivo e que, por isso, oscila entre saber e gratificação) se investe em seu objeto como afeto: tocada pela compaixão por ela, ele diz: *tem bom ânimo, filha. Vai, a tua fé te salvou*. Invocação de uma prece que formula em intenção do olhar seu objeto: a essa prece o afeto responde por sua paixão.

A experiência dessa mulher é aquela que lhe acontece, que lhe passa, que lhe toca. O sujeito da passagem. O lugar de chegada, que produz afetos, que deixa alguns vestígios, alguns efeitos provocados pela sensibilidade da superfície, da orla. A experiência não está na ação de tocar, mas, como fala Larrosa, “na lógica da paixão, de uma reflexão do sujeito sobre si mesmo, como sujeito passional”.¹²⁰ A paixão,

¹¹⁸ Algumas traduções bíblicas trazem “sentir.” Mas será que quando falamos de conhecer e sentir estamos falando da mesma coisa? A palavra *conhecer* tem sentido de *ser com*, de estar dentro. A Bíblia a usa até mesmo para indicar as relações de intimidade. “E Maria não havia *conhecido* homem algum”. Há no sentido bíblico um deslocamento do conhecer da ciência. Conhecer uma mulher na bíblia sempre traz o sentido de um homem fazer amor com ela: experimentar seu gosto, aquilo que a mulher faz com seu corpo. Parece então que conhecer traz a dimensão do erotismo, e o erotismo, conforme Barthes, leva-nos à palavra posições: algo tão essencial à prática do amor. A noção de conhecimento, nessa ótica, permite as posições de cada um no mundo.

¹¹⁹ Referente a Lucas capítulo 8, versículo 43 - 48 da Bíblia Sagrada.

¹²⁰ Larrosa (2004; p.164).

segundo o autor, pode se referir a várias coisas, dentre elas, ao sofrimento. A mulher padece há doze anos; é paciente sem ser passiva. Assume sua paixão em público, no anonimato, em segredo. Isso se dá numa relação de ex-posição, porque muitas vezes apresenta-se como prova ou martírio público.¹²¹ A experiência da paixão também pode ser heterônima, isto é, “uma liberdade dependente”, uma vez que o que precisa está na orla, fora dela, por isso, apaixona-se. O espanto, porém, abre-se para a experiência do amor: Cristo. Ele se (re)conhece, por isso procura quem o tocou. Há um receptor particular, o único que conhece seu segredo, o único, definitivamente, que pode receber seu conteúdo.¹²² No toque, o segredo foi compartilhado:

É a orla da voz que chega, mas nem espera, no entanto, fecunda o nascimento do novo. A possibilidade de ser para além do que se é. O segredo exemplar da *História do Toque* traz a experiência como um acontecimento irrepitível e pessoal. A questão da experiência na literatura tem sido colocada na recepção, em se a recepção é passiva ou ativa. A ficcionalidade é sua condição, nos argumentos de Lopes (1994), é essa condição da literatura que coloca a realidade no exterior da literatura, essa condição é que permite que qualquer leitura se faça sempre sem referência à realidade. No entanto, a obra literária se referencia por ela mesma, por traçar um sentido, é um acontecimento. Essa é a razão de Lopes dizer que “a experiência da arte é o paradigma de toda experiência”.¹²³

E por ser *différance*, se dá numa relação temporal e espacial, na memória das marcas, dos rastros, na experiência do tempo e do espaço. A experiência é singularidade e arrombamento na universalização, na História, na Verdade, que permite a invenção, o jogo, o que não se pressupõe. O por quê da importância da experiência? “A experiência de cada um na sua absoluta singularidade é uma escrita: não uma memória que se acumula e atualiza carregando o presente com um peso morto que o determina, mas sim um registro vivamente problemático”.¹²⁴ Voltando à *História do Toque*, uma multidão estava com Cristo e a mulher, no entanto:

Mesmo que tenhamos sido vários a participar num acontecimento, a assistir a uma cena, a testemunha não pode testemunhar senão quando

¹²¹ Larrosa (2004).

¹²² Larrosa (2004, p. 187).

¹²³ Lopes (1994, p. 459).

¹²⁴ *Ibidem*, p. 460.

afirma que estava num lugar único, onde podia testemunhar isto e aquilo num aqui-agora, quer dizer, no gume de um instante em que se apóia justamente uma tal exemplaridade. O exemplo não é substituível; mas ao mesmo tempo, e é sempre a mesma aporia que subsiste, essa insubstituibilidade deve ser exemplar, isto é, substituível. O substituível deve deixar-se substituir in loquo. Ao dizer: juro que digo a verdade aí onde fui o único a ver ou ouvir, e onde sou o único a poder atestá-lo, é verdade na medida em que quem quer que estivesse no meu lugar, nesse instante, teria visto ou ouvido ou tocado a mesma coisa, e poderia repetir exemplarmente, universalmente, a verdade do meu testemunho.¹²⁵

Atentar a essa escrita é percebê-la como “a exemplaridade do instante, o que faz dele um ‘instance’, uma singularidade”¹²⁶, como invenção, como ficção. Por não poder ser testemunhada, qualquer inscrição da experiência é falsa e paradoxalmente verdadeira, como promessa de verdade e universalizável.¹²⁷ Seria preciso aqui dizer a *História do Toque* colocando as cenas nas pegadas de seus passos e gestos: a mulher chegando perto de Cristo para testemunhar o segredo, Cristo de pé com os braços em sua direção a abençoando e a multidão atônita pergunta-se: “como pode?”

Poderíamos ainda perguntar: o que atravessa de ficção esse testemunho? Para respondermos com Derrida:

Uma “experiência inexperienciada”. Nada parece mais absurdo para o próprio senso comum, com efeito, que uma experiência inexperienciada. Mas quem não procurar pensar e ler o que um tal sintagma introduz de ficção e portanto de literatura no testemunho não terá começado a ler ou a entender Blanchot. (Ou a ficção de qualquer outro autor).¹²⁸

¹²⁵ Derrida (2004, p.43).

¹²⁶ Ibidem, p.38.

¹²⁷ Para Derrida, “O singular deve ser universalizável, essa é a condição testemunhal”. Porque não há testemunho em segredo (2004, p. 38).

¹²⁸ Ibidem, p. 46 (grifos meus).

Não seria esse um caso dentre outros de quem faz da leitura dos textos bíblicos uma leitura referencial, a começar pelo testemunho dessa mulher?

Desse segredo da narrativa, como a da história sagrada, há mais de um testemunho para comprovar a experiência: sua composição e sua narrativa. São esses elementos que na experiência como escrita dividirão o homem entre a honestidade (sinceridade com a História, o vivido e a realidade) e a paixão para com a imaginação e a possibilidade de vida(s) a partir de sua própria. No entanto, o que a *História do Toque* também nos mostra é que a experiência da existência é sempre um jogo – sempre indeciso – entre a necessidade e o acaso, atentando às regras. Nesse sentido, A experiência, a experiência estética, a experiência literária, dá-se sempre como afeto: o toque. Toque no outro, toque no corpo do outro.

Na *História do Toque*, percebemos também a experiência da paixão. Paixão e segredo. Derrida deixa clara em suas obras sua paixão pela literatura, inclusive pelas narrativas sagradas, das quais soube como ninguém construir conceitos. Sua obra *Morada: Maurice Blanchot* (2004) é um grande exemplo dessa paixão. Para o autor, a literatura é tanto uma paixão como um enigma, um abismo profundo de latinidade.¹²⁹ E é da leitura de literatura¹³⁰ que Derrida fala da paixão e do testemunho na literatura. E paixão deriva de psicopatologia: *psicopathos-logia*: estudo do que causa espanto à alma, ou seja, trata-se daquilo que nos causa espanto, que provoca susto, o *pathos*, como toda reflexão psicanalítica da condição humana.¹³¹

Segundo Derrida, a paixão enche a literatura de sete sentidos diferentes. 1) A paixão contém em si a história da cultura cristã, “ligada à história do direito, do Estado,”¹³² da Igreja, da Política, até “à história da secularização que veio substituir a sacralidade, antes e através das Luzes, à história do romance e do romantismo”¹³³; 2) Paixão está relacionada também à experiência do amor, do querer dizer tudo ao outro, da confissão, do identificar-se com tudo e com o outro,

¹²⁹ Segundo esse autor, “Em todas as línguas européias, e mesmo nas línguas em que o latim não é dominante, como o inglês e o alemão, a literatura continua a ser uma palavra latina” (2004, p. 14)

¹³⁰ Referente à leitura e análise de uma obra de Maurice Blanchot: *O instante da minha morte*.

¹³¹ Maurano (1995).

¹³² Derrida (2004, p. 20).

¹³³ *Ibidem*.

provocando “novos problemas de responsabilidade diante da lei e para além do direito de um estado”¹³⁴; 3) Paixão “conota finitude”¹³⁵, é passiva na relação para com a lei e o outro, é um neutro; 4) Paixão conota a “passibilidade, quer dizer também, a imputabilidade, a culpabilidade, a responsabilidade, um certo *schuldigsein*, uma dívida originária do ser diante da lei”¹³⁶ 5) Paixão também é um compromisso de sofrer com o outro, a “experiência sem domínio”, é *différance*, um toque, uma marca; 6) Paixão é martírio, é testemunho, promessa de dizer a verdade, ficção, perjúrio e mentira, o improvável sem provas;¹³⁷ 7) Enfim, a paixão como literatura limita-se em não-identidade, a sua falta de essência e substância, a sua instabilidade no significar-se, corpo de funções inscrito num corpo social;¹³⁸ a paixão como literatura “não tem nenhuma morada”¹³⁹, coloca-a na dependência de um direito vindo de fora, embora possa dizer tudo: “antes da sua vinda à escrita, ela depende da leitura e do direito que lhe confere uma experiência da leitura”.¹⁴⁰

“Por que insistir no direito?”, pergunta Derrida, porque na nossa tradição um testemunho nunca deveria pertencer ao domínio da literatura. No entanto, o próprio testemunho implica em si a possibilidade da ficcionalidade. O testemunho é nutrido pela literatura, como num tribunal onde não basta testemunhar, é preciso ficar registrado, passar à escrita, à sua repetição e alteridade. Assim, se um testemunho é um acontecimento, uma singularidade universalizável: “eu sou o único a ter visto essa coisa, a ter ouvido, ou a ter estado na presença disto ou daquilo (...)”¹⁴¹, necessitaria ser lugar do segredo para ser testemunho. Dizer um segredo, escrevê-lo ou deixar que o escrevam envolve a ficcionalidade do acontecimento, a sua universalização. Mas, segundo Derrida, o testemunho é sempre público ou um vir-a-ser público, o que resulta numa contradição quanto ao manter secreto, já

¹³⁴ Ibidem, p. 21.

¹³⁵ Ibidem.

¹³⁶ Ibidem.

¹³⁷ Segundo Derrida, “se o testemunho é paixão, é também porque ele sofrerá sempre por estar indecidivelmente ligado à ficção, ao perjúrio, ou à mentira, e por nunca poder nem dever, sob pena de deixar de testemunhar, torna-se uma prova”. (Ibidem, p. 22)

¹³⁸ “É o sinal de que a literariedade não é uma propriedade intrínseca de tal ou tal acontecimento discursivo”. (Ibidem, p. 23)

¹³⁹ Ibidem.

¹⁴⁰ Ibidem, p.23.

¹⁴¹ Ibidem 37.

que “a experiência do segredo ele próprio implica qualquer testemunho interior, algum terceiro que em nós tomamos como testemunha.”¹⁴² O testemunho tem assim os contornos das experiências expostas na *História do Toque*, conjuga-se entre o partilhável e o impartilhável, o dizível e o inefável.¹⁴³

Como a voz e a experiência, o testemunho é do espaço do instante e da presença, mas a iteração da comunicação questiona a fundamentação desse testemunho, a sua condição de veracidade, possibilitando a ficção, isto é, a literatura. É aí que o corpo parece ter um papel determinante, uma vez que colocaria a fala na situação do falso e a escrita na situação de verdade. Se tomarmos exemplos de testemunhos: alguém é testemunha de um acontecimento, um delito, por exemplo, ou uma situação fantástica, e é chamado a depor. No momento em que depõe, enquanto narra o acontecimento, este é escrito e mais tarde publicado. Não foi ele quem escreveu, mas a assinatura confere-lhe o direito.¹⁴⁴ Desse modo, “o que é indispensável, mesmo por uma testemunha que não sabe escrever, no sentido corrente e trivial da palavra, é que ela seja capaz de inscrever-se, de traçar, de repetir, de reter, de fazer atos de síntese que são escritas”.¹⁴⁵ Nessas condições no ato de prestar testemunho, e por estar ao abrigo da lei, a mentira, o perjúrio, o falso testemunho não pode ter lugar, enquanto que na escrita há a dimensão de ser ficção:

Mas, no que pode ser verdade, pode ser desmentido pelo corpo, pelos gestos, pelos olhares ou mesmo pelo silêncio do corpo, enquanto o testemunho publicado, assinado, dado a ler como testemunho não é visto como ficção. Aqui, a fala, o testemunho é o parasitário da literatura, aquilo que no espaço da ficção dá lugar à verdade, pela própria ausência de um corpo

¹⁴² Ibidem, p.26.

¹⁴³ “Aí onde eu testemunho, sou único e insubstituível. [...] Mesmo que tenhamos sido vários a participar num acontecimento, a assistir a uma cena, a testemunha não pode testemunhar senão quando afirma que estava num lugar único, onde podia testemunhar isto e aquilo aqui-agora, quer dizer, no gume de um instante em que se apóia justamente uma tal exemplaridade.” (Ibidem, p.38).

¹⁴⁴ Para Derrida, “[...], o que é indispensável mesmo para uma testemunha que não sabe escrever, no sentido corrente e trivial da palavra, é que ela seja capaz de inscrever, de traçar, de repetir, de reter, de fazer esses atos de síntese que são escritas” (ibidem, p. 37).

¹⁴⁵ Ibidem, p. 37.

presente, no acordo tácito de dizer uma “verdade” entre o autor e o público.¹⁴⁶

É assim que um testemunho, por ser sempre pessoal, é sempre autobiográfico, tal como as experiências. Esta particularidade deveria impedir qualquer possibilidade de ele se tornar uma obra de arte. No entanto, por mais singular que seja, por mais indizível e impartilhável, um testemunho pede para ser público, de certo modo, a ser traduzido, encontrando o limite apenas na morte, na morte do corpo.

Derrida argumenta que, “se houver um lugar ou uma instância onde não há testemunha para testemunhar, ou ninguém é testemunha para a testemunha, ele seria precisamente a morte.”¹⁴⁷ Não se pode testemunhar pela testemunha que testemunha a sua morte, mas, inversamente, eu não posso, eu deveria não poder testemunhar a minha própria morte, exceto apenas a iminência da minha morte, a sua instância como iminência diferida. Eu posso testemunhar a iminência da minha morte.¹⁴⁸

Compreende-se então por que o filósofo, pelo que está exposto acima, afirma não existir diferença entre um testemunho não-literário e um literário, vai depender da escolha do autor bem como do(s) leitor(es), do que cada um quer dizer: “o *quer dizer* não se assina nunca”¹⁴⁹, do sentido que deseja colocar e/ou retirar da experiência. O que significa que “a literatura também pode servir de testemunho real por um acréscimo de ficção.”¹⁵⁰ É aí que também está a paixão da literatura. O testemunho conquista a sua identidade, a sua singularidade, pela sombra, pelo fantasma de um devir-literatura do testemunho, pela sua paixão, o seu desejo de ser público e escrito.¹⁵¹ Essa identidade dá lugar à presença do milagre¹⁵². Derrida afirma que “o testemunho privilegiou sempre na história os exemplos do milagre. O milagre é o

¹⁴⁶ Silva (2009, p. 65).

¹⁴⁷ Derrida (2004, p. 44).

¹⁴⁸ Ibidem, p. 44.

¹⁴⁹ Ibidem, p. 76.

¹⁵⁰ Ibidem, p. 75.

¹⁵¹ “Essa assombração é talvez a própria paixão, o lugar passional da escrita literária como projeto de dizer tudo – quer em todos os casos em que ela é autobiográfica, isto é, em todos os casos, quer em todos os casos em que ela é autobotanotográfica.” (Ibidem, p. 76).

¹⁵² “O milagre é o traço da união essencial entre testemunho e ficção”. (Ibidem, p. 80).

traço da união entre testemunho e ficção.”¹⁵³ Nesse sentido, “a paixão está sempre associada ao miraculoso, ao fantástico, ao fantasmático, ao espectral, à visão, à aparição, ao tocar o intocável, à experiência do extraordinário, à história sem natureza à anomalia.”¹⁵⁴ Argumentando que “também nisso que ela é uma paixão canônica, canonizável, no sentido europeu-cristiano-romano”.¹⁵⁵

Assim como na *História do Toque*, o autor explica que ao tratar da paixão trata-se de uma interrupção de morrer. No caso da mulher, trata-se de uma salvação pela *resistência* e por um *judeu*. É aí que Derrida coloca a questão da língua. “A questão da língua conta decididamente muito”.¹⁵⁶ Cristo salva a mulher, assegura-lhe sua salvação dizendo-lhe: “Vai a tua fé te salvou.” Assim como em Derrida: “A paixão desse instante da (minha) morte é uma história de salvação, uma paixão como salvação, mas uma salvação vinda de alguém que saúda o outro e o salva ao dizer-lhe <<salva-te>>.”¹⁵⁷

A Bíblia não narra os passos seguintes dessa mulher, mas narra que ela não ficou ali, para aquela aglomeração de pessoas e Cristo também não exigiu que ela ali ficasse. Ele simplesmente diz: “Vai”. E ela afasta-se lentamente em pura leveza.

Tudo isto para afirmar que, do que dissemos até aqui, o que precisamos reter: o testemunho, como igualmente a experiência, apela a uma tradução. Podemos fazer essa afirmação a partir de um duplo pressuposto derridiano que nos diz: “1) não se fala nunca senão uma única língua – ou antes, não há idioma puro”¹⁵⁸. Deleuze e Guattari nos apresentaram uma língua maior e línguas menores. Esse idioma impuro é a nossa língua pessoal, a que temos acesso a partir da experiência da língua, o modo como inventamos e utilizamos nossa língua materna ou estrangeira. A língua como instituição de poder nunca é nossa, é-nos dada pelo Outro¹⁵⁹, qualquer que ela seja, a palavra de ordem, o discurso indireto.

Derrida apresenta-nos não só como alienados de um corpo, a língua, que deveria ser uno e imutável, conferir-nos uma identidade

¹⁵³ Ibidem.

¹⁵⁴ Ibidem.

¹⁵⁵ Ibidem, p. 80.

¹⁵⁶ Ibidem.

¹⁵⁷ Ibidem, p. 81.

¹⁵⁸ Derrida (2001, p. 20).

¹⁵⁹ “A minha língua, a única língua que me ouço falar e me ouço a falar, é a língua do outro.” (Ibidem; p. 39).

única¹⁶⁰; como também, nos encontramos assombrados, uma vez mais, por um fantasma, fantasma do outro, fantasma da língua. Esse fantasma, explica-nos o autor, tem uma afinidade semântica e etimológica com a palavra fenômeno (*phainesthai*, fenômeno e espectralidade, presença e ausência ou rastro de presença). O fantasma, assim acusado, refere-se ao limiar do fenômeno que nós encontramos sempre na língua, isso é, “o fenômeno do ouvir-se falar para o querer-dizer.”¹⁶¹ Esse fenômeno, ou fantasma, é uma vez mais a experiência, o testemunho da língua, o visto, o presenciado, sentido, indizível e nosso, e a sua vontade de partilhar, de tornar público.

É assim que a língua que as palavras de Derrida nos mostram aparece como um corpo uno, mas composta de todas as línguas de cada indivíduo, como a voz. Ela é o que é pela sua multiplicidade, pelos usos que cada um faz da (sua) língua, enxertada de exterior, marcada pelas experiências, entendemos o alcance de um certo sentido de tradução. Entre o “ouvir-se falar” e o “querer dizer”, entre o que nos é dito de cada experiência, de cada testemunho, de cada acontecimento, e a nossa vontade de partilha, a nossa deposição, o nosso dizer ou escrever, há uma tradução, tradução do que nos parece intraduzível. Um idioma de acontecimento e que produz um acontecimento na língua. Derrida nos apresenta a literatura como experiência e testemunho porque existe uma paixão que demarca a literatura e assim impõe a figura do testemunho. Na literatura é que a palavra-ausência pode se instalar porque impossível de se inscrever. A escritura literária é capaz de fazê-la ressoar. Assim é que o ato poético pode se manifestar e testemunhar algo do real pela criação de um objeto no mesmo instante em que a língua cessa.

Voltemos, então, à epígrafe. Do que estaria falando nosso artista da cerâmica senão da distância que muitas vezes ele necessita para criar um intervalo, que o afasta, que o separa, que o corta, mas que também permite-lhe ver melhor para nomear? Mas, nessa distância, nesse afastamento, nesse intervalo, não aniquilaria a presença viva?

O que Jacques Derrida traz à Casa da Voz constitui-se apenas “um rastro rígido da voz viva”: a escrita. Uma escrita cuja “lei de estruturação é sua relação à morte.”¹⁶² Uma escrita que vive de uma

¹⁶⁰ Uma identidade nunca é dada, recebida ou alcançada, não, apenas existe o processo interminável, indefinidamente fantasmático, da identificação. (Ibidem, p. 43).

¹⁶¹ Ibidem, p. 40.

¹⁶² Gagnebin (2010, p. 04).

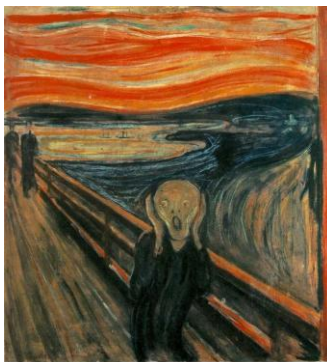
perigosa indeterminação. Escrita que torna presente o ausente. Apenas um rastro. Uma incerteza. Como, então, confiar?

A terceira visita: Roland Barthes¹⁶³

A voz e a escuta

¹⁶³Roland Barthes (1915-1980) foi um escritor, sociólogo, crítico literário, semiólogo e filósofo francês. Formado em Letras Clássicas, em 1939, e Gramática e Filosofia, em 1943, na Universidade de Paris, fez parte da escola estruturalista, influenciado pelo linguista Ferdinand de Saussure. Foi “um incomparável estimulador da mentalidade literária”, cuja vida foi marcada por um grande fascínio pelo “modo como as pessoas tornam seu mundo inteligível.” Um exemplo disso está em quando Barthes usou a análise semiótica em revistas e propagandas, destacando seu conteúdo político. Dividia o processo de significação em dois momentos: o denotativo (que tratava da percepção simples, superficial) e o conotativo (que continha os sistemas de códigos que não são transmitidos e são adotados como padrões). São múltiplas as razões de sua fama: para uns, ele é o estruturalista que esboçou uma ciência da literatura e o mais importante promotor da semiologia; para outros, representa não a ciência, mas o prazer, valorizando a literatura que confere ao leitor um papel criativo. Aqui no Brasil, Barthes tem sido referido na imprensa desde o fim dos anos 1960 e editado desde 1970, quando foram traduzidos *Crítica e Verdade* e uma seleção dos Ensaios Críticos, por Leyla Perrone-Moysés. Depois disso, num ritmo ininterrupto, todos os seus livros têm sido traduzidos e publicados por diversas editoras. De 1988 a 1991, os *Fragmentos de um discurso amoroso*, numa bela adaptação teatral de Teresa de Almeida, protagonizada por Antonio Fagundes, foram vistos por milhares de espectadores através do Brasil. Mas o que faz com que Barthes continue exercendo tanto interesse? “Nos textos de Barthes encontramos essa coisa rara: a presença da sensualidade, do afeto e do humor no discurso acadêmico. Um saber com sabor. Numa época como a vivemos de barbárie política e cultural, a inteligência e delicadeza de Barthes aparecem como, ao mesmo tempo, anacrônicas e necessárias.”(PERRONE-MOISÉS; 2005, p. 09)

Figura 4 - O Grito¹⁶⁴: Edvard Munch



A experiência de escuta consiste em experiências da voz. Desse modo, tal experiência não pode assumir funções e hábitos só “das orelhas”. O sujeito da escuta constitui-se em uma rede de relações em que dialoga consigo mesmo, com o mundo, com o conhecimento e com o seu desejo. Rememorado por Chauí (2002), desejo – de *desidero*, sua origem, ‘do latim’ – deriva-se do substantivo *sidus*, que em sua forma plural traduz-se em *sidera*, significando a figura formada por um conjunto de estrelas, isto é, uma constelação. Referente a astros, *sidera* é empregada como palavra de louvor – o ‘alto’ -, e na teologia astral ou astrologia é usada para indicar a influência dos astros sobre o destino humano, donde *sideratus*, *siderado*, que significa, atingido ou fulminado por um astro. De *sidera* vem *considerare* – examinar com cuidado, respeito e veneração – e *desiderare* – cessar de olhar (os astros), deixar de ver (os astros). Na teologia, *desiderium* insere-se na trama dos intermediários siderais, etéreos e eternos que protegem a alma, oferecendo-lhe um corpo astral que preserva da destruição quando penetrado na brutalidade da matéria, no momento da geração e do nascimento.

Pelos astros, o destino escreve-se nas estrelas, e *considerare* é consultar o alto para nele encontrar o sentido e guia seguro de nossas vidas. *Desiderare*, ao contrário, é viver o abandono do alto cessando olhá-lo. *Desiderium* é a decisão de tomar nosso destino em nossas próprias mãos, e o desejo toma uma outra dimensão, vontade consciente

¹⁶⁴http://www.allposters.com.br/-sp/The-Scream-posters_i8063514_.htm
<http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/exp/atuais/masterpager.asp>. Acesso em 01.08. 2012.

nascida da deliberação, nomeada pelos gregos *bóulesis*. Desse modo, *desiderium* significa também uma perda, privação do saber sobre o destino, queda na roda da fortuna incerta – chamada pelos gregos de *hormê*, que significa carência, vazio que tende para fora de si em busca de preenchimento. Os dicionários retratam essa ambiguidade contida na palavra desejo: decisão, carência, querer, ter vontade, ambicionar, apetercer, ansiar, anelar, aspirar, cobiçar, atração sexual. O desejo, então, deixa de ser uma força cósmica que está fora do sujeito e passa a fazer parte dele.

O que vai passar-se agora tomar-se-á, portanto como constituinte da consciência do apetite humano. Um sentido de desejo produzido por alguns filósofos da Modernidade como *appetitus*, os quais trazem como referência os vocábulos gregos *oréxis* e *hormê*. *Appetitus* traduz essas duas palavras adquirindo uma ambiguidade inexistente na língua grega. Deriva-se de *appeto* que, por seu turno, vem de *peto*: dirigir-se para, tentativa de atingir algum lugar ou alguma coisa acompanhado da ideia de violência física ou psíquica e, enfraquecendo-se, significa petição, solicitação, demanda. Os três sentidos – atacar, dirigir-se e solicitar – encontram-se em *appeto*: agredir, atacar, procurar, deitar a mão, acometer e, por extensão, cobiçar, ter inclinação para, desejar. Da mesma família nascem: *expeto* – chegar, cair sobre, desejar ardentemente, ímpeto. Lançar-se sobre, atacar – e *impetus* – choque, assalto, impulso, ímpeto. Apetercer é esforço para chegar a algum lugar ou alguma coisa, mas também necessidade natural, isto é, fome e sede. Entre o ataque e a demanda, a atividade e a passividade, a necessidade e a falta, *appetitus* é apetite, avidez, agressão, paixão e desejo. O desejo, então, é o que nos faz agir.

Nessa compreensão, os sentidos produzidos pela palavra desejo possibilitam uma outra compreensão sobre o que é escutar. Um agir? Um movimento criador? Ou complexidades da voz? Paul Zumthor argumenta que:

Voz implica ouvido. Mas há dois ouvidos, simultâneos, uma vez que dois pares de ouvido estão em presença um do outro, o daquele que fala e o do ouvinte. Ora, a audição (mais que a visão) é um sentido privilegiado, o primeiro a despertar no feto; e Tomatis mostrou a que ponto ele está marcado por essa experiência sensorial intra-uterina. Uma vez lançada ao mundo, no turbilhão de sensações que a agridem, a criança exhibe o prazer que experimenta com a maravilhosa

abertura de seu ouvido. O ouvido, com efeito capta o espaço ao redor, o que vem de trás quanto o que está na frente. A visão também capta, certamente, um espaço; mas um espaço orientado e cuja orientação exige movimentos particulares do corpo. É por isso que o corpo, pela audição, está presente em si mesmo, uma presença não somente espacial, mas íntima. Ouvindo-me, eu me autocomunico. Minha voz ouvida revela-me a mim mesmo, não menos – embora de uma maneira diferente – que ao outro.¹⁶⁵

Esse princípio de escuta trazido por Zumthor mostra o quanto a escuta sobrepõe-se à visão, transformando-a em uma “imagem acústica”, internalizando-a, como uma “sensibilidade especial”.

Roland Barthes argumentou sobre a voz a partir da escuta. Para ele, escuta e voz são a corporeidade do falar, por essa razão situam-se na articulação e no movimento do corpo e do discurso. Estudioso da escuta psicanalítica, Barthes defende a escuta livre¹⁶⁶ que, pela sua mobilidade, circula, permuta, desagrega a rede fixa dos papéis atribuídos à palavra: “a liberdade de escuta é tão necessária como a liberdade de palavra”¹⁶⁷, mas para isso não basta que cada um tome a palavra. Para ele, “a voz é, em relação ao silêncio, como a escrita (no sentido gráfico) sobre o papel branco”¹⁶⁸, como a letra num envelope. Indica-nos o sujeito, a sua maneira de ser, a sua alegria ou sofrimento: “Por vezes, a voz de um locutor atinge-nos mais do que o conteúdo do seu discurso e damos por nós a escutar as modulações e as harmonias dessa voz sem ouvir o que ela nos diz.”¹⁶⁹

Assim como Zumthor, Roland Barthes recupera a finalidade arcaica da escuta, sua presença nos mitos ocidentais – como o de Ulisses preso ao mastro para não sucumbir ao canto das sereias. E é partindo desse mito que o autor argumenta sobre a principal lição de escuta que os mitos deram à psicanálise: “escuta já não imediata, mas diferida,

¹⁶⁵ Zumthor (2000, p. 102).

¹⁶⁶ Uma escuta livre é essencialmente uma escuta que circula, que permuta, que desagrega, pela sua mobilidade, a rede fixa dos papéis da palavra: não é possível imaginar uma sociedade livre, se aceitarmos antecipadamente preservar nela os antigos lugares de escuta: os do crente, do discípulo e do paciente.

Barthes (2009, p. 247).

¹⁶⁷ Barthes (2005, p. 248).

¹⁶⁸ *Ibidem*, 2009, p. 243.

¹⁶⁹ *Ibidem*, 2009, 243-244.

levada para o espaço de uma outra navegação feliz, infeliz, que é a da narrativa, o canto já não imediato, mas contado¹⁷⁰, lembrando o quanto o sonho é feito também de imagens acústicas.

Para Barthes e Hava (1987), historicamente, a escuta se constituiu e se compreendeu como a forma pela qual o humano se “apropria de seu espaço, pelo reconhecimento dos sons que lhe são familiares”¹⁷¹, reduzindo-a a uma função fisiológica.

A escuta é essa atenção prévia que permite captar tudo o que seria suscetível de perturbar o sistema territorial; é uma forma de defesa contra a surpresa; o seu objeto, aquilo para que tende, é a ameaça, ou, inversamente, a necessidade; a matéria-prima da escuta é o índice, quer assinale um perigo, quer permita a satisfação da necessidade. Desta dupla função, defensiva e predadora, restam vestígios da escuta civilizada.¹⁷²

Todas essas considerações explicam que a escuta é confundida com a posição de decodificar: dar voz ao silêncio, iluminar o que está obscuro, traduzir o que está confuso. Trata-se de uma escuta que Barthes e Hava (1987) classificam como escuta religiosa, isso é, uma linguagem que pertence ao mundo dos deuses, como sendo o verbo evangélico por excelência. À medida que se escuta a palavra divina, surge a fé, uma vez que é por essa escuta que o homem se une com Deus. Uma escuta que procura decifrar o futuro que pertence aos deuses e a culpa que nasce do confronto com o ser supremo.

Nesse sentido, percebemos que a escuta não depende só dos ouvidos. Hábitos, preferências, vivências anteriores, principalmente na infância, vão influenciar direta ou indiretamente a percepção sensorial, em especial a escuta, construindo ou interferindo na maneira como se ouve ou se dá sentido aos eventos sonoros, explicitando de forma peculiar como se desenvolvem as diferentes escutas do mesmo objeto e, principalmente, de si mesmo. É a partir dos sentidos de escuta que Zumthor evoca a possibilidade de duas formas de escuta: a interior e a real. Uma refere-se à audição física, a outra à audição mental.

A audição física corresponde à percepção sensorial do som, depende da natureza de um estímulo externo, daquilo que o órgão sensorial transmite e de registros da mente atenta ou como memória do

¹⁷⁰ Ibidem, p. 245 .

¹⁷¹ Barthes; Hava (1987, p. 138).

¹⁷² Ibidem.

real, ou como “preparação metal de recepções ulteriores”, conforme argumenta Langer (2003, p.102). Diferente da audição física, na audição mental aplicam-se exatamente as questões opostas, isto é, em comparação ao ouvido físico, a percepção sobrevive mesmo ao escutar desatento. São escutas que podem ser bem vagas ou mesmo completamente inexistentes para o ouvido interior. A audição interior é trabalho da mente, que começa com concepções de forma e termina com sua completa apresentação na experiência sensorial imaginada.

São questões significativas sobre a escuta que em seus argumentos Langer nos permite pensar e que, talvez, sirvam como contraponto aos modos de escuta que Roland Barthes¹⁷³ nos ajuda a compreender. O autor distingue o ato de ouvir, que ocorre a partir dos mecanismos orgânicos do homem, como sendo um fenômeno fisiológico, do ato de escutar, um ato fisiológico que ocorre em função do objeto. Para ele, a escuta acontece em três níveis: de alerta, na tentativa de identificar índice (os passos da mãe para a criança); de decifração, que procura captar determinado código determinado código identificável em determinado som; de interiorização daquele ou daquilo que emite a mensagem. A partir da apropriação interna desse emissor, ocorre a transferência da informação, baseada nos referenciais do interlocutor. Uma capacidade de seleção que só a escuta pode proporcionar para que o ser humano se aproprie do seu território, o que ocorre nesse nível de escuta. Começando pela sua casa: bater de portas, painéis, talheres... Subestimar essas escutas significará a perda do reconhecimento dos espaços ambientais, o não estabelecimento de seu território - seu espaço de segurança: “rede polifônica de todos os ruídos familiares, os que posso reconhecer, desde então, são os sinais do meu espaço”.¹⁷⁴ Porque assim, não procura os indícios de perigo.

Barthes ainda prossegue em seus argumentos e diz que “a injunção de escutar é a interpelação total de um indivíduo a outro: coloca acima de tudo o contato quase físico desses dois indivíduos (pela voz e pelo ouvido)”.¹⁷⁵ É dessa escuta que surge a escuta psicanalítica – de inconsciente para inconsciente, daquele que fala e do que ouve, mas sem a preocupação *do que se diz*, mas *do como diz*: sua maneira de ser, sua alegria, tristeza, as modulações harmônicas desta voz.

Ainda que Roland Barthes tenha feito referência à escuta psicanalítica e Langer à escuta fenomenológica, seus itinerários se

¹⁷³ Barthes (1990, p. 217).

¹⁷⁴ Ibidem, 2003, p. 154.

¹⁷⁵ Barthes (1990; p. 217).

encontram, principalmente por não a considerarem como uma simples função biológica. Mais do que a qualquer órgão, ela está ligada às ações, mas às ações criativas dos seres humanos.

Roland Barthes parece propor aquilo que o poeta Afonso Romano de Sant'Anna (1991) utiliza como desafio: a audácia de desaprender o aprendido a partir da astúcia do silêncio. A construção do silêncio exige muitas palavras, “o escritor, por exemplo, constrói uma casa de palavras para ouvir o seu silêncio interior”.¹⁷⁶ Não se trata de decodificar o silêncio, mas de um saber ser, um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta comportando coordenadas temporais e fisiopsíquicas concretas, uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo, como fala Zumthor (2000). Nessa perspectiva, escutar está ligado à *performance*: “uma conduta na qual o sujeito assume aberta e funcionalmente a responsabilidade”¹⁷⁷ porque está ligada ao conhecimento, a uma realização.

Tais reflexões provocam-nos a pensar em diferentes experiências de escutas. De muitas que poderíamos aqui demonstrar, escolhemos uma especial e intrigante. Uma experiência de escuta relatada por Suely Rolnik em cenas de aulas que marcaram para sempre sua vida. Uma dessas cenas traz à memória uma lembrança da voz de seu professor, voz que a marcou desde o primeiro dia em que ela a ouviu. Essa história nos leva a algumas perguntas. No que essa escuta difere da apresentada por Roland Barthes? Como não reivindicar outros modos de escutas frente às conseqüências que uma escuta centrada no biológico pode provocar?

Ouçamos o relato de Suely Rolnik.:

Primeira Cena: 1973. Começa uma amizade com Deleuze, cujos seminários venho acompanhando há mais de dois anos.(...)Um dia me traz de presente um LP com a ópera Lulu, personagem de Alban Berg, e sugere um tema: comparar o grito de morte de Lulu, personagem principal desta ópera, ao de Maria, personagem de WOZZECK, outra ópera do mesmo compositor.

Misturando a Lulu de Berg com a de Pabst (o belíssimo filme com Louise Brooks baseado nesta ópera), sua imagem é a de uma mulher exuberante e sedutora que se envolve com uma significativa

¹⁷⁶ Sant'anna (1991, p. 91).

¹⁷⁷ Zumthor (2000, p. 37).

diversidade de mundos, numa vida inteiramente experimental. Num período de miséria decorrente de algum episódio em que sua vitalidade sofre o impacto de forças reativas, Lulu sai às ruas para fazer algum dinheiro, em pleno frio de uma noite de natal. No anonimato do michê ela acaba encontrando nada mais nada menos do que Jack, a ponto dele quase desistir do crime. Também nós somos atingidos por esta força: sentimos vibrar em nosso corpo a dor de uma vigorosa vida que se recusa a morrer.

Já a outra mulher, Maria, é a cinzenta esposa de um soldado qualquer. Seu grito de morte é quase inaudível; confunde-se com a paisagem sonora. O timbre de sua voz nos transmite a pálida dor de uma vida insossa, como se morrer fosse igual a viver. O grito de Lulu nos vitaliza a pensar por causa da intensidade de sua dor. Já o grito de Maria nos arrasta para a melancolia e nos dá vontade de morrer.

Segunda Cena: 1978. Uma aula particular de canto, que venho fazendo com duas amigas, aos sábados à tarde, já há algum tempo. A professora é Tamia, cantora que pesquisa música contemporânea improvisada, vertente muito ativa no momento. Neste dia, para nossa surpresa, ela pede que cada uma de nós escolha uma canção e nos faz trabalhar com isso durante toda a aula.

A canção que me ocorre é uma entre tantas do Tropicalismo – versões musicais do intenso movimento criador que vivíamos no Brasil nos anos sessenta, cuja interrupção brutal pela ditadura fora indiretamente responsável por meu exílio em Paris: “cantar como um passarinho de manhã cedinho... abre as asas passarinho que eu quero voar... me leva pra janela da menina, na beira do rio...” É Gal quem canta, com aquele timbre suave que explora em algumas de suas interpretações e que tem o dom de aconchegar o ouvinte. À medida que vou cantando, uma vibração semelhante toma conta de minha própria voz, cada vez mais firme e cristalina. Sou tomada por um estranhamento: primeiro, a sensação de que este timbre me pertence desde sempre, e que apesar de silenciado por tanto tempo, é como se nunca tivesse deixado de expressá-lo; depois, porque à medida que flui, sua vibração

apesar de tão suave parece perfurar meu corpo, que de repente se mostra como petrificado. Sinto o branco da jardineira e da camiseta que estou vestindo como uma pele/gesso compacta envolvendo meu corpo; e mais, esta espécie de carapaça parece estar ali há muito tempo, sem que eu jamais tivesse me dado conta. O curioso é que o endurecimento do corpo revela-se no momento mesmo em que o filete de voz o perfura, como se de algum modo voz e pele estivessem imbricados. Terá o corpo enrijecido junto com o desaparecimento do timbre? Seja como for, o gesso tornara-se agora um estorvo, do qual tinha de me livrar o mais rápido possível.

Neste instante decido voltar ao Brasil. E, no entanto, objetivamente, nada em minha vida em Paris teria me levado a tomar tal decisão – gostava de viver lá, tinha um círculo de amizades que conservo até hoje, trabalhava com psicóticos e dava aula de análise institucional, como eu queria, tanto que nunca tinha pensado em ir embora e muito menos feito qualquer plano nesta direção. Mas voltei, e nunca duvidei do acerto de minha decisão.

Levei alguns anos para entender o que havia acontecido naquela aula de canto, e outros tantos para perceber que aquilo podia ter uma relação com o trabalho que me havia proposto Deleuze muito tempo antes.

O que o canto anunciava em meu corpo naquela tarde de sábado, é que a ferida no desejo causada pela ditadura cicatrizara o bastante para me permitir voltar ao Brasil se eu quisesse. (...)

Alguns meses após a morte de Guattari, escrevi a Deleuze contando onde aquilo tinha ido desembocar. Como sempre, sua resposta foi de uma densa e generosa simplicidade, própria de uma fala onde não faltam nem sobram palavras. Numa carta de junho de 94, ele me escrevia: “Nunca perca sua graça, quer dizer, os poderes de uma canção”. (ROLNIK, 1996, p. 82-89)

No que a perspectiva do desejo que se coloca na escuta apresentada por Barthes pode se relacionar à escuta que Rolnik relata, a partir do encontro com seu mestre Deleuze? Rolnik entende a palavra desejo como “atração que nos leva em direção a certos universos e repulsa que nos afasta de outros, sem que saibamos exatamente o

porquê.” Ou ainda “formas de expressão que criamos para dar corpo aos estados sensíveis que tais conexões e desconexões vão produzindo na subjetividade”.¹⁷⁸ Em outras palavras, “aquilo que nos faz agir”. A autora, em sua experiência de repressão política, uma vez que sofreu com a ditadura militar, não só faz uma tentativa de conceituar o desejo como também mostrar seus usos, fazendo referência especialmente aos regimes totalitários que não incidem apenas no concreto, mas também nesta invisível realidade do desejo: seus movimentos tendem a bloquear-se; proliferam políticas microfascistas. Um tipo de violência que ela chama de invisível, porém não menos implacável.¹⁷⁹ É nesses momentos, segundo a autora, que o senso-comum é confundido com ideal, o que o faz triunfar sobre as forças de criação. “O gesto criador intimida-se e se retrai.”¹⁸⁰

É preciso lutar por continuar vivendo, então, em nome da preservação da vida, a pessoa força uma parada, segundo Rolnik, que pode chegar a uma quase morte. “O trauma de experiências deste tipo deixa a marca venenosa de um desgosto de viver; uma ferida que pode vir a contaminar tudo, brecando grande parte dos movimentos de conexão e invenção.”¹⁸¹

Deleuze entra na vida de Suely não pela sua filosofia, o conteúdo do que um professor tem para seus alunos em sala de aula, mas pela sua voz, sua escuta: “ouvir Deleuze em seus seminários tinha o misterioso poder de me tirar deste estado. Algo que não passava necessariamente pelo conteúdo de sua fala, pois no começo eu mal sabia francês, mas sim por seu estilo, especialmente a voz”.¹⁸² O que haveria na voz de Deleuze que a capturava com tamanha força? “Seu timbre transmitia a riqueza de estados sensíveis que pareciam povoar seu corpo; suas palavras e o ritmo de seus encadeamentos pareciam emergir desta riqueza, delicadamente esculpido pelos movimentos do desejo.”¹⁸³ A partir das considerações de Rolnik, podemos perguntar: em suas aulas, não estaria Deleuze muito mais interessado em produzir pessoas que soubessem escutar, nas leituras sempre tão frequentes na sala de aula, do que em produzir críticos? Mas como conseguir tal objetivo sem estar atento aos que se achegam ao lugar destinado ao estudo sem condição de

¹⁷⁸ Rolnik (1996, p. 83).

¹⁷⁹ *Ibidem.*

¹⁸⁰ *Ibidem.*

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 84.

¹⁸² *Ibidem.*

¹⁸³ *Ibidem.*

escutar, em virtude dos seus traumas, suas desconexões do corpo? No desejo como repulsa que nos afasta de outros, sem que saibamos exatamente por quê?

Em sua atenção e escuta, professor Deleuze ilustra o grito, na perspectiva em que o grito é a ponte para compreender o universal da linguagem.¹⁸⁴ Rolnik está em duas condições, como um ser em duas partes que altera dois princípios, como a personagem Fräulein, de Mário de Andrade¹⁸⁵: no encerramento do seu deus, intimamente ligado à submissão do “homem do sonho” ao da “realidade”, que prático, racional, traça uma linha e não diverge.¹⁸⁶ Poderíamos dizer que o conflito de Rolnik, assim como o de Fräulein, é entre ela e o Outro dentro dela, o seu desconhecido desejo. Como Fräulein, Rolnik é uma mulher que sofre, e isso é o que a faz humana, porque o sofrer está para além de Rolnik, além da brasileira que vive no exílio. Assim como Mário, Deleuze admite a existência do inconsciente e está atento para os afetos e a complexidade do ser humano. Quando lemos a narrativa de Mário, entendemos porque, assim como Deleuze, ele trouxe para a sua obra, numa atitude intertextual, a pintura de Munch “O Grito,” e a recria literariamente. Para Deleuze, Rolnik precisa pelo menos ouvir o grito para perguntar o porquê de alguém ser tomado por ele, uma vez que no grito está a manifestação do “homem do sonho”, ou melhor, “o princípio do prazer, e a força da pulsão erótica, que retira a mordada do seu desejo até então sufocado.”¹⁸⁷

Mas por que Rolnik só entendeu o que Deleuze lhe propôs alguns anos depois, em sua aula de canto, especialmente ao cantar uma canção? “O canto tem como principal ponto privilegiado ser um efeito de limiar da significação, uma vez que realiza um entrelaçamento da palavra com o grito e o silêncio.”¹⁸⁸ É no canto que encontramos o jogo: a voz e o significante ligando silêncio e som. “É nele que encontramos a voz como objeto *a*, afônica, porém determinante, obrigando-nos a criar, a tecer uma enunciação com o pensamento, com a fala, com um escrito, com uma canção...”¹⁸⁹

Zumthor argumenta que há um poder de sugestão proveniente da predominância dos ritmos contidos na arte poética que pede a

¹⁸⁴ Lacan (1985, p.160-161).

¹⁸⁵ ANDRADE, Mário. Amar, verbo intransitivo. Belo Horizonte: Itatiaia, 1986.

¹⁸⁶ Gonçalves (2001).

¹⁸⁷ Gonçalves (2001, p. 88).

¹⁸⁸ Gonçalves (2001, p. 81).

¹⁸⁹ Ibidem.

necessidade de uma “eloquência” particular, seja na simples leitura em voz alta de um texto escrito.¹⁹⁰ O ouvinte (mesmo sendo o próprio leitor) segue o fio; neste momento, nenhum retorno é possível, a mensagem deve ser passada imediatamente. Isso constitui uma ação de forçar tal execução. Assim, a língua tende a uma transparência, menos de sentido do que de seu próprio ser de linguagem.¹⁹¹

Não se trata aqui nem de representação nem de recusa da representação, mas de presença. E toda presença provoca, com a ausência que a precedeu, uma ruptura, engendrando um ritmo particular na duração coletiva e na história dos indivíduos. Na escansão deste ritmo estão engajados os múltiplos movimentos do corpo, sendo aqueles que produzem a fonia não mais que uma parte indissociável das outras.¹⁹²

Como Barthes, Zumthor, Deleuze e Rolnik insinuam que “a escuta é constitutiva de alguma coisa”.¹⁹³ Uma escuta que compreende também o olhar: estar atento aos espaços da nossa casa, ou melhor, “um espiar”, como alerta Barthes(2003, p.153): “na música não espiamos – e, em certo sentido, não escutamos”. Nessa perspectiva, a escuta assume uma relação de desejo e um pensar, isso é, um encontro: com outra ideia, com outro conceito, outro acontecimento do pensamento. Nenhum compromisso a reconhecer, nada a adequar, simplesmente o acontecimento entre ideia, conceitos e acontecimentos. Um pensar que não está dado, mas que se gera e se produz a partir do encontro contingente com aquilo que nos força a pensar. “aquilo que instala a necessidade absoluta de um ato de pensar, de uma paixão de pensar”.¹⁹⁴ Um pensar que faz emergir singularidades, alterando as relações, uma vez que pensar é problematizar a si próprio. Uma reflexão que incide em uma superfície, retrocede e novamente é enviada pelo corpo refletor, isto é, pelo próprio sujeito.

Em síntese, longe de uma escuta aplicada, Barthes propõe em primeiro lugar uma escuta que deixa surgir, em segundo uma escuta que fala e, por fim, em se tratando da arte (e isto serve obviamente para as escrituras de teses), a escuta da significância que, diferente do

¹⁹⁰ Zumthor (2005).

¹⁹¹ Ibidem.

¹⁹² Ibidem, p. 146.

¹⁹³ Barthes (2003, p.153).

¹⁹⁴ Ibidem.

significado, caracteriza-se pela cintilação dos significantes, introduzidos na corrida de uma escuta que produz incessantemente novos significantes, sem nunca parar o sentido.¹⁹⁵

Nessa ótica, a escuta, tanto como a voz, não pertence a nenhuma ciência; a voz humana é, com efeito, o lugar privilegiado (eidético) da diferença: um lugar que escapa a toda ciência, pois não há nenhuma ciência (fisiologia, estética, história ou psicanálise) que esgote a voz: classifiquem, comentem historicamente, sociologicamente, esteticamente, tecnicamente a música, haverá sempre um resto, um suplemento, um lapso, um não dito que se designa ele próprio: a voz.¹⁹⁶

Roland Barthes expõe na Casa da Voz a escuta, em seu dizer, como um pequeno teatro onde se confrontam essas duas deidades modernas, uma má e outra boa: o poder e o desejo.¹⁹⁷

¹⁹⁵ Barthes (2005, p. 247).

¹⁹⁶ Zumthor (2005).

¹⁹⁷ Barthes (2005, p. 248).

A quarta visita: Gilles Deleuze¹⁹⁸ e Félix Guattari¹⁹⁹

A voz e a música

¹⁹⁸ Gilles Deleuze (1925-1995) nasceu em Paris, em 18 de janeiro de 1925. Formou-se em filosofia na Universidade de Paris I (Sorbonne), em 1948, onde tornou-se, mais tarde, professor de História. Em 1960 e 1964 foi pesquisador do CNRS, tendo sido depois professor em Lyon (1964-1969) e na Universidade de Paris VIII, Vincennes, (1969-1987). Durante seu período de docência em Vincennes, em 1969, Deleuze conheceu o psicanalista Félix Guattari com quem escreveu boa parte da sua obra. Para Deleuze, “a filosofia é criação de conceitos” (*O que é a filosofia?*), coisa da qual nunca privou-se (máquinas-desejantes, corpo-sem-órgãos, desterritorialização, rizoma, ritornelo etc.), mas também nunca se prendeu a transformá-los em “verdades” a serem reproduzidas. A sua filosofia vai de encontro à psicanálise, nomeadamente a freudiana, que aos seus olhos reduz o desejo ao complexo de Édipo, a falta de algo. A sua filosofia é considerada como uma filosofia do desejo. Desejo entendido como vontade de potência (aquele que Nietzsche inaugura), como criação de fluxos de vida. Desejo como puro devir. Com a crítica radical do complexo de Édipo, Deleuze consagrará uma parte de sua reflexão à esquizofrenia. Segundo ele, o processo esquizofrênico faz experimentar de modo direto as “máquinas-desejantes” e é capaz de criar (e preencher) o “corpo-sem-órgãos”. No entanto, é preciso não confundir Deleuze com um “panfletário da loucura”, seu objetivo é o de problematizar a organização das lógicas vigentes. Na verdade, seu intuito sempre foi o de explorar as suas potencialidades. Em *Mil Platôs*, Deleuze e Guattari enfatizam a necessidade de extrema prudência nos processos de experimentação. Deleuze sempre advertiu quanto ao perigo de se tornar um “trapo” através de experimentações que inicialmente poderiam ser positivas: “a queda de um processo molecular em um buraco negro”. (*Diálogos*, p. 167). (Disponível em: www.webdeleuze.com)

¹⁹⁹ Félix Guattari (1930- 1992) nasceu em 30 de março de 1930, em Villeneuveles-Sablons, próximo a Paris. Psicanalista e filósofo, fundou com Jean Oury, a famosa clínica de La Borde, em Court-Cheverny. Como analista, na década de 1960, ainda muito marcado pelo pensamento lacaniano (chegou a ser membro da Escola Freudiana) cria a “análise institucional”. Foi contemporâneo de Franz Fanon, os dois trabalharam na mesma clínica, na Argélia. Guattari de certa forma, deu continuidade ao trabalho clínico de Fanon. Em 1969, conheceu Gilles Deleuze na Universidade de Vincennes, iniciando uma parceria de longa data. No início da década de 70, começa a interrogar o caráter científico - ou estrutural - dos operadores psicanalíticos. Esta tarefa se realiza com o desenvolvimento de uma abordagem construtivista do Inconsciente, determinada, em primeira instância pela descoberta freudiana dos processos de singularização semiótica que compõem o célebre “processo primário”. Do seu encontro com Deleuze vem ao lacanismo e, daquela primeira elaboração, surge uma outra: a “esquizo-análise”.

Meu primeiro ataque de ansiedade ocorreu durante um concerto de Armstrong, eu tinha uns 19 ou 20 anos. Louis Armstrong ia fazer um improviso com seu trompete, construir toda uma composição na qual, cada nota seria importante e conteria em si a essência do todo. Não me desapontei: a atmosfera aqueceu rapidamente, a estruturação e os voos dos instrumentos do jazz apoiavam o trompete de Armstrong, criando espaços suficientes para que ele escalasse cada vez mais alto, para que a música se estabelecesse e decolasse novamente. Os sons do trompete às vezes empilhavam-se um sobre os outros, fundindo uma nova base musical. Um tipo de matriz que dava à luz uma única nota precisa, traçando um som cujo caminho era quase doloroso de tão absolutamente necessário, seu equilíbrio e duração tornavam-se. Ele rasgava os nervos daqueles que o seguiam. Meu coração começou a acelerar, tornando-se mais importante que a música, chacoalhando as barras das minhas costelas, comprimindo meus pulmões até que o ar não conseguia mais entrar dentro deles. Tomada de pânico diante da idéia de morrer ali, no meio de espasmos, pés batendo e uivos da multidão, corri para rua como se estivesse possuída.²⁰⁰

A epígrafe acima traz à Casa da Voz algumas perguntas: qual é a potência de uma composição musical? Quais capacidades de agir ela ativa? O que pode um som? O que podem as notas musicais, um som periódico-afinado? Como uma melodia pode nos levar para além dos limites de segurança? Como traçar um lugar seguro a partir do sonoro? O que significa improvisar em música? Considerando que o improviso apresenta-se como um *ritornelo*, o que vem a ser um *ritornelo*?

O relato escolhido como epígrafe fala da potência do som. Potência que opera em nossa subjetividade ao mesmo tempo potente e frágil. Potente, porque percebemos o fluxo intensivo que o som atualiza na subjetividade, caracterizado pelo que a potência do som (de Armstrong) desencadeou em sua ouvinte em tão pouco tempo, especialmente pela capacidade que o som tem de mobilizar por pouco.

²⁰⁰ Trecho da obra da escritora norte-americana Mary Cardinal que integra o prefácio da obra *Playing in the Dark*, de Toni Morrison. Tradução de Gilka Girardello.

Frágil porque esse mesmo fluxo intensivo pode ser desfeito a qualquer momento quando a experiência da ouvinte transforma-se em um evento que interrompe a experiência dos demais participantes do concerto musical. O que tal relato coloca em questão é o quanto sinais sonoros, sejam eles musicais ou não, podem mover um mundo de afetos.

Por esse relato basear-se em uma experiência sonora musical, nos deteremos em pensar o som quando música. Não só o que essa música desencadeou em Cardinal, mas no ato de improvisar, ou melhor, no improviso feito por um trompete.

1

Improvisar. Na etimologia da palavra “improvisar” está *o ato de ver*. O vocábulo vem do latim *videre*,²⁰¹ raiz *vid-*, com o particípio *visum*, de radical *vi.s-*, que em português se tornou *ver/visto*, com os correspondentes *v(e)-* e *vist*. Por isso se diz, com radicais distintos que o que se vê é **visível**. Do mesmo vocábulo vem “**prevê**” de onde temos a palavra “**previsão**” a qual nos leva a “**previdentes**” ou “**prudentes**.” Mas como nem tudo pode ser “**visto**” antes, temos então a palavra “**imprevistos**”, por esta razão necessitamos da palavra “**vidente**”: o que prevê o futuro. De **vidente** podemos ir a outro vocábulo “**provisório**”: a ideia de que tudo passa, razão pela qual fazemos “**provisões**”: ato de prover, abastecer. Desse vocábulo temos **provedor**: aquele que muitas vezes *improvisa*: faz algo sem preparação, cria algo.

Continuando nesta viagem em que “*videre*”, ato de ver, conta sua história tão **provisória**.

De “*videre*” também veio “**vistoso**” tão proclamado no mundo em que tudo é julgado pelo **visual**. De **visual** podemos passar a **visitar**: ‘ir ver’ alguém, razão da palavra “**revisitar**”: não seria o que estamos fazendo com a palavra *improvisar*? É de “**revisitar**” que chegamos a “**entrevista**”. Inicialmente, “**avisar**” também significava ‘ir ver’ e, aos poucos, passou a significar ‘ir ver, com o sentido de prevenir’. Dessa forma, **avisar** passou a significar algo diferente de “**avistar**”, que manteve o seu sentido de “dirigir sua atenção a algo ou de alguém por meio da visão”.

²⁰¹ Não farei, neste texto, nenhuma referência explícita ao livro de Mário Eduardo Viaro: *Por trás das Palavras: Manual de Etimologia do Português* embora tenha constantemente nesta tese me inspirado nele. Mas seria necessário que eu o citasse em quase todas as linhas e páginas em que o exercício etimológico se evidencia.

Assim chegamos a “revistar”: “vistoriar”. Por acaso você, leitor, já entregou o seu passaporte para que se possa dar o “visto”? Afinal, estamos viajando por lugares estrangeiros. Portanto, “revisitar passou a significar algo distinto de rever. Quando se revista alguém, vê-se uma segunda vez com mais cautela e minúcia.”²⁰² Um terceiro verbo deriva daí, o “revisar.” Esse o sentido de dizermos que nem tudo o que se vê num primeiro olhar é mais importante. Existem coisas que não são assim tão “evidentes” no primeiro momento.

A viagem para encontrar a palavra improvisar que parte de “videre” diz que o ato de ver está estritamente relacionado àquilo que *vem em direção de*: reconhecer. Ao *ato de vir* se diz “venire”, raiz *ven-*particípio “ventus”, radical *ven.t*, atualmente, por meio da mudança dos sons, essas raízes se manifestam de várias formas: *v(i)-, vin-, vind-, venç-* e compõem uma infinidade de outras palavras. Parece que isso nos “convém”, pois “uma coisa “conveniente” significa “algo em cuja direção muitos vêm, movidos pelo mesmo interesse ou vontade”²⁰³, como os espectadores do concerto de Louis Armstrong. O resultado desse acordo é uma “convenção” e uma convenção é “reunião de pessoas que se agrupam com um mesmo fim, quando o acordo resultante dessa reunião”. No português antigo havia a palavra “avença”, com o sentido de acordo, porém, hoje, apenas conhecemos seu oposto: “desavença” (por que será?). Algo que não pode haver nas reuniões de pessoas que buscam o mesmo fim religioso: os “conventos”.

O que vimos nas histórias das palavras é que elas são movimentos. Mudam constantemente de sentido. “Seu movimento é como ‘vento’, que vai e vem.”

Pensando assim, um “improviso em trompete” não poderia se caracterizar como um cata-vento? Afinal, cata-vento ou cata-ventos?²⁰⁴ Ao refletirmos sobre essas duas palavras quantas outras já nos “sobrevem”. O concerto de Armstrong pode ser caracterizado como um grande “evento”: “algo que surge, brotando para fora vindo na nossa direção”. Como não é sempre que se tem o privilégio de estar em um concerto como o desse artista, o mesmo pode ser considerado como aquelas coisas que acontecem “eventualmente”. Mas há algumas coisas que surgem dentro da nossa cabeça e podem ser “aventadas”, (numa escrita de tese isto é muito comum). Aventadas vem de aventar: expor

²⁰² Viaro (2004, p. 32).

²⁰³ Ibidem.

²⁰⁴ Relembrando os instantes poéticos tão inspiradores em uma das oficinas Lavra-palavras realizada pela escritora, poetisa e professora Glória Kirinus.

ao vento, sugerir, levantar hipóteses. Outras podem ser boas ideias e se transformar em “inventos”. Não seria o que fazem os “inventores”, que concebem suas “invenções” antes de antes de realizá-las? Mas se algo foi mirabolantemente criado com a finalidade de mentir, também é uma invenção. Dessa forma, há que se pensar que existe a “inventividade” e as “invençiones”.

Veja o leitor de onde “provêm” improvisar. Ao longo desta viagem percebe-se que improvisar parece ser “proveniente” de coisas que surgem, na “eventualidade” do acaso, contribui para a “ventura” ou para “desventura” de quem se põe a criar. E a viagem pela etimologia das palavras nos diz que é preciso **aventurar-se**, pois nem tudo que é “vindouro” é certo. Acho que foi por essa razão que Deleuze e Guattari se aventuraram tanto tecendo novas composições com conceitos roubados da música e das artes, você não acha? Não é à toa que eles foram convidados a esta Ex-posição, porque na Casa da voz a arte não se apresenta sozinha, ela está sempre na companhia da ciência e da filosofia para pensar o mundo de uma outra forma. Esses pensadores realmente são “venturosos” e “bem-aventurados” e parece que não tinham “subvenções.” Talvez porque tocassem nos problemas com sua arte, como Armstrong e seu “improviso em trompete”. Esses autores presaram pela “intervenção,” já que nem sempre há como fazer “prevenção.” Talvez só assim fosse possível se por em “contravenção” ao já instituído. Por tudo isso, a importância de saber improvisar. E se a pergunta ainda cabe... O que vem a ser improvisar?

*É entrar em uma experimentação que introduz o maior coeficiente possível de acaso no seu processo. Parte-se de uma matriz mínima, um eixo, um esboço de imagem estratificada, que funciona em dois sentidos opostos: como ponto de partida, elemento do território que se vai abandonar, e, no entanto, já apto a transformar-se em um espaço descodificado; e como espaço de abrigo, refúgio provisório quando o acaso atinge uma densidade que ameaça quebrar o movimento. Vai e volta-se, e quando se volta o ponto de partida deslocou-se. A improvisação é um ritornelo. A improvisação é uma criação.*²⁰⁵

Assim, a viagem pela história da palavra “improvisar” mostra que para criar é impossível que se venha em linha reta. Ainda que haja,

²⁰⁵ Gil (2008, p. 136).

nesse vir, um lugar determinado para chegar. Não há “avenidas”, há trilhas.

2

Não estaria na história da palavra já uma pista para que a improvisação seja considerada um *ritornelo*, o que vem a ser um *ritornelo*?

Em música o *ritornelo*²⁰⁶ pode ser caracterizado como estribilho, um refrão, uma organização de sons que se repete, o segredo de uma canção. Mas para pensarmos no *ritornelo* é preciso pensar no que é compor em música. “é como fazer uma casa. É desenhar um lugar. Os elementos para esta operação, cada um os toma de um canto. E aqui as harmonias, as séries, as pequenas reiterações, as sonoridades reverberantes, os pequenos jogos de ressonância(...)”²⁰⁷ Para Deleuze e Guattari, o “*ritornelo* é todo conjunto de matéria de expressão que traça um território.”²⁰⁸ Ou ainda: “é um prisma, um cristal de espaço-tempo.”²⁰⁹

Nesse sentido, compor, ou fazer uma casa “é como deixar claro que ali vive alguém, vive alguma coisa... o ritornelo, não é apenas voltar ao mesmo ponto, retomar do início, mas uma questão de território, de lugar. De escolher, fazer, sair e retomar este lugar.”²¹⁰

Embora Deleuze e Guattari tenham se apropriado de um conceito musical, o *ritornelo* nas acepções desses autores não se restringe somente ao agenciamento sonoro, pode ser visual, tátil, olfativo, motor e de outros planos de matéria expressiva, embora os autores reconheçam como exemplo mais puro de *ritornelo* o musical e sonoro, talvez porque o som conserva o maior poder de desterritorialização.²¹¹

Talvez, o que faz Sílvio Ferraz quando faz música:

Se desenho um lugar, e faço com que o ouvinte viva um pouco neste lugar, posso brincar também de fazer com que ele se sinta tranquilo naquele lugar, ou com que tenha esta tranqüilidade abalada quando, de repente, e isto tem de ser de repente, o

²⁰⁶ Em música, *ritornelo* refere-se a uma breve passagem recorrente de um padrão a ser repetido numa peça musical. (FERRAZ, 2005).

²⁰⁷ Ferraz (2005, p. 34).

²⁰⁸ Deleuze; Guattari (2005, p. 125).

²⁰⁹ Ibidem.

²¹⁰ Ibidem.

²¹¹ Ibidem.

faço sentir-se arrastado para fora daquele lugar: era nisto que consistia o jogo de modulação do classicismo, levar o ouvinte para passear em um ponto em que ele não se reconhecesse mais.²¹²

Não seria o que fez Armstrong à sua ouvinte?

A música é um desses jogos de criar e desfazer lugares. Você escolhe um centro, gira em torno dele com alguns elementos e, de repente, é atraído por outro centro, e daí retoma o movimento.²¹³

Em suas discussões sobre *ritornelo*, esses pensadores sobrepõem três aspectos que descrevem o dinamismo desse tipo de estribilho, partindo da canção como a expressão por excelência de um *ritornelo*. Nos exemplos abaixo, os quais mostram os aspectos essenciais do *ritornelo*, observemos como a canção se destaca.

Uma criança, para enfrentar o escuro, emite uma canção. Existe um caos que a ameaça e rodeia, “ela opõe a esse caos um esboço calmo e estável, um começo de ordem no caos”.²¹⁴ É a repetição um dos elementos mais importantes nesse momento porque cria um início de continuidade, um fio que a ajuda a orientar-se. Por outro lado, o som repetido afasta o escuro, o silêncio dá lugar a um espaço mínimo de proteção à volta da criança, como que um traço em sua volta. Esse é um dinamismo particular do *ritornelo*, a procura de um território seguro para conseguir lidar com o caos.

O segundo exemplo: um canto de trabalho, tão característico do escravo africano quando entoava suas canções que davam ritmo à sua labuta diária (não foi assim que nasceu o *blues*? Trabalhos acompanhados de *ritornelos* ou trabalhos *ritornelos*?) Ou ainda, uma mulher nos afazeres domésticos quando não canta, assovia ou então liga o rádio. Ou uma criança nas suas tarefas escolares. Todos com um mesmo objetivo: proteger um espaço interior para nele concentrar forças para seus afazeres. Como é que um *ritornelo* age sobre tantas forças e tão diferentes: forças do corpo, forças da terra, de modo a eliminar umas, extrair outras, filtrar, proteger, concentrá-las para, mais uma vez, resistir ao caos²¹⁵ exterior que ameaça dispersá-las, conectá-las, dissolvê-las?²¹⁶

²¹² Ibidem, p. 37.

²¹³ Ibidem, p. 37.

²¹⁴ Ibidem, p. 116.

²¹⁵ Para Deleuze e Guattari, o caos é composto por infinitos componentes direcionais que atuam numa velocidade incomensurável, ameaçam o

Nesses exemplos, temos bem claro que a canção nos protege. O campo harmônico da canção traça linhas seguras, linhas melódicas, bem definidas em relação à caótica sonoridade ambiente. As relações de frequência, timbre e tempo das canções constituem essa linha que delimitam um território que traçamos para nos proteger do caos. “A canção salta do caos a um começo de ordem no caos, ela arrisca também se descola a cada instante. Há sempre uma sonoridade no fio de Ariadne. Ou o canto de Orfeu”.²¹⁷ As canções ou vocalizações (melódicas ou não) são como linhas que tanto podem nos proteger quanto podem se tornar linhas de fuga, fios de Ariadne, as quais nos tiram de situações labirínticas. Esses são jogos de territorializar e desterritorializar pelo poder do *ritornelo*. Quando evocamos canções ou as vocalizações, o espaço criado é delimitado e separado do exterior, e nele as diversas forças selecionadas conectam-se e articulam-se entre elas no poder do jogo que tem o *ritornelo*. É assim que criamos territórios que não só nos protegem das forças caóticas como colocamos para funcionar algo fugidivo, como uma melodia que leva para além dos limites de segurança. A linha melódica pode se tornar também linha de fuga. Nesse exemplo temos, então, o segundo dinamismo do *ritornelo*, observado por Deleuze e Guattari: habitar o território para filtrar o caos.

No terceiro exemplo temos como dinamismo do *ritornelo*: lançar-se para fora do território (desterritorializar) em direção a um cosmo distinto do caos. Esse caracteriza-se como um vetor contrário ao da marcação do território. Agora se sai do território. Para onde? “Para parte nenhuma precisa, parte-se sob o impulso das forças que apenas visam a encontrar outras forças do exterior com que se agenciar, e com isso

esgotamento dos *meios*. Os meios são abertos no caos, que os ameaça de esgotamento ou de intrusão (Ibidem, p.119).

²¹⁶ Gil (2008).

²¹⁷ Deleuze; Guattari (2005, p. 116). Na mitologia grega uma referência importante é o jovem Teseu, que ao saber que sua cidade, Creta, deveria pagar um tributo anual de sete rapazes e sete moças ao Minotauro que vivia no labirinto do palácio de Knossos e se alimentava de carne humana, solicitou ser incluído entre as oferendas. Ao chegar em Creta, Teseu conheceu Ariadne, filha do rei Minos, cuja paixão foi instantânea. Ariadne, determinada a salvar Teseu, conseguiu a planta do palácio-labirinto. Ela acreditava que Teseu poderia matar o Minotauro, mas não saberia sair do labirinto, onde o Minotauro vivia encerrado. Para encontrar a saída, Teseu usou a estratégia de entrar no labirinto arrastando um fio, matar o Minotauro e, com a ajuda do fio de Ariadne, encontrou o caminho de volta.

criar, fluir, explorar novos espaços”.²¹⁸ O *ritornelo*, então, forma territórios.

Toda formação de território implica em um começo da desterritorialização. A desterritorialização começa com o improviso. O ritmo é o que permite agenciar criando uma *máquina*²¹⁹ que abre as conexões às forças do cosmos.

Para que as forças territoriais se juntem às forças do Cosmos, duas condições pelo menos são necessárias:

1) a transformação das matérias de expressão em materiais de captura de forças heterogêneas; 2) a constituição de um contínuo variável, de uma linha de variação contínua capaz de dar consistência à coexistência de todas as forças capturadas e criadas. [...] esta última condição significa a formação do estilo e, juntamente à primeira, define a obra de arte.²²⁰

É nesse movimento que matérias de expressão transformam-se em dispositivos de captura. No entanto,

[...] não é a forma que capta, mas o material, a matéria em devir expressivo. Não há obra de arte que não emita forças. O objeto artístico torna-se, assim, um reservatório de forças vivas, de intensidades, de tal maneira que nele se concentra uma poderosa “vida inorgânica”. É o material que capta, e a forma resulta apenas nessa captação.²²¹

Poderíamos voltar à epígrafe que abre este texto para melhor compreender. O que fazia Armstrong com os sons ao transformá-los em música? Que sensações provocavam aquela música? Seria o poder do devir da matéria de expressão que desencadearia o poder de captação?

Para Deleuze e Guattari não seria suficiente. Os autores voltam às ideias de Bachelard quando fazem referência à “sensação material” e às ideias de Bergson sobre o “tempo material”, nas quais encontram

²¹⁸ Gil (2008, p. 126).

²¹⁹ Conjunto de pontas de desterritorialização que se inserem no agenciamento.

Ibidem, p. 112.

²²⁰ Gil (2008, p. 134).

²²¹ Ibidem.

elementos para compreender o que desencadeia e o que constitui o dispositivo próprio de captura e osmose.²²²

Isso para dizer que, na arte de Armstrong, cada matéria de expressão (na música o som) tem o seu tempo próprio – e as variações respectivas correspondem a cada um desses tempos. Há um tempo da música de Armstrong; tempo que não é objetivo, apenas, pois depende de uma multiplicidade das relações em que se insere, entre as quais as percepções auditivas. Esse tempo pode ser chamado de tempo da matéria. É ele que capta as forças cósmicas. Deleuze chamou esse tempo de tempo do ritmo, ou melhor, tempo do ritmo do *ritornelo*, uma vez que é através dele que as matérias são capazes de captar forças heterogêneas. Para Deleuze essas forças são invisíveis. O autor lembra Paul Klee, especialmente porque os traços de uma pintura de Paul Klee expressam não só essas forças, mas a dificuldade para captá-las. O próprio artista parecia estar convencido disso quando dizia: “o pai do traço é o pensamento: como ampliar meus domínios? Acima deste rio? Deste lago? Desta montanha?”²²³

Guattari argumenta que tudo pode se tornar claro se nos situarmos em um plano molecular microscópico porque essas forças “são forças intervalares que entram em um *film maquínico* que passa sempre entre instâncias molares”²²⁴. Seria nesse nível tão ínfimo que as intensidades mais fortes circulam: “São agora as forças de um Cosmos energético, informal e imaterial [...]. É ao mesmo tempo em que as forças se tornam necessariamente cósmicas, e o material molecular; uma força imensa opera num espaço infinitesimal.”

Tudo isso para compreender que o *ritornelo* constitui o plano de composição; é ele quem o cria e é a força do caos territorializada e desterritorializada que capta - transforma o tempo de uma matéria de modo a poder conectar-se com um tempo diferente de uma outra matéria - as forças cósmicas, “forças do acaso atraídas por osmose e diferenciação. Forças cósmicas porque ligadas à Terra e ao Cosmos, a-humanas, a-significantes”.²²⁵ O *ritornelo* pontua o tempo.

3

O *ritornelo* fabrica tempo. Antes de Deleuze e Guattari escreverem sobre *ritornelo* em sua obra *Mil Platôs*, a obra *O*

²²² Guattari (1992).

²²³ Scharfer (1991, p. 87).

²²⁴ Gil (2008, p. 135).

²²⁵ Ibidem.

Inconsciente maquínico, de Guattari, apresentou o ritornelo, em especial a ideia de tempos e tipos de *ritornelo*.

Na obra, Guattari faz uma longa exposição sobre os *ritornelos* capitalistas, por exemplo, para enfatizar questões sobre o tempo dizendo que “o tempo não é suportado pelo homem como qualquer coisa que lhe sobrevenha do exterior”.²²⁶ No entanto, pouco paramos para pensar sobre “o tempo em geral” e o “homem em geral”. Para a sua reflexão, o autor faz referências às sociedades antigas como as africanas, por exemplo: “elas não separam como o fazem as sociedades capitalistas, os componentes de canto, de dança, de palavra, de ritual, de produção, etc.”, inclusive suas línguas em que “uma palavra mudará de sentido conforme alguns de seus fonemas, sejam produzidos sobre um tom agudo ou sobre um tom grave”.²²⁷ Mas por que razão isso acontece? Segundo Guattari, porque “nesse tipo de sociedades, desconfia-se de uma divisão muito acentuada do trabalho e dos modos de semiotização”.²²⁸ O autor mostra como especialistas como o ferreiro, em África:

estão localizados no seio de castas; sua habilidade supõe certas conveniências com os poderes mágicos. Eles confiam nos agenciamentos heterogêneos (associando o ritual ao produtivo, o sexual ao lúdico, ao político, etc.) o cuidado para efetuar as transições de fase da vida social – pelo menos as que têm uma importância coletiva acentuada.²²⁹

Guattari traz essas referências para mostrar que enquanto em sociedades como a mencionada há uma certa desconfiança em relação ao “puro” “[...]puro especialista, pura matéria, tal como o ferro”²³⁰, no Ocidente, nas sociedades capitalistas, o heterogêneo, o misto, o vaporoso, o dissimétrico que os inquietam.

É nessa linha de pensamento que Guattari chega às ideias de cristais de tempo como desdobramento das operações do *ritornelo*. Na obra está a ideia de que o estribilho do *ritornelo* produz máquinas abstratas que fazem “cristalizar potencialidades múltiplas e

²²⁶ Guattari (1988, p. 103).

²²⁷ Ibidem.

²²⁸ Ibidem.

²²⁹ Ibidem, p. 104.

²³⁰ Ibidem.

heterogêneas”.²³¹ Nessa ótica, sob ângulo de consistência de interagenciamentos, o *ritornelo* conduz a uma multiplicação infinita de enunciamentos de enunciação “dirigidos conforme um eixo sobre os ritornelos especializados e altamente diferenciados a partir de traços elementares.”²³² Assim, o *ritornelo* é da ordem do cristal, uma vez que fabrica cristais de espaço-tempo. “Ele age sobre aquilo que o rodeia, som ou luz, para tirar daí vibrações variadas, decomposições, projeções e transformações”.²³³ Além de ser um intensificador de forças, tem uma função catalizadora de aumentar a velocidade das trocas e reações naquilo que o rodeia. É assim que assegura interações indiretas entre elementos e formas heterogêneas. O *ritornelo* apresenta o tempo cristal como retorno.

Ao repetir-se, voltando ao mesmo ponto que se deslocou e deslocando-o, o ritornelo age como um cristal de tempo: dá a ver a clivagem entre o presente e o passado, porque nele se vê no presente o passado do presente. Dois tempos em coalescência que podem contrair-se em um ponto que se sobrepõe, sem que se possa já saber o que pertence ao presente. O que sou agora é o que fui, ou o que vem do que sou? Indiscerníveis, para logo se separarem. Por outro lado, o ritornelo estende-se, o seu tempo pode dilatar-se em círculos cada vez mais largos. De onde vem o ponto de coalescência? Da minha pertença ao tempo do ritornelo.²³⁴

Nessa dinâmica em que o cristal do tempo torna sensível o tempo, num movimento duplo de fazer passar os presentes, substituí-los por outros no rumo do futuro, conservando o passado, seria relevante lembrar de que Guattari enfatiza em sua obra *Caosmose* (1992), posterior a *Mil Platôs*, ao retornar a alguns aspectos do *ritornelo*, afirmando que ele depende também de “um estado de força daquele que escuta” [...]: “cada um de nós conhece suas transposições de limiar subjetivo pela atuação de um módulo temporal catalisador que nos mergulhará na tristeza ou, então, em um clima de alegria e de

²³¹ Guattari (1988, p. 292).

²³² Ibidem, p. 105.

²³³ Deleuze; Guattari (2005, p. 167).

²³⁴ Gil (2008, p. 139).

animação.”²³⁵ Comprovando, assim, que a ideia de cristal não se restringe à visão, possuindo também propriedades acústicas, certamente por isso a personagem representativa do *ritornelo* é a canção do pássaro que canta.

Ora, não estaria Morrison falando, ao relatar a experiência de Cardinal, senão de uma vida que se funde a outra no segredo da maneira de escutar, marcando a pertença das durações singulares ao tempo não cronológico? Só uma escuta atenta pode perceber o tempo que anda por detrás – o tempo da vida. Tempo de uma experimentação, tempo do acaso que se dá no improviso.

Por que Cardinal, ao relatar sua experiência, faz questão de dizer: *Louis Armstrong ia fazer um improviso com seu trompete, construir toda uma composição na qual, cada nota seria importante e conteria em si a essência do todo?*

Cristal do tempo: nele se pensa o impensável, se discerne o indiscernível.²³⁶ Tempo do acontecimento. Tempo do *ritornelo*. “Múltiplos tempos que se refletem na imagem cristal. A cada instante sou outro do que fui, do que serei – imagens mais pregnantemente presentes do que minha imagem presente”.²³⁷ É porque o acaso se inseriu no maior número de linhas contínuas que se desenrolara, dando mais probabilidades à improvisação para inovar que a música de Armstrong caracteriza-se como improviso:

As variações e diferenças produzidas pelo ritornelo afastam-se sempre diferentemente do eixo inicial, e os gestos, os sons, as forças, os movimentos improvisados dão a impressão de se encadearem segundo uma lógica sem falhas, e ao mesmo tempo de aparecer cada um por si, único, singular, virgem na sua intensidade e auto-suficiência. Isso é particularmente visível na música e na dança.²³⁸

Mas não pense que é tarefa fácil. A arte de improvisar, arte de introduzir o acaso no seio do movimento, “é um exercício de alto risco. Porque a cada instante se recria o caos, se refaz o território e se reconstróem máquinas de desterritorialização para seguir linhas de fuga.

²³⁵ Guattari (2008, p. 27).

²³⁶ Deleuze (1990).

²³⁷ Gil (2008, p. 139).

²³⁸ *Ibidem*.

A cada instante se joga o jogo de se perder no caos”,²³⁹ sem se perder a consistência da composição. Não era o que Armstrong fazia? Tudo isso valida a música de Armstrong como um acontecimento, ou melhor, uma produção de hecceidade²⁴⁰. Uma dezena de hecceidades em cada nota. “Um acontecimento é uma ‘hecceidade’, do tipo, alguém corre no jardim, a luz do teu sorriso, três notas de silêncio”.²⁴¹

Mais do que o porquê das experiências de Cardinal, Morrison traz esse relato para falar de um outro entendimento do mundo e suas mazelas por meio daquilo que a arte pode oferecer, não pelos conceitos psicanalíticos de “*interpretações*” e de “*pulsões*”, mas por uma “voz-música”: uma certa “experimentação musical faz realmente da voz um instrumento, com a diversidade de registros, das vozes, dos modos musicais, mixando-a no sintetizador, conduzindo-a ao grito, ao balbucio ou ao canto da ópera.”²⁴² Se a música pode ser contradição de uma semiótica sem semântica, igualmente a voz sem o sentido.²⁴³ Como pensar essa possibilidade sem pensar nos modos de escuta? Por que a proposta de pensar a voz como música? Não é a música a arte de tornar sonoro aquilo que pode não ser sonoro? Por que não pensar a partir da canção que o mundo faz para mim, para você, para todos nós, todos os dias?

Na casa da voz, nenhuma composição dispensa o improviso. E o compositor

É obrigatoriamente pragmático. Um bricoleur, alguém que comete erros, que junta uma sugestão de idéia a outra sem aperceber que elas não agem no mesmo plano. Mas uma assonância, uma rima, um disparate fazem experimentar a vontade de por essas idéias juntas, de aproximá-las...²⁴⁴

Não estaria, então, o compositor tentando chegar até o fim de sua impressão, como nos fala Guattari sobre o que seria semiotizar? Não estaria Cardinal afetada pela produção de Armstrong, por ver no improviso para trompete uma possibilidade de produção de algo novo em sua vida?

²³⁹ Ibidem.

²⁴⁰ Hecceidade é abertura a todo tipo de agenciamento que entra no tempo da imanência. (GIL; 2008, p. 140)

²⁴¹ Ibidem.

²⁴² Meschonnic (2006, p. 48).

²⁴³ Ibidem.

²⁴⁴ Ferraz (2005, p. 09).

Morrison, ao relatar o que provoca a fuga do gênio da improvisação na escuta de quem o ouve, coloca a composição literária ou a de qualquer outra arte no nível da composição musical, uma vez que todo artista necessita tomar responsabilidade pelos valores que eles trazem à sua arte. Só assim alcançam coisas espantosas! Surpreendendo, provocando, deslocando a formação do pensamento perceptivo, aquela composição que flutuante se mobiliza, associa, calcula, desconfia, adivinha, descobre e inventa: “o pensamento assim posto a trabalhar pelo sonoro objetivo, e tornado objeto manipulável, sobre o qual se pode experimentar em vez de imaginar a partir da escuta dos ruídos do mundo.”²⁴⁵ Pensamento que está para além da afinação do mundo, no teatro de sons ao acaso, no improviso, na concretude dos eventos, dos acontecimentos, no jogo do tempo. Presente.

Não estaria aí a razão do improviso como *ritornelo*, por estar, agora, o ato de improvisar em uma realização que se dá para além da visão? Ao pensar a voz como música, como “um improviso em trompete”, não estaríamos colocando nossa escuta, visão, tato, todos os nossos sentidos, desejos, tanto quanto formas de vida, modos de escuta nesse plano? Um plano que mostra o quanto nosso mundo sensível está posto a trabalhar, produzir, instituir morais e desejos, tanto quanto formas de vida, ou melhor, modos de escuta?

²⁴⁵ Ibidem.

A quinta visita: Wassily Kandinsky²⁴⁶

A voz e o silêncio

²⁴⁶ Wassily Kandinsky (1866-1944) é considerado um dos artistas que mudou a História da Arte no início do século XX, principalmente por ser constantemente referido como o criador da pintura puramente abstrata. Kandinsky nasceu em Moscovo, em 04 de dezembro de 1866. Era filho de mãe moscovita cuja bisavó havia sido uma princesa mongol. Seu pai nasceu em Kiakhtha, uma vila Siberiana perto da fronteira Chinesa. Tal fato fez com que o artista crescesse com uma herança cultural parcialmente europeia e parcialmente asiática. A prosperidade de sua família e o gosto pela viagem o fizeram conhecer, ainda criança, lugares como França, Veneza, Roma, Florença dentre outros. Quando completou a escola secundária, tornou-se um artista amador que tocava piano e violoncelo. Tornou-se também, com alguns de seus familiares, um pintor amador. Lembrou-se disso mais tarde quando chegou à conclusão de que tinha um impulso para a abstração, uma convicção adolescente de que cada cor tinha uma vida misteriosa e própria. Iniciou seus estudos em Economia e Direito, mas formou-se em Educação Visual, recebendo o título de doutorado em 1893. Em 1895, teve uma espécie de experiência profética ao olhar uma das obras de Claude Monet, por uns momentos teve dificuldade de reconhecer o objeto em si, devido ao manchado de luz e a cor impressionista. Foi quando se questionou se não poderia ir mais longe, seguindo o mesmo caminho dos impressionistas, passando a olhar para os ícones russos com um olhar diferente, que já tendia para o abstrato. No ano em que completou seu trigésimo aniversário, embarcou num comboio para a Alemanha, a fim de se tornar um pintor. Estudou sob tutela de muitos nomes importantes. Dentre os que pertenciam à Academia de Munique estava o pintor suíço Paul Klee, que desenvolvera o seu estilo inimitável de fantasia semi-abstrata. Formou-se na academia em 1900 e em 1903 fez sua primeira exposição. Em 1918 tornou-se professor da Academia de Belas-Artes em Moscovo. Nesse mesmo ano criou o Instituto de Cultura Artística e tornou-se diretor do museu de Pintura de Moscovo. Em 1920 ascendeu a professor da Universidade de Moscovo. Com uma excelente reputação internacional como pintor, em 1922 lhe ofereceram um cargo de professor em Weimar, na já famosa Escola Bauhaus. Esse foi o tempo em que o artista mais desenvolveu investigação sobre o que lhe interessavam: as cores e as formas (GOMES, 2003).

Figura 5 - Pintura nº 17, extraída do catálogo da exposição R/B: Roland Barthes, do Centre Pompidou. Paris, 2002 (pg. 154)²⁴⁷



Na casa da voz há muitas moradas: imagens, palavras, música, ruídos, múltiplos sons. Um motor de geladeira ou qualquer outro utensílio mais barulhento, na medida em que é ligado para desempenhar sua função e na medida em que provoca os ruídos que todos conhecem, também interage aleatoriamente com os sons que vêm de algum toca-discos no outro cômodo. A música se mistura ao barulho da louça e outros utensílios que soam da cozinha.

Tudo se sobrepõe porque na casa da voz não há parede alguma. Assim, aquele que entra e opta por olhar e sair tratando a casa como se fosse apenas um lugar para apreciar coisas guardadas, acaba atuando numa espécie de peça coletiva onde ninguém ocupa posições muito estáveis. Eu estava ainda entre o barulho da louça, das palavras do ator, do som que vinha de um cômodo, do som do motor do cortador de grama (porque na casa da voz também tem jardim) quando me perguntei: como escutar, se a vida vai se tornando cada vez mais: apenas ruído? Como encontrar o silêncio, ainda é possível encontrar o silêncio? Então, dei de cara com Arnaldo Antunes e Carlinhos Brown que transitavam pela casa, fazendo uma barulheira danada para ouvir o silêncio e fazer música:

[...]

antes de existir a voz existia o silêncio

*o silêncio*²⁴⁸

foi a primeira coisa que existiu

um silêncio que ninguém ouviu

²⁴⁷ TEIXEIRA, Lúcia. O que existe para mim: fichas, cores, fragmentos. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla (Org.). De volta a Roland Barthes. Niterói: EdUFF, 2005.

²⁴⁸ O Silêncio: Composição de Carlinhos Brown e Arnaldo Antunes.

*astro pelo céu em movimento
 e o som do gelo derretendo
 o barulho do cabelo em crescimento
 e a música do vento
 e a matéria em decomposição
 a barriga digerindo o pão
 explosão de semente sob o chão
 diamante nascendo do carvão
 homem pedra planta bicho flor
 luz elétrica tevê computador
 bateadeira, liquidificador
 vamos ouvir esse silêncio meu amor
 [...]*

Foi então que me vieram perguntas: como pensar o silêncio sem pensar a música? É possível pensar em música sem pensar o ritmo?

Compreendendo como música a arte de tornar sonoro aquilo que não é sonoro, Deleuze e Guattari afirmaram que “é desde sempre que a pintura se propôs a tornar visível, ao invés de reproduzir o visível, e a música de tornar sonoro, ao invés de reproduzir o sonoro.”²⁴⁹ Desse modo, convidam-nos a debruçarmos nossos ouvidos e mentes sobre os personagens conceituais que saltitam nos territórios sonoros, dentre eles o ritmo e o ruído. Propõem pensar o ritmo para além daquela imagem dos ritmos musicais: mínima, semínima, colcheia, semicolcheia, fusa e semifusa. Porque não é a uma temporalidade métrica que se referem estes autores com ritmo, mas à uma condição expressiva daquilo que está em constante diferenciação.

O ritmo não é medida ou cadência, mesmo que irregular [...] O tambor não é 1-2, a valsa não é 1,2,3, a música não é binária ou ternária [...] É uma medida, regular ou não, supõe uma forma codificada cuja unidade medidora pode variar, mas um meio não comunicante, enquanto que o ritmo é o Desigual ou o Incomensurável, sempre em transcodificação. A medida é dogmática, mas o ritmo é crítico, ele liga os instantes críticos, ou se liga na passagem de um meio para o outro. Ele não opera num espaço-tempo homogêneo, mas com blocos heterogêneos. Ele muda de direção.

²⁴⁹ Deleuze; Guattari (2005, p. 164).

[...] O ritmo nunca tem o mesmo plano que o ritmado.²⁵⁰

Não há como pensar no ritmo sem falar do caos, uma vez que o ritmo é uma maneira de com ele lidar: “O revide dos meios ao caos é o ritmo”.²⁵¹ Consiste no que se estabelece entre dois *meios*. Onde entradas e saídas acontecem, onde há transcódificações e transduções dos *códigos*, acontece o que se traduz em ritmo. Algo que está entre um e outro, não é, porém transita, passa, nesse ínterim. “O que há de comum ao caos e ao ritmo é o entre-dois, entre dois *meios*, ritmo-caos ou caosmos”.²⁵²

A perspectiva de ritmo que nos trazem Deleuze e Guattari não nos possibilita deixar de falar do ruído. Afinal, como definir ruído? Se tentarmos definir ruído a partir da concepção de alguns músicos teremos: “o ruído é o negativo do som musical. Ruído é o som indesejável”.²⁵³ Mas será que músicos como Arnaldo Antunes, Carlinhos Brown e John Cage também o definiriam assim? Murray Schafer²⁵⁴, ao falar do ruído, o vê como aquilo que não produz diferenças sensíveis ao ouvido, ao contrário do que John Cage já provou em suas experiências tão conhecidas.²⁵⁵ O ritmo não produz a diferença, há tanta produção de diferença que não conseguimos distingui-la.

Pensemos na chuva ou no mar; o som de cada onda ou de cada pingo de chuva é um som em si, mas a percebemos como indiferenciáveis devido à velocidade com que os sons nos apresentam. Não é como a fenomenologia ou gestalt, a questão da figura de fundo. Tomemos cuidado para não confundir. O ruído apresenta uma velocidade de

²⁵⁰ Deleuze; Guattari (2005, p. 119).

²⁵¹ *Ibidem*, 118/19

²⁵² *Ibidem*.

²⁵³ Schafer (1991, p. 68).

²⁵⁴ Esse pesquisador foi um dos principais autores escolhido para pensar as questões da escuta em minha dissertação de mestrado, em 2005. Porém, hoje, acredito que, ao pensar na escuta, que está sempre inerente a voz, é preciso ir além do conceito de Paisagem Sonora elaborado pelo autor em sua obra *O Ouvido Pensante*.

²⁵⁵ Faço referência, especialmente a composição 4'33'', na qual o artista efetuou sua execução musical em um palco de concertos sem emitir sons. “Cage descreveu como, mesmo em uma câmara silenciosa, ainda ouvia dois sons: a batida de seu coração e o fluxo do sangue em suas têmporas” (SONTAG; 1987, p. 18).

diferenciação exorbitante, a ponto de produzir tantas diferenças em pouco tempo que não conseguimos distingui-las. O ruído parece uma massa sonora amórfica, indiferenciante por natureza, ao mesmo tempo em que parece estática, considerada como um aglomerado de coisas que não se distinguem, mas que estão lá, são sensíveis, mas não parecem se fazer tangíveis o suficiente para dizermos o que são, ou nomear todas as diferenças que o aglomerado produz. Dizemos então que no ruído, existe um excesso de ritmo, uma velocidade de diferenciação que oblitera a distinção das diferenças.²⁵⁶

E com o silêncio, não aconteceria processo semelhante?

No silêncio, a velocidade é diminuída quase ao grau zero, a ponto de ser entendido também como indizível. Tanto no silêncio quanto no ruído, existe produção do Diferente; em um, a velocidade de produção é quase nula, enquanto o outro apresenta uma velocidade infinita. Ambos aparecem estáticos e nos dão a impressão de formar uma unidade totalizante, mas ambos são n-1: o todo (n) sendo destituído daquilo que o difere como unidade (1). Ruído e silêncio são a diferença em estado bruto de atualização.²⁵⁷

Tais constatações mostram que no silêncio o sensível entra em contato com mais matéria do Atual, uma vez que poucos códigos transitam de um meio ao outro devido a sua velocidade ser quase nula.

Há um presente que se estende, os códigos perduram, quase se tornando a totalidade do meio, monocórdico, tonal, total. Talvez possamos dizer que, no silêncio, há muito mais presente do que futuro, existe nele uma desaceleração dos virtuais.²⁵⁸

Assim nos sentimos imobilizados por não produzir ritmos tão fáceis de distinguir. Já com o ruído acontece o inverso. No ruído, o sensível toca uma quantidade de matéria virtual enorme a ponto de

²⁵⁶ Obici (2006, p. 68).

²⁵⁷ Ibidem.

²⁵⁸ Ibidem.

existir muito mais futuro do que presente. Porém, tudo isso “funciona como um jogo de percepção, uma vez que em ambos existem processos de atualização. O ritmo consiste nesse jogo, esse vai e vem dos códigos, que vai tornando possível e distinguível a diferença”.²⁵⁹ No ritmo há “coisas”, porém, “é a diferença que é rítmica”.²⁶⁰

Na Ex-posição na Casa da Voz, quando os *códigos* se transformam, passam a se deslocar de um *meio* a outro, se atualizam de forma diferente do *meio* de origem. Essas diferenciações se caracterizam como passagem do virtual para o atual, fluxos, pulsações, entrada e saída, temporalidades distintas, velocidades, ritmo. “Esse tempo virtual determina um tempo de diferenciação ou, antes, ritmos, tempos diversos de atualização, que correspondem às relações e às singularidades da estrutura e que medem a passagem do virtual ao atual.”²⁶¹

Por tudo isso, a música necessita do ritmo. Para dizer melhor:

A música está entre o silêncio e o ruído, pois ela toma o tempo distinguível, a nota que veio antes que difere da que veio depois, um bloco de sensações de outro que lhe segue. Sem essa capacidade de diferenciação, que se faz pela diferença entre elas, entre a nota dó e a nota ré, o acorde que se distende, dissolve, recompõe, os clusters que se amalgamam e se desfazem, as massas sonoras que ora se estabilizam, ora caminham, blocos de percepções que se constituem por distinção, tudo isso é ritmo. Nesse sentido, ritmo é o entre, só se produz na diferença, no processo de atualização constante do Diferente.²⁶²

Não estaria essa constatação de música em concordância com a composição de Brown e Antunes? De que silêncio Antunes e Brown falam na canção? Seria esse o silêncio da escansão? A palavra silêncio isolada em um verso da letra da canção não nos sugere um entre, como se assim como a música o silêncio estivesse em um entre?

Talvez as cores da Casa da Voz possam nos dar uma pista. Mas afinal, o que uma cor tem a ver com o silêncio?

²⁵⁹ Ibidem.

²⁶⁰ Deleuze; Guattari (2005, p. 120).

²⁶¹ Deleuze; Guattari (2006, p. 410).

²⁶² Obici (2006, p. 69).

Nada melhor do que chamar à Ex-Posição na Casa da Voz o artista das cores e formas que encontrou na música sua grande inspiração não para pintar música, mas para mostrar como em um momento de recepção teórica, a prontidão para a comunicação estética e intelectual pode trazer grande contribuição à ciência e a arte, bem como a importância de refletir sobre formas de “como viver juntos”.

Wassily Kandinsky pensou no silêncio a partir das cores. Para o artista, cada cor tem uma “sonoridade interior”. Kandinsky desenvolveu seu pensamento considerando, especialmente a importância do material na arte. Para ele, é o histórico do material que determina a consciência estética do artista. Sua obra teórica *Do Espiritual na Arte* mostra todo esse pensamento do autor em detalhes.

Kandinsky sempre teve uma paixão particular pela música e foi em seu encontro com Schönberg que tudo começou. Em 1911, Kandinsky assistiu a um concerto de Schönberg. O repertório incluía performances do Quarteto de Cordas em Ré maior (opus 7) em Fá sustenido (opus 10), cinco peças das obras opus 2 e opus 6, e as peças para Piano (opus 11).

Muito impressionado com o que ouviu, Kandinsky pensou ter encontrado ali alguém com quem poderia compartilhar suas ideias. Resolveu, então, escrever uma carta ao compositor. Em 18 de janeiro de 1911, a primeira carta foi escrita:

No seu trabalho atingiu aquilo que eu, de certa forma, tenho esperado na música. O progresso independente ao longo dos seus próprios destinos e a vida independente das vozes individuais nas suas composições, é exatamente aquilo que tenho tentado encontrar na minha obra pictórica. Nos tempos que correm, nota-se uma grande tendência na pintura para descobrir novas harmonias por meios construtivos, onde o ritmo é construído de forma quase geométrica. O meu instinto e esforço próprio apenas suportam estas tendências a metade. Construção é o que tem faltado na pintura recente e é bastante positivo que esteja agora a aparecer. Mas eu penso de forma diferente acerca deste tipo de construção. Estou certo de que esta harmonia moderna não será encontrada de forma geométrica, mas sim de uma forma que se oponha à geometria e à lógica. E esta forma é a dissonância na arte, na pintura, tal como na

música. E a dissonância de hoje, na pintura e na música, será a consonância de amanhã.²⁶³

Nascia, então, uma grande parceria intelectual para ambos. Em setembro do mesmo ano os dois artistas se encontraram pessoalmente pela primeira vez.

Dos seus constantes diálogos, a interpretação de dissonância foi a que mais influenciou Kandinsky em sua construção teórica, resultado de suas reflexões com o músico. *Tratado de Harmonia*, de Schönberg, foi o que gerou a importante obra teórica de Kandinsky: *Do Espiritual na Arte*, publicada em 1911, na qual ele faz referências relevantes ao compositor:

O compositor vienense Arnold Schönberg percorre sozinho esse caminho, apenas reconhecido por alguns raros e entusiásticos admiradores. Esse ‘exibido’, esse ‘blefista’, esses ‘charlatão’, escreve em seu *Tratado de Harmonia*: ...toda construção fugada é possível, mas hoje sinto que pelo menos aqui certas condições me impõem o emprego desta ou daquela dissonância. (KANDINSKY; 1996, p. 51-52)

A partir de seu primeiro diálogo com Schönberg, Kandinsky passa a examinar minuciosamente o material artístico, comparando as qualidades do material pictórico com as do musical. Kandinsky ficava impressionado com as inúmeras possibilidades de sons e combinações que os músicos utilizavam, algo que não acontecia com a pintura desse tempo.

Assim, seu principal objetivo foi criar na pintura uma linguagem pictórica que pudesse ser comparada à da música. Todo o seu exercício de pensamento e pesquisa era acompanhado de reflexões escritas as quais aparecem em sua obra *Do Espiritual na Arte*, principalmente quando diz:

Para o artista criador que quer e que deve exprimir seu universo interior, a imitação, mesmo bem-sucedida, das coisas da natureza não pode ser um fim em si. E ele inveja a desenvoltura, a facilidade com que a arte mais imaterial de toda a música, alcança esse fim. Compreende-se que ele se volte para essa arte e que se esforce, na dele, por

²⁶³ Schönberg; Kandinsky (*apud* GOMES, 2003, p. 13).

descobrir procedimentos similares. Daí, na pintura, a atual busca de ritmo, da construção abstrata, matemática; daí também o valor que se atribui hoje à repetição dos tons coloridos, ao dinamismo da cor.²⁶⁴

No esforço de investigação da “sonoridade interior” do material, Kandinsky pensava nos problemas do material a partir das obras musicais de Schönberg, conseqüentemente Schönberg fazia o mesmo com a arte de Kandinsky para pensar sua nova proposta de construção musical.

Composição VIII, obra escolhida para abrir a Ex-Posição da Casa da Voz, está incluída em uma série de doze obras. Elas surgem durante todo o período de desenvolvimento do pensamento de Kandinsky. Enquanto pesquisava, descrevia todo o seu processo de criação artística. Em *Do Espiritual na Arte*, o artista dá algumas explicações acerca da composição que resultou no seu conjunto de obras com o nome *Composições*:

Expressões que se formam de maneira semelhante mas que, lentamente elaboradas, foram repetidas, examinadas e longamente detalhadas a partir dos primeiros esboços, que se de modo pedante. Chamo-lhes Composições a inteligência, o consciente, a intenção lúcida, a finalidade precisa, desempenham neste caso um papel capital; só que não é o cálculo que predomina, mas sempre a intuição.²⁶⁵

Assim, influenciado por sua paixão pela música e pelas ideias de Schönberg, Kandinsky, ao pensar sobre a questão das cores e formas, chega ao silêncio. Para ele, a cor e a forma seriam os elementos essenciais do conteúdo pictórico. Seu trabalho paciente tinha como objetivo conseguir encontrar a harmonia entre cor e forma. Assim ele podia refletir sobre o sentimento interior e propor um novo espiritual. O artista pensou as cores de um modo que até aquele momento ninguém ainda havia expressado:

Passem-se os olhos por uma paleta coberta de cores. Um duplo efeito se produz: Do ponto de vista estritamente físico, o olho sente a cor.

²⁶⁴ Kandinsky (1996, p. 57-58).

²⁶⁵ *Ibidem*, p. 135.

Experimenta suas propriedades, é fascinado por sua beleza. A alegria penetra na alma do espectador, que a saboreia como um gourmet, uma iguaria. O olho recebe uma excitação semelhante à ação que tem sobre o paladar uma comida picante. Mas também pode ser acalmado ou refrescado como um dedo quando toca uma pedra de gelo. Portanto, uma impressão inteiramente física, como toda sensação, de curta duração e superficial. Ela se apaga sem deixar vestígios, mal a alma se fecha. Ao tocar o gelo, só se pode ter uma sensação de frio físico. Quando o dedo volta a estar quente, a sensação é esquecida. Quando o olho não vê mais a cor, a ação física da pasta colorida cessa. A sensação física do frio do gelo, quando penetra profundamente, desperta outras impressões cada vez mais fortes e pode deflagrar toda uma cadeia de eventos psíquicos. O mesmo ocorre com a impressão superficial da cor e de seu desenvolvimento.²⁶⁶

Foi pensando na importância da cor que ele desenvolveu seus primeiros trabalhos, usando-a como forma primária de expressão. Compunha seus quadros como se neles seu inconsciente se manifestasse e seu íntimo espiritual, expressão de sua “necessidade interior,” se revelasse.

Os sons musicais lhe foram muito úteis nessa fase de desenvolvimento do pensamento, uma vez que chegou à abstração aliando realidade mística baseada na “necessidade interior”, ao expor cores e formas a partir dessa associação à sua intuição. “A cor esconde uma força ainda mal conhecida, mas real, evidente, e que age sobre todo o corpo humano.”²⁶⁷

Movendo-se da pergunta “qual a ação espiritual da cor?” Kandinsky elabora um tratado sobre o silêncio sonoro. Aquilo que Cage fez na música, Kandinsky fez na pintura quando associou as cores com os sons dos instrumentos musicais. Mas a cor, em pintura, segundo o artista, nunca está sozinha: “O que se entende em pintura pela palavra “forma” não é a cor sozinha. O que se chama “desenho” é outra parte inevitável dos meios de expressão pictórica.”²⁶⁸

²⁶⁶ Ibidem, p. 65.

²⁶⁷ Ibidem, p. 68.

²⁶⁸ Ibidem, p. 258.

Para o artista, ao contrário de algumas afirmações, um único tom musical ou uma única cor provocam emoções: “mas essas emoções são demasiado limitadas, ou demasiado ‘simples’, ou demasiado ‘pobres’-enfim, demasiado passageiras.”²⁶⁹ Para o artista, a raiz da composição nunca está no uno, mas sim na multiplicidade, na justaposição de emoções (sons interiores): elementos, cores, linhas, sons, movimentos etc.

Em sua obra *Do Espiritual na Arte*, Kandinsky mostra o quanto a cor para ele é a principal transmissora da qualidade e do conteúdo espirituais na pintura. Colocando as cores para além da visão, fala do cheiro e do som que elas têm. Dedicando três capítulos às cores, o artista mostra como diferentes tons podem afetar o emocional de quem as vê e de como com seu poder psíquico fazem ressoar “as vibrações especiais da alma”.

As cores claras atraem mais o olho e o retêm. As cores claras e quentes retêm-no ainda mais: assim como a chama atrai irresistivelmente o homem, também o vermelho atrai e irrita o olhar. O amarelo-limão vivo fere os olhos. A vista não consegue suportá-lo. Dir-se-ia um ouvido dilacerado pelo som estridente do trompete. Os olhos piscam e vão mergulhar nas profundezas calmas do azul e do verde. [...] a propósito do gosto da cor [...] um homem eminente [...] tinha o costume de dizer, a respeito de certo molho, que o achava com gosto de ‘azul’. [...] o olho está em estreita relação não só com o paladar mas também com os outros sentidos, o que, de resto, acha-se confirmado pela experiência. [...] Fala-se corretamente do ‘perfume das cores’ ou de sua sonoridade. E não há quem possa descortinar uma semelhança entre o amarelo-vivo e as notas baixas do piano ou entre a voz do soprano e a laca vermelho-escuro, tanto essa sonoridade é evidente.²⁷⁰

Argumentando sobre a necessidade do artista se apoiar menos nas leis físicas que na sua intuição, ainda ao se referir sobre a ação das cores sobre o espectador diz o autor: *É evidente, portanto, que a harmonia das cores deve unicamente basear-se no princípio do contato eficaz.* A alma

²⁶⁹ Ibidem, p. 242.

²⁷⁰ Ibidem, p. 66- 68.

humana, tocada em seu ponto mais sensível, responde. Chamaremos essa base de *Princípio da Necessidade Interior*.²⁷¹

Com suas experiências e composições, Kandinsky vai mostrando o quanto na cor reside uma força capaz de aproximar ou afastar o espectador. É a temperatura da cor, se é quente ou fria quem poderá exercer essa força. Ao isolarmos as cores, duas grandes divisões se apresentam de imediato: quente ou fria, clara ou escura. Em “*Do Espiritual na Arte*”, o artista elege as cores como sua principal discussão porque na teoria das cores está um dos recursos que liga o momento atual sempre a um vir-a-ser. Nas suas (de)composições das cores, Kandinsky mostrava o quanto um momento atual leva a um momento que vem. Nesse sentido, o tempo e o espaço em que nos situamos será sempre virtual porque somos sempre influenciados por um novo elemento que surge. Um desses momentos é representado nas palavras do autor:²⁷² “Olho através da minha janela. Chaminés de fábricas frias erguem-se silenciosas. São inflexíveis. De repente, a fumaça sobe de uma delas. O vento a encurva e ela muda de cor a cada instante. O mundo inteiro mudou.” Não estaria nessas palavras do artista uma compreensão de silêncio como algo em movimento?

Em suas palavras está o princípio de sua arte: é nas diferentes combinações de cores e arranjos de formas que se transmite o estado de espírito da obra. E foi a partir das cores e das formas que Kandinsky argumentou sobre o silêncio: nas cores preto e branco e nas formas: tela vazia, em que o ponto e a linha começam a aparecer como elementos fundamentais ao estudo das formas, questão que ele aprofundará em sua obra posterior: *Ponto Linha Plano*. Embora as questões sobre as formas e o silêncio se apresentem de maneira bastante instigante, nos deteremos em seus argumentos sobre a cor e o silêncio.

O preto e o branco são as duas possibilidades de silêncio em pintura, segundo Kandinsky. Em suas obras, o preto tem sempre uma ressonância trágica, é um silêncio sem esperança. É aquele silêncio que em música resulta em destruição porque abole todo o ritmo.

Como um ‘nada’ sem possibilidades, como um ‘nada’ morto após a morte do sol, como um silêncio eterno, sem futuro, sem esperança sequer de um futuro, ressoa interiormente o preto. O que na música a ele corresponde é a pausa que marca um fim completo, que será seguida, talvez, de

²⁷¹ Ibidem, p. 69.

²⁷² Ibidem, p. 253.

outra coisa – o nascimento de outro mundo. Pois tudo o que é suspenso por esse silêncio está acabado para sempre: o círculo está fechado. [...] é como o silêncio no qual o corpo entra após a morte quando a vida consumiu-se até o fim. Exteriormente, é a cor mais desprovida de ressonância.

O branco, porém, é o silêncio que se situa antes de qualquer nascimento. “É prenhe de promessas e de esperanças”.²⁷³ Ao lembrar que o branco já foi considerado como uma não cor pelos impressionistas, “que não veem branco na natureza”, diz que o branco é como o símbolo de um mundo onde todas as cores, enquanto propriedades de substâncias materiais, se dissiparam.²⁷⁴ Segundo o autor, “esse mundo paira tão acima de nós que nenhum som nos chega dele. Dele cai um silêncio que se alastra para o infinito como uma fria muralha, intransponível, inabalável.”²⁷⁵

O branco funciona em Kandinsky como o silêncio da escrita musical:

O branco age em nossa alma como o silêncio absoluto, ressoa interiormente como uma ausência de som, cujo equivalente pode ser, na música, a pausa, esse silêncio que apenas interrompe o desenvolvimento de uma frase, sem lhe assinalar o acabamento definitivo. Esse silêncio não é morto, ele transborda de possibilidades vivas. O branco soa como uma pausa que subitamente poderia ser compreendida. É um ‘nada’ repleto de alegria juvenil, ou melhor dizendo, um ‘nada’ antes de todo o nascimento, antes de todo começo. Talvez, assim tenha ressoado a terra branca e fria, nos dias da época glacial.²⁷⁶

Em um primeiro momento, poderíamos pensar que a mesma busca de Kandinsky poderia ser a de Susan Sontag (1987b) quando argumenta sobre o silêncio a partir dos artistas e suas obras de arte para pensar a estética do silêncio. Sontag percebe o silêncio como um vazio repleto, um projeto mítico de libertação total do artista e de si mesmo, e

²⁷³ Ibidem, p. 139.

²⁷⁴ Ibidem.

²⁷⁵ Ibidem, p. 95.

²⁷⁶ Ibidem, p. 95-96.

coloca o silêncio como libertação da subjetividade, da historicidade e da arte em si mesma, deslocando o silêncio de uma arte retórica para focar os usos do silêncio, cujo resultado seria uma arte “branca”. No entanto, mesmo que Sontag provoque tal deslocamento, conclui que não há silêncio fora de uma relação dialética com a palavra. A palavra vai determinar o sentido, no silêncio que Sontag evoca.

Nisto ela difere de Kandinsky, em que as formas e cores presumem, mas não determinam o sentido. O artista estava preocupado menos em atribuir sentidos acabados ao que descobria, queria saber como o sentido seria possível, por que meios. Tanto que seus estudos enfatizam tanto a composição, a garantia da inteligibilidade da pintura, quanto os efeitos que podem ser produzidos pela frustração das expectativas da feitura da obra. Talvez, esse aspecto possa ser melhor compreendido naquilo que Kandinsky faz com o equilíbrio dessas duas cores ao misturar o branco com o preto do qual resultou a cor cinzenta: “uma cor assim produzida não tem som exterior nem movimento. O cinzento é sem ressonância e imóvel.”²⁷⁷ Estaria Kandinsky interessado nas práticas de pintura e não em formas acabadas? Estaria o artista em busca de um neutro? O que o neutro tem a ver com o silêncio?

Ao lado do que Kandinsky buscava, relacionando as cores ao silêncio, poderíamos, então, fazer retornar outro artista apaixonado pela cor e curioso pelo silêncio em sua arte com a palavra: Roland Barthes:

Lembramo-nos que a cor é também uma idéia(uma idéia sensual): para que haja cor (no sentido frutivo do termo), não é necessário que a cor esteja submetida a modos enfáticos de existência; não é necessário que ela seja intensa, violenta, rica ou mesmo delicada, refinada, rara, ou ainda ostensiva, pastosa, fluida, etc.; numa palavra, não é necessário que haja afirmação, instalação da cor. Basta que ela apareça, que esteja lá, que se inscreva como uma alfinetada no canto do olho [...] basta que ela dilacere qualquer coisa: que passe diante dos olhos, como uma aparição ou uma desapareção, porque a cor é como uma pálpebra que se fecha, um ligeiro desmaio. [...] (porque a cor, à semelhança do acontecimento, é sempre nova a cada toque: é

²⁷⁷ Ibidem, p. 96.

precisamente o toque que faz a cor, como faz a fruição).²⁷⁸

As cores para Barthes estavam sempre ao lado de sua prática da escritura, porque para ele tal prática consistia em transitar de um significante a outro e a partir daí testar diferentes experiências sensíveis de escritura.²⁷⁹ Entendendo a cor como “o lugar da pulsão,”²⁸⁰ dizia que quando estava escrevendo e surgia o desejo de fazer outra coisa saía da mesa da escrita para pintar e traçar em outro lugar:

Vem então o momento em que flutuo: nenhuma vontade de trabalhar; às vezes faço um pouco de pintura, ou vou buscar aspirina na farmácia, ou queimo papéis no fundo do jardim, ou fabrico uma carteira, um escaninho, uma caixa para fichas; chegam assim quatro horas e novamente trabalho.²⁸¹

As aquarelas e guaches que o escritor produziu na década de 70 demonstram sua dedicação para essa arte além da escrita. Do mesmo modo que Kandinsky em sua prática pretendia uma outra proposta à pintura, Barthes também pretendia desfazer (o que não quer dizer destruir) o discurso dissertativo na busca por um discurso descontínuo. Sua proposta começa em propor uma “transgressão da linguagem.”²⁸² O modo como procedia também era muito parecido com o de Kandinsky: repetia, repetia, repetia até a exaustão. Assim como Kandinsky, associava sua prática de escritura à pintura e à música. Sentava-se ao piano e tentava passar do silêncio à música decifrando partituras.²⁸³

Tais aproximações entre Kandinsky e Roland Barthes é que nos levam a pensar que o silêncio, para esses dois autores, pode indicar movimento. Um silêncio que tende ao devir como a voz. O que Roland Barthes traz nesses movimentos para mostrar sua prática de escritura é o papel do desejo em todo o plano de composição de um pesquisador. Nos silêncios das pausas da escrita musical, nas cores e traços de sua pintura, assim como Kandinsky, Barthes encontrou uma fenda entre duas margens cujo achado transportou para seus estudos sobre a

²⁷⁸ Barthes (2009, p.167).

²⁷⁹ Teixeira (2005).

²⁸⁰ Barthes (2009, p. 201).

²⁸¹ Barthes (2003, p. 95)

²⁸² Ibidem, 2004, p. 73).

²⁸³ Teixeira (2005).

escritura. Na leveza dos laçados elegantes, leves, longos das telas de Twombly, encontrou uma mistura de escrita e de pintura provocante e rara: do latim *rarus* – que apresenta intervalos ou interstícios: a fenda, a greta, pequenos espaços: a erótica, o prazer do texto: princípio da noção de escritura em Barthes. Entendendo a unidade mínima do código erótico como a *posição*: “a menor combinação possível, já que une apenas uma ação e seu ponto corporal de aplicação”²⁸⁴, formando assim o episódio do neutro.

Embora Roland Barthes tenha argumentado sobre o silêncio em diversas de suas obras, é na obra *O Neutro*, que sua posição parece ser mais fascinante. Para esse autor, o neutro “é tudo o que burla o paradigma”.²⁸⁵ E ele mesmo pergunta: “Paradigma é o quê?” Paradigma seria “a oposição de dois termos virtuais dos quais atualizo um, para falar, para produzir sentido”.²⁸⁶ Dentre as configurações do neutro a delicadeza, a fadiga, a cólera, a consciência, Barthes enumera o silêncio: *Sileo e Taceo*.

É desse modo que o autor apresenta a diferença entre calar e silenciar. Para Barthes, calar e silenciar são coisas distintas. Calar, do latim *tacere*, significa o silêncio verbal, enquanto silenciar, do latim *silere*, apresenta-se como tranquilidade ou ausência de ruído, inauguração: “uma espécie de virgindade intemporal das coisas antes de nascerem ou depois de desaparecerem”.²⁸⁷ Como percebemos, *tacere* seria diferente de *silere*, uma vez que *tacere* representa o silêncio da fala enquanto que *silere* representa o silêncio da natureza, da divindade. Na língua francesa, porém, acabam por se tornar sinônimos, e o que era para ser oposto acaba por se unir e completar. Tal como o silêncio, o neutro não é o ser nem o não ser. Dissolve-se o ser da palavra – neutro barthesiano.

Para poder argumentar sobre tal realidade, Roland Barthes analisa dois modos de *tacere*. Primeiramente, o calar-se como tática mundana, uma recomendação moral, traduzido pelo autor como “silêncio exterior”. Para Barthes esse silêncio é “falador” ou “falante” e se encontra na esfera do implícito. Esse silêncio é considerado crime nas sociedades totalitárias, uma vez que representa o pensamento que escapa ao poder. Para dizer melhor, o *tacere* apresenta-se como uma fala delicada.

²⁸⁴ Culler (1988, p. 46).

²⁸⁵ Barthes (2003, p.16).

²⁸⁶ Ibidem.

²⁸⁷ Ibidem, p. 49.

Diferentemente do primeiro, o segundo *tacere* apresenta-se como obrigação de uma “moral” interior – é o silêncio do cético, uma postura niilista. O autor adverte que esse silêncio não é um silêncio “da boca”, mas do pensamento e da razão, uma recusa da fala dogmática. O que poderia caracterizar-se como uma tagarelice, uma vez que aí o excesso desarticula a fala. Ora, se voltarmos por um breve momento ao modo como o autor estabelece os modos de silêncio em *tacere*, veremos que, se o falar é um direito que vem de uma licença do poder, o neutro seria o direito a calar-se para o autor.

Para melhor se perceber o *silere* é necessário percebê-lo como signo, tal como na música, em que o silêncio é tão significativo quanto o som:

Encontramos aqui um processo que me impressionou já em O grau zero da escrita e que a partir de então se tornou idéia fixa: o que é produzido expressamente para não ser signo é bem depressa recuperado como signo. É o que ocorre com o silêncio: quer-se responder ao dogmatismo (sistema pesado de signos) com alguma coisa que burle os signos: o silêncio. Mas o próprio silêncio assume a forma de imagem, de postura mais ou menos estoíca, “sábua”, heróica ou sibilina: é uma pose – fatalidade do signo: ele é mais forte que o indivíduo.²⁸⁸

Ao realizar seus argumentos para tematizar a questão do silêncio, Barthes indica duas direções culturais: 1) o silêncio como significante de um significado pleno. Um silêncio que se apresenta como um significado dissociado, que poderia ser: a) de solicitação e b) de soberania, como na tigela dos monges budistas; e 2) o silêncio como um paradoxo: paradigmático e sintagmático ao mesmo tempo. Esse silêncio só se torna signo quando acompanhado de uma fala. Ele seria, no entanto, a arma que desmontaria os conflitos da fala (paradigmas) para consolidar-se como signo (paradigma). É no exato confronto do Neutro com os paradigmas que o silêncio como signo vai se neutralizar e assim restituir ao silêncio como signo a ideia de terceira via.

Mas ainda falta o silêncio interior que Barthes denomina como zona-limite da experiência humana, em que o sujeito se elimina como sujeito. O autor traz para as suas reflexões o silêncio integral do Tao: (o ser, diz o Tao, dá as possibilidades, é pelo não-ser que as

²⁸⁸ Barthes (2003, p. 58).

utilizamos).²⁸⁹ Assim, não mais *tacere* mas *silere* uma vez que o homem se dispersa na natureza e se torna ruído da mesma. Assim, bem à maneira de Barthes, o silêncio é apontado como bom ou mau. Isso é, dois silêncios, o bom, de fonte do saber absoluto inefável; e o mau, oposto ao discurso que é a verdade.

Dito isso, que provocações de silêncio o conceito de escritura barthesiano pode trazer à casa da voz? O silêncio como entremeio, estar-entre, como intervalo, uma idéia que está por vir, não poderia trazer o leitor/visitante da Ex-posição na Casa da Voz para o lugar do fazer estético? O silêncio que se movimenta como um intervalo entre sentir e pensar não seria uma bela imagem do desassossego que Kandisky e Roland Barthes na Casa da Voz podem provocar? Como pensar a palavra nesse movimento vertiginoso de imagem transitória oferecida na casa da voz?

Na Casa da Voz, o silêncio também não pode se caracterizar como não, sendo assim, não poderá ser um não-dito. O *nem-nem* para lá da dialética do neutro de Blanchot, lembrado por Derrida (2004, p. 98-99): “o neutro é a experiência ou a paixão de um pensamento que não pode parar em nenhum dos opostos sem por essa razão ultrapassar a oposição – nem isto nem aquilo – nem felicidade nem infelicidade.”

O silêncio, na casa da voz, longe de uma concepção dual, apresenta-se como lugar de movimento dos sentidos e de todas as possibilidades sendo e não sendo ao mesmo tempo. Assim, uma multiplicidade de possibilidades uma terceira via ao sim e não da fala, um momento de suspensão, um devir.

O silêncio que esta tese evoca constitui-se em um espaço impreciso. Entre o sim e o não, espaço transitório, do ritmo, do respirar, como Muta?²⁹⁰ Não a Muta, Tácita ou Lara a guardar os lábios com seu dedo indicador, mas a Muta das velhas esculturas nas quais tem aquela posição que Dante tomou, para avisar Virgílio: “o gesto de Muta, da

²⁸⁹ Barthes (2009, p. 192).

²⁹⁰ “Os Romanos tinham um dia dedicado à deusa do Silêncio, Lara, Muta ou Tácita, três nomes distintos da mesma entidade, festejada a 18 de fevereiro, XII das Kalendas de Março. Não era apenas uma cerimônia dedicada aos mortos ou aos Lares mas à deusa que personalizava o elemento indispensável aos ritos sagrados de todas as religiões do mundo. Seria a forma inicial da oração, o silêncio do homem primitivo olhando o céu estrelado ou a lua cheia, de luz suave e recordadora.” (CASCUDO, 2001, p. 201)

fronte ao nariz, possuía conteúdo simbólico, compreendendo a vida espiritual e material, atividades respiratória e mental.”²⁹¹

Eis a razão do encontro de Kandinsky, Barthes, mas também Cage, Brown, Antunes...E por que não Milton e Caetano?

²⁹¹ CASCUDO, 1987, p. 148. Este autor traz considerações interessantes a respeito desse gesto representativo de silêncio na nossa cultura que em tempos mais distantes se traduzia em outro. Segundo Cascudo, a mais velha escultura de Muta tem a posição de dedo indicador na testa – da frente ao nariz, como sinal de meditação e fixação e não nos lábios como proibição da voz. É o símbolo antigo que Dante repetiu em sua obra, segundo ele, e que quando interpretado por tradutores como dedo nos lábios perde seu significado. O mesmo autor diz que o gesto de dedo indicador na testa como sinal de atenção como ainda utilizamos hoje advém dessa primeira imagem de Muta. Da frente ao nariz, esse gesto alcança um símbolo mais vasto e mais antigo. No século XIII-XIV tal gesto, que estava mais próximo ao cerimonial religioso, começava a morrer devagar, resistindo nas memórias numa projeção inconsciente que denunciava o processo milenar da fixação. Depois é que Muta, Lara ou Tácita guarda o movimento dos lábios, prendendo-os com o indicador, gesto esotérico, entregue à divulgação dos profanos e ao uso popular indiscriminado. Câmara Cascudo descreve a relação que esse gesto tem com o nariz e seu reflexo nas culturas buscando desde Horus, passando pelas narrativas bíblicas até lançar um olhar minucioso dos vestígios dessa primeira interpretação desse gesto na cultura popular brasileira. Segundo o autor, não era à toa que os escravos eram levados pelo nariz. Não é à toa que entre os indígenas brasileiros vergonha e nariz têm o mesmo significado, assim como não são à toa ditos populares como “não tem vergonha nas ventas” ou “senhor do seu nariz”. O autor traz muito mais. O que menciono aqui, fica só como provocação para voltarmos sempre ao tão atual Luís da Câmara Cascudo.

A sexta visita: Paulette Roulon-Doko²⁹² e Ungulani Ba Ka Khosa²⁹³

A voz e a transmissão

*Oco de pau que diz: eu sou madeira, beira
Boa, dá vau, triztriz, risca certa
Meio a meio o rio ri, silencioso, sério
Nosso pai não diz, diz: risca terceira
Água da palavra, água calada, pura
Água da palavra, água de rosa dura
Proa da palavra, duro silêncio, nosso pai,
Margem da palavra entre as escuras duas
Margens da palavra, clareira, luz madura
Rosa da palavra, puro silêncio, nosso pai
Meio a meio o rio ri por entre as árvores da vida
O rio riu, ri por sob a risca da canoa
O rio riu, ri o que ninguém jamais olvida
Ouvi, ouvi, ouvi a voz das águas
Asa da palavra, asa parada agora
Casa da palavra, onde o silêncio mora
Brasa da palavra, a hora clara, nosso pai
Hora da palavra, quando não se diz nada
Fora da palavra, quando mais dentro aflora
Tora da palavra, rio, pau enorme, nosso pai*

*A Terceira Margem do Rio*²⁹⁴ - Milton Nascimento e Caetano Veloso

²⁹² Paulette Roulon-Doko é diretora no Laboratório Línguas e Cultura da África Negra, do Centro Nacional de Pesquisa Científica da França (LLACAN/CNRS). Seu trabalho, há mais de trinta anos, é sobre língua e cultura do povo gbaia, da República Centro-Africana.

²⁹³ Ungulani Ba Ka Khosa, nome tsonga de Francisco Esaú Cossa. Nasceu em 1957, em Inhaminga, província de Sofala. É graduado em História. Foi fundador da revista *Charrua*, é roteirista cinematográfico e membro da Associação dos Escritores Moçambicanos. Ganhou o Prêmio Gazeta de Ficção Narrativa, em 1998; o Prêmio Nacional de Literatura, em 1991; recebeu homenagem da CPLP, em 2003; recebeu o Prêmio José Craveirinha, em 2007. *Ualalapi*, sua obra de estreia, consta da lista dos cem melhores autores africanos do século XX.

²⁹⁴ Canção inspirada no conto “A Terceira Margem do Rio”, escrito por Guimarães Rosa, cujo texto está inserido na obra: “Primeiras Estórias.”

Depois de chamar para essa Ex-Posição Guimarães, Milton e Caetano nos caberia perguntar: o que arrasta Milton com tanta força ao ler o conto de Guimarães que o faz produzir a música? Sua composição não teria sido provocada pelo nervosismo²⁹⁵ desencadeado pelo assombro das imagens as quais Guimarães traz à cena depois de ir à fonte encontrar palavras para dizê-las? Mais do que isso, será que a arte de Milton não suportou a transmissão do silêncio que a arte de Guimarães carrega o que o fez pedir a Caetano: “Me ajuda a escutar”! E Caetano, então, faz com que os sons novamente convertam-se em palavras, sua transmissão? Mas, que palavra é essa cheia de mistério, cheia de realidade, cheia de vida que faz com que o mundo ressoe aberto para tantas possibilidades de experiência?

Na Ex-posição na Casa da Voz existe uma mesa. Uma mesa onde as palavras se expõem em diversas posições, loucas de vontade de serem escolhidas: elas rogam aos visitantes que as escolham, as olhem, as cheirem, as toquem, as provem. Na Casa da Voz também há uma mesa com palavras, ou melhor, uma mesa das cores. Em grandes travessas as cores são oferecidas e cada visitante se serve da cor que está precisando: amarelo-limão ou amarelo-sol, azul do mar ou de fumaça, vermelho-lacre, vermelho-sangue, vermelho-vinho...²⁹⁶ No canto da mesa estão os poetas a vivenciar essa desaprendizagem quando “*provam* as palavras com os dedos e então lambem os lábios ou *fecham* a cara.”²⁹⁷

É assim que as palavras na Casa da Voz tentam levar cada visitante a um querer sentir e não a um querer pensar sobre o seu conteúdo e não a buscar compreendê-lo, em algo que explica algo sempre interpretativamente. É assim que na Casa da Voz a palavra se apresenta, não como um simples instrumento de comunicação, mas como uma erótica, uma força viva, uma energia. Algo que a palavra no discurso oral africano ainda pode muito nos ensinar porque existe uma permanência e vitalidade da oralidade em África, mesmo com a introdução generalizada da escrita na vida moderna. A permanência e a vitalidade estão ligadas a uma concepção particular da palavra na maioria das sociedades africanas, uma vez que nessas sociedades ela não é percebida como “um simples instrumento de comunicação, um utensílio – um *ergon*, como diria Humboldt – é verdadeiramente uma

²⁹⁵ Para Sontag, “a interpretação não passa de uma recusa grosseira de deixar a obra de arte em paz. A Arte verdadeira tem a capacidade de nos deixar nervosos.” (1987, p. 16).

²⁹⁶ Galeano (1997).

²⁹⁷ Ibidem, p. 19 (Grifos meus).

força viva, uma energia, sendo a expressão dada por Foucault (As palavras e as coisas, p.303).”²⁹⁸ Nesse sentido, observaremos essa questão sob dois aspectos: 1) concepção de palavra e 2) a arte da palavra. Tais questões poderão mostrar alguns elementos para sobrepormos voz e transmissão.

1

Concepção de Palavra

Paulette Roulon-Doko em seu texto “O Estatuto da Palavra”, partindo dos seus estudos sobre a oralidade africana, considera que em todas as sociedades existe uma associação estreita entre a palavra e a pessoa humana, manifestada por um ponto de vista fisiológico, e situa a palavra como produção de vários órgãos: fígado e cérebro, dentre outros. Prova disso é quando observamos algumas sociedades a descrever minuciosamente o processo de formação de palavras. Um exemplo bastante característico diz respeito aos estudos de Geneviève Calame-Griaule (1965), divulgados por Bologna(1995), ao mostrar como a palavra Dogon é percebida. Para o pensamento Dogon, segundo Bologna (1995), o mundo inteiro, nascido do “ovo dogon” articula-se em duas grandes categorias: a dos seres que falam a palavra (*Kide sò: sòy*) e a dos seres que não falam a palavra (*kide sò: sò: le*). A criança, o animal, o homem não socializado, não possuem *sò*, ou seja, a linguagem articulada. Para os Dogon o que todos os seres vivos e alguns instrumentos musicais têm em comum é, pelo contrário, *mì*: “a voz”, bem distinta da *sò*: (que os mesmos instrumentos possuem, por outro lado). Para esse povo, *mì*: é a voz que vive, o som produzido por uma laringe (ou por um mecanismo semelhante simbolicamente aos órgãos da fonação); o termo nunca é aplicado aos sons que sejam puros, “rumores” (*sine*): e desse modo *sine* caracteriza-se por uma rede de oposições relativamente a *mì*: (“na base de significação”, tanto mais que *sine*) pode indicar uma tagarelice vã ou então uma incompreensível língua estrangeira.

O mesmo autor diz que, no termo *sò*: estão englobados os dois conceitos sussureanos de *langue* e *parole*; *sò*: indica o “discurso”, conotando-lhe as circunstâncias por adjetivação. Mas trata-se de uma discursividade ativa, uma vez que no pensamento Dogon ato e palavra estão intimamente ligados e, assim, se chamará “fala” ao resultado da ação, o trabalho, a criação material que dela resulta.

²⁹⁸ Roulon-Doko (2005, p.16).

O mesmo “pensamento” é *kine-ne sò: tò* a palavra que está no fígado; ou seja, a palavra interna, íntima ressonância, no corpo, do *mì:* que se articula ritmicamente; “a ‘palavra íntima’ pode transformar-se em verbo sob forma de vapor, e o coração aquecerá então a água da palavra; se o homem se cala, o pâncreas arrefecerá essa água, que permanece no indivíduo em estado líquido”.²⁹⁹ Isso significa dizer que, desde o princípio, há uma melodia, uma correspondência com grupos normais de respiração que será a voz.

Nesse pensamento, temos a espiritualidade da voz: a água-palavra. E é ela, aliás, o germe fecundante de todo o universo: *ab origine* : a água, sêmen divino, penetrou no seio da terra “dando vida aos Gêmeos perfeitos do tempo antigo, cuja substância está água-palavra, ou seja, a essência de Deus: masculino e feminino “que é, ao mesmo tempo, o sustento, a forma e a matéria da força vital do mundo, fonte de movimento e perseverança do ser.”³⁰⁰

“A humanidade é tudo”, para a complexa e ilimitada cosmografia Dogon, fundamentada numa entrelaçadíssima numerologia e numa simbologia maravilhosamente precisa. É a espiral a figura geométrica usada para seu pensamento mítico e também no espaço simbólico do ensinamento gráfico. A forma espiral é também a forma específica de seu vestuário, nesse sentido, as fibras do tecido têm um valor simbólico essencial porque são consideradas formas primárias de liberdade. Liberdade relativa à palavra tecida no movimento de água, uma linha ondulada e a tecelagem produzem o padrão espiral. Tudo para fazer perceber a conexão do microcosmo humano ao microcosmo antropomórfico, no qual “cada fio de erva e cada mosquito é dotado de uma ‘palavra’, que os Dogon designam por *árduno sò:* isto é, ‘palavra do mundo’, símbolo”.³⁰¹ Para essa cultura, a palavra do mundo, o símbolo, assim como os timbres e os ritmos correspondem aos órgãos do corpo humano. E cada germinação é uma emissão de voz que toma corpo sob a forma de palavra articulada: o sêmen, que tem estrutura idêntica à do homem, reproduz-se do modo como a voz dá vida ao discurso, a palavra sai segundo o nariz do sêmen. O jogo de palavras, a etimologia como busca da intenção recôndita do símbolo que vive “por detrás” e “por dentro”, no interior do qual sobressaem “ilhas de palavras estruturadas de uma maneira particular, cujos elementos constitutivos se reagrupam em conjunto como limalha de ferro atraída por um ímã,

²⁹⁹ Calame, Graule (*apud* BOLOGNA; 1987, p.74).

³⁰⁰ Ibidem.

³⁰¹ Ibidem.

debaixo da influência dos princípios que organizam as respectivas visões do mundo”.³⁰² Nesse movimento, entende-se porque desde o “antes do começo” a voz é corpo da palavra:

Segundo os Dogon, a voz é o corpo da palavra (*Mi:*), formada exatamente como o corpo vivo, por quatro elementos-base: a água(*dì*) que molha a palavra (*si: òlu*) é a ‘palavra úmida’, (que ‘escorre’ bem, e se exprime facilmente) servindo de suporte à vibração sonora: ‘o *Nommo*’ - Gêmeo original, que se tornara seus ancestrais - porque, quando fala, emite, tal como cada ser, um vapor tépido portador de palavra, ele próprio palavra. E esse vapor sonoro, como cada espécie de água, move-se de acordo com uma linha.

Para os Dogon, cuja palavra seca é (*sò: mà*), bastará beber a água para lhe restituir a fluidez. Em seguida, vem o ar (*ò:nõ*). O ar respirado pelos pulmões nos quais a água, carecida de som, “ se transforma em voz vibrante; depois a terra (*mine*), que dá à palavra o ‘peso’ (ou seja, o significado) que lhe compete, fornecendo-lhe o *tie*, o ‘sentido’, como o esqueleto relativamente ao corpo do homem, distinguindo-a assim do puro ‘rumor’”.³⁰³ E, finalmente, o fogo (*yáu*), que é o calor da palavra (a qual será “ardente” ou “fria”, de acordo com as condições psicológicas do sujeito falante). A partir dos conhecimentos dos Dogon, parece que a palavra dá-nos a conhecer tudo desde que a água a alimente. E sem essa palavra não se vive. A palavra contém ‘óleo’, também. Óleo proveniente do óleo do sangue: umidade e disposição de espírito. O que confere a força persuasiva, bem como o charme, o *fascínio* secreto à voz “ (as vozes femininas têm-no mais do que as vozes masculinas). O óleo é um elemento que determina simultaneamente o timbre da voz e a natureza das palavras pronunciadas: não são concebíveis palavras doces expressas com voz áspera.”³⁰⁴

Percebemos tal semelhança de ligação entre a palavra e pessoa humana, com os povos Bantu, para os quais existe uma ligação muito forte entre o povo em si (pessoas) e o nome pelo qual este povo é conhecido. Bantu. Bantu significa pessoas, é plural de *muthu* (pessoas). Então, esse povo é o povo “pessoas”.

Ainda sobre a questão Bantu e, falando particularmente do povo Changana, que habita principalmente a zona sul de Moçambique, verifica-se entre o grupo a ligação entre a palavra (falada pelos Changana) e eles em si, como pessoas. Nessa tradição, só é pessoa quem

³⁰² Ibidem.

³⁰³ Ibidem.

³⁰⁴ Ibidem, p.75.

já possui um nome. Enquanto não possuir um nome, é “pessoinha”. Ora vejamos: nessa tradição pessoa é munhu (o que corresponde a muthu) e pessoas vanhu (correspondente a batu/bantu). Por exemplo, quando um bebê nasce, é considerado ximunhwani (pessoa pequena), ou xin’wanani (criancinha), até o dia em que esse bebê recebe um nome e passa a ser munhu (pessoa) ou n’wana (criança).

Como não deixaríamos de referir, há também o aspecto voz e palavra na tradição Changana. Nessa tradição, voz e palavra designam-se *rito*. E *rito* não só designa voz e palavra, mas também o direito à palavra, direito à resposta, à opinião.

Voltando aos Dogon, nesse contexto de espécies vivas, “a linguagem compõe-se de um conjunto, quase em entrelaçamento carnal”.³⁰⁵ A linguagem é sensual e sexual, segundo os Dogon. Nela tudo é dosado e distribuído de acordo com a divisão masculino/feminino: os sons, as palavras, as modalidades da palavra, as próprias línguas ou dialetos, que se diferenciam segundo o seu grau de musicalidade (ou de “vocalidade”, de gradação *mì* :). O homem fala com a voz rude e forte: a “palavra masculina” é *sò*: *mònu*, palavra cativa que corresponde à estação seca, durante a qual os homens têm tempo para discutir por falta de trabalho, e a masculinidade-secura reina no mundo. Doce e lenta é a “palavra fecunda”, que corresponde à estação úmida, do trabalho em comum durante a qual se fala pouco, mostrando-se benevolência aos outros: é o reino da “palavra boa”, da socialidade, dos “gestos fecundos”.

O sopro da palavra é o *Kikínu*, conceito que designa o tom com que ela se manifesta, e que constitui precisamente o nexo direto com a estrutura psíquica, no interior do qual se classificam as modalidades e as vibrações do entoar e do emitir da voz: o *Kikínu*. O *Kikínu* é, pois, a caracterização do termo *mì*, entendido como “tom”, “altura”, timbre da voz, numa retícula complexa de correlações entre a qualidade “sexual” da palavra, a do sujeito emissor, a tonalidade da emissão, etc. Encontramos uma exemplificação mínima na tabela seguinte:

³⁰⁵ Ibidem.

Tabela 1 – Modalidades e vibrações do entoar e do emitir da voz

KIKÍNU MASCULINO	KIKÍNU FEMININO
Corpo + <i>mi</i> : <i>pó</i> ou <i>déme</i> (voz “pesada” e “grossa”, tom grave - <i>mi</i> : <i>tólo</i> (voz “forte e irritada”))	+ <i>mi</i> : <i>kelé</i> ou <i>ùdi</i> (voz “clara” ou “alta”) - <i>mi</i> : <i>yoru</i> (voz “fraca”)
Sexo + <i>mi</i> : <i>dú</i> : <i>nu</i> ou <i>sùnumu</i> (descida da voz”) - <i>mi</i> : <i>òmu</i> (“voz pútrida”, nasalização)	+ <i>mi</i> : <i>úlu</i> (“tom ascendente”) - <i>mi</i> <i>yàla</i> (“voz que passeia”, tom médio)

Fonte: Graule *apud* Bologna (1987).

Ao analisar a tabela acima, percebe-se que nesse sistema está implícita uma estrutura lógica que, segundo Bologna, “distingue e caracteriza momento a momento, situação a situação, a qualidade vital-existencial-cósmica da voz e do seu ex-primir-se por palavras. O Kikínu do sujeito que fala penetra na palavra,”³⁰⁶ caracteriza-lhe o grau de umidade e de fecundidade, impõe-lhe um tom (ou um *mi*:). De modo que a oposição entre “voz grave” e “voz clara” (oposição de timbre) é traduzível no que existe entre razão e afetividade; a oposição (de intensidade) entre “voz forte” e “voz fraca” corresponde à de cólera/tristeza; a oposição (de altura) entre “voz ascendente” e “voz descendente” é paralela à de galanteria/amor, finalmente, a oposição de “voz pútrida” a “voz vagabunda” (ou seja, entre formas anômalas) é complementar à de esterilidade/impotência.

A partir daí, tem-se possibilidade de observar que há distinção entre voz, palavra e linguagem. Enquanto que no mundo científico tem-se destinado uma grande atenção à palavra e à linguagem, percebe-se que “a teoria da voz e da palavra é para os Dogon uma antropologia (dado que os “germes” da palavra são os mesmos do ser e da sua capacidade de distinguir no universo), uma linguística (a partir do momento em que permite dar conta da formação e da articulação das expressões significantes), uma psicologia (dado ao perfeito paralelismo entre estádios vocálicos e condições dos fluxos vitais correspondentes às estruturas psíquicas), uma normativa social (visto que a cada “tipo de voz se prende um comportamento privado ou público)”³⁰⁷.

É assim que a forma da palavra Dogon é considerada nos quatro elementos fundamentais que são água, o ar, a terra e o fogo, aos quais se

³⁰⁶ Ibidem, p.76.

³⁰⁷ Graule *apud* Bologna (1987, p.76).

acrescenta também o óleo. “É pela referência às técnicas da forja e da tecelagem e da cozinha que os Dogon falam da elaboração da palavra.”³⁰⁸

Apesar de não ser possível apresentar aqui minuciosamente como outros povos africanos pensam a palavra, vale apresentar uma síntese para observarmos onde se encontram e onde se afastam. É possível antecipar que todos se propõem a um mesmo objetivo: “qualquer que seja a concepção própria a cada cultura, o resultado produzido é sempre uma palavra que tem vida própria e escapa a qualquer controle.”³⁰⁹

Entre os Peuls *woodaabe* do Niger, o papel dos órgãos que preparam uma palavra é essencial: uma boa palavra é uma palavra que sai do coração, porque o coração coze toda e qualquer palavra. “Uma palavra crua não vem do coração.”³¹⁰ Dizem também que a palavra é como a água: uma vez derramada, não se consegue de novo. Além disso, dizem que “a palavra é como o vento: a sua fonte não se esgota e o seu conteúdo não se enche”.³¹¹

Já os Yorubás dizem que a palavra é um ovo; se ela escapa, já não é possível a sua volta:

A palavra simbolizada pelo ovo é fecundada e, como este, ela pode quebrar-se; a palavra, como ovo – forma perfeita e plena – deve ser densa e acabada; da mesma forma que o ovo que se quebra deixando marcas difíceis de apagar, a palavra poderá ela também deixar marcas profundas e pesadas conseqüências; enfim, tal como um ovo partido que não pode voltar a aglutinar-se, a palavra uma vez lançada não pode ser retomada”.³¹²

Tal confirmação também é expressa pelos Gbaya em uma adivinha: “a marmita da avó, feita há muito tempo, ninguém consegue enchê-la.

- É a orelha e a palavra”³¹³

Para o povo Gbaya, disperso pelo território da atual República Centro-Africana, a palavra humana, uma vez que é emitida, tem uma

³⁰⁸ Roulon-Doko (2005, p.20).

³⁰⁹ Ibidem.

³¹⁰ Ibidem.

³¹¹ Ibidem.

³¹² Sachnine (*apud* ROULON-DOKO, 2005, p. 20).

³¹³ Ibidem.

vida autônoma, cujo controle o homem não pode ter. Eles falam da palavra como se falassem de um animal selvagem ao qual é necessário seguir o rastro, porque “para lá da palavra está o pensamento, o sentimento e a atitude profunda que estão na sua origem.”³¹⁴ Nessa cultura de tradição oral, nenhuma palavra é dita sem uma razão e todos sabem que as palavras não se evaporam, muito pelo contrário, “elas permanecem tão visíveis como as pegadas (que tenhamos trilhado). Pode mesmo acontecer, em certos casos, que uma palavra se torne uma fonte de conflitos, tomaremos, então, este mesmo termo *wèn* para ‘história, palavra’, em francês.”³¹⁵

Na maioria das culturas africanas, uma atenção especial também é dada às crianças. A aquisição da palavra pela criança e o manuseio da palavra que constitui o saber por excelência, segundo Roulon-Doko.

A autora, baseando-se ainda nos estudos de Geneviève Calame-Griaule, sublinha que “o domínio da própria palavra é a qualidade social mais valorizada em qualquer parte”. Indica, a propósito dos Dogon, que o homem recebeu portanto, “a palavra como inspiração súbita”,³¹⁶ e enfatiza que foi-lhe necessário, em seguida, “uma longa aprendizagem para a desenvolver e a levar à sua perfeição.”³¹⁷

Roulon-Doko traz para sua obra um relato de Calame-Griaule, a propósito dos Dogon. Segundo a autora, a adolescente é submetida a diversas provas físicas dolorosas “destinadas a assegurar o desenvolvimento harmonioso da sua aprendizagem lingüística e ajudá-la a ter o controle sobre sua palavra no futuro”.³¹⁸ Essa aprendizagem é tratada aqui como uma aprendizagem simbólica de que o rapaz não tem necessidade. “Ele apenas tem que colocar um pequeno anel de couro no lóbulo esquerdo da orelha destinado a defender o macho das más palavras das mulheres”.³¹⁹ Do mesmo modo, acontece com os Bwana do Burkina Faso que fazem cortes na pele “ para marcar aqueles em que a palavra tem um ‘papel ritual’, o que é válido tanto para os adivinhos como para os ferreiros.”³²⁰ Tal inscrição na carne durante o processo que visa ao domínio da palavra, “parece ser mais ou menos importante,

³¹⁴ Ibidem.

³¹⁵ Ibidem.

³¹⁶ Ibidem, p. 21.

³¹⁷ Ibidem, p. 21.

³¹⁸ Ibidem.

³¹⁹ Ibidem.

³²⁰ Ibidem.

conforme as culturas, e em alguns casos é muitas vezes limitada a um grupo de indivíduos, como indicam os exemplos citados.”³²¹

2

A arte da palavra

Para as culturas orais africanas, há um estatuto diversificado da palavra, porque falar não é apenas pôr as palavras em ordem. Existe, sim, um nível ordinário da palavra ao qual, segundo Roulon-Doko (2005), os Gbaya, por exemplo, denominam de “palavra simples”, *gée wèn*, por oposição à palavra elaborada, dita “palavra profunda”, *dúká wèn*, em que é necessário procurar o sentido para além das palavras.

*Para estes últimos nem todos os elementos do discurso são portadores da intenção real que subentende o conjunto. O receptor deve saber destrinçar as “palavras vazias” *pàyá wèn* “palavras/dejetos” para colocar a nu os elementos que uma reflexão atenta lhe permitirá então compreender. O locutor prepara esta palavra, cuida que ela ganhe “sabor” e para fazer isto coloca “palavras piladas” *tó wèn*, isto é, certos provérbios.*³²²

O que Roulon-Doko faz questão de assinalar é que a aquisição desses processos se faz desde a infância, quando as crianças decodificam palavras invertidas, voluntariamente misturadas *yúkútá wèn* (misturar/palavra). À criança que dá os primeiros passos diz-se “não olhes para frente”; e a uma a quem se manda comprar tabaco diz-se “não te esqueças de brincar muito antes de voltar”³²³. Tudo isso para dizer que, nessa sociedade, todos têm acesso à palavra e cada um é, por esta razão, responsável pelas palavras por si produzidas. Assim é que se considera de uma forma geral que é muito importante “não envergonhar ninguém, uma palavra não deve envergonhar as outras, donde o desenvolvimento de palavras culturalmente valorizadas como as “palavras piladas”, que permitem exprimir um ponto de vista sem tomar partido ou privilegiar um sentido.”³²⁴

³²¹ Ibidem.

³²² Ibidem, p. 22.

³²³ Ibidem

³²⁴ Ibidem.

Essa noção de palavra em movimento, palavra transviada, palavra oblíqua, discurso escondido é uma noção que segundo Roulon-Doko se encontra em muitas culturas. A autora assinala a “ironia” *jáyre* entre os Dogon, que utilizam entre si os elementos de um casal para se recriminarem um ao outro, que “consiste em “brincar, afirmando o contrário da realidade”. Assim, se o prato está muito salgado, o marido perguntará: “ainda há sal no saleiro?” Este processo visa a desanuviar a situação provocando o riso.”³²⁵

O fenômeno ocorre também entre os changana. Há sempre uma tentativa de suavizar a realidade de modo a evitar situações constrangedoras, sobretudo entre os casais. Nesta cultura, geralmente são as mulheres que cozinham. Então, se ao provar a comida o marido percebe que a comida está muito salgada, dirá, dirigindo-se à mulher, num tom humorístico e irônico: “mãe, hoje a comida não tem sal,” ou “tem pouco sal.” E isso vai variando. Se a comida for frequentemente salgada, o humor em volta disso começa a desaparecer e o marido começa a dizer (já próximo da realidade): “mãe, hoje a comida tem um pouco de sal a mais.”

Entre os Zandé da África Central, existe um procedimento chamado *sanza* que, segundo Roulon-Doko, “é a manifestação mais reveladora da linguagem indireta: trata-se de esconder exprimindo ao mesmo tempo [...]. O *sanza* é elaborado em e para uma situação particular.”³²⁶

Acontece o mesmo com os Peuls, para quem o velamento da palavra, segundo a autora, é um critério de decência: “a prática do *mallo/mallude* ‘falar por alusão’ bem como a descrição, fazem parte das virtudes fundamentais do ‘código de costumes peul’ *pulaaku*, o qual faz referência à maneira de ser e de se comportar consideradas como distintas e ideais.”³²⁷

De uma forma geral, o que mais nos interessa, no que Roulon-Doko expõe sobre a palavra nas sociedades africanas, é que sua aprendizagem está estritamente vinculada à sua transmissão, ao que está para além da palavra em si, está na confusão do ser humano com sua palavra. O que percebemos em toda a exposição de Roulon-Doko é que o Estatuto da Palavra para os povos africanos é bem mais um fato de audição que de elocução: isto os diferencia ou aproxima de grupo para grupo. Fora de “casa”, a primeira palavra o aponta, o situa inteiramente

³²⁵ Ibidem.

³²⁶ Ibidem.

³²⁷ Ibidem, p. 23.

e o expõe com toda a sua história. Esse aprendizado insiste em dizer que existem maneiras que fortalecem ou levam ao fracasso o transmitir quando seu objetivo é só repetir na forma literal do termo.

O que a tradição oral nos desafia a perceber é que existe uma palavra, mas existe também sua forma e qualidade, na qual a pessoa está integrada. Um movimento. “Um certo desvio da maneira mais direta, útil, insensível de se expressar e ser no mundo.”³²⁸ O que para essas culturas significa que falar uma língua não é suficiente, falar uma língua não pode estar restrito a um campo linguístico. Nessa percepção, a palavra vira convocação para sair da língua e escutar sonhos, medos, alegrias, tristezas, desejos e derrotas de outras pessoas do mesmo modo em que elas põem-se a escutar as nossas. No entanto, o que importa não é o que está sendo dito, mas o recolhimento na intimidade do encontro daquilo que fica por dizer para que o dizer não se acabe nem se (de)termine.

3

A Palavra (her)dada

Na Ex-posição, um close em Cabo Verde, às cenas do filme *Nha fala*³²⁹: a minha voz. Imaginemos o cenário do filme cheio de vida, cujas canções têm o papel de transmitir alegria. Imaginemos, também, o que significa não poder cantar em uma cultura na qual o canto é a vida das pessoas. É assim que o diretor guineense Flora Gomes encontrou um jeito para questionar a palavra de ordem de uma tradição e rearticular o herdado para mostrá-lo além do seu significado apresentado. Talvez o filme de Flora Gomes possa nos ajudar na compreensão dos significados da palavra africana cujo enfoque apresentamos. Flora Gomes, assim com muitos artistas dos países africanos, tem se empenhado em pensar a tradição e a modernidade. Em Moçambique, como veremos adiante, tivemos a oportunidade de perceber que a literatura também desempenha este papel, além do cinema e de outras artes. A literatura é quem recebe a palavra herdada, mas ao recebê-la a rearticula com o novo.

³²⁸ Sontag (1987, p. 49).

³²⁹ O filme traz em seu enredo Vita, uma jovem que, mesmo desejando, não podia cantar, em virtude de uma tradição de família, cuja proibição era que as mulheres cantassem. As que ousassem estavam destinadas à morte. Você imagina o que significa para Vita a libertação de sua voz, depois de tantos anos reprimida dentro de si?

Dentre as escrituras que encontramos em Moçambique parece haver três que se destacam. Há uma escritura cujos autores usam a norma padrão europeia do português: a variante do português de Portugal, mas em que as personagens e os temas são de inspiração moçambicana. Depois há um grupo de autores que, usando também a norma do padrão europeu, introduzem nos textos uma série de palavras em línguas bantu, isto é, hibridismos. Aparentemente, a ideia da utilização de tais palavras é para o preenchimento do vazio da língua. O português não teria palavras para significar algumas coisas cuja referência são das línguas bantu, embora isso depois produza um efeito estilístico. Esse parece ser o grupo mais representativo. Sua proposta consiste em criar outra língua a partir da que já existe. Poderíamos dizer uma língua nova para um país novo, para uma literatura nova. Alguns utilizam o hibridismo propositadamente para efeito estilístico e abusam dos glossários ou notas de rodapé. Finalmente, há um grupo de autores que não utilizam tais métodos. Mesmo que se apropriem da língua padrão, apresentam estratégias que introduzem no texto a realidade linguística e a cultural bantu. Esses autores tanto podem não usar como usar as palavras das línguas bantu porque tal procedimento não traz consequência à sua escrita. Dentre esses autores Ungulani Ba Ka Khosa é um importante representante. Ele faz uso da norma padrão culta do português, utiliza palavras das línguas bantu, mas não insere glossários em suas obras.

Convidar Ba Ka Khosa para se apresentar na Casa da Voz nos permite mostrar de que modo entendemos a transmissão como um modo de enunciação. Em uma de suas obras mais representativas, *Ualalapi*³³⁰, o autor mostra como a voz se sobrepõe à oralidade, estabelecendo o presente como um espaço para a singularidade de uma tradição que se faz repetição sempre (di)ferida. Para seu plano, Khosa trabalha uma tradição como tradução. Além da estrutura da obra: em fragmentos, em *Ualalapi*, as palavras em línguas bantu são atiradas ao longo do texto do

³³⁰ *Ualalapi* é uma narrativa organizada em seis episódios, aparentemente independentes, que relembram a estrutura do conto. A obra tem como temática a figura do imperador Nguni Ngungunhane, que colonizou, no século passado, o que é atualmente o Sul de Moçambique. Ngungunhane virou figura emblemática na história de Moçambique não só por ter sido o último resistente à ocupação portuguesa, mas também por ter sido um colonizador que virou herói no país, após a independência. A obra desmistifica e desconstrói essa figura, reconduzindo-a ao seu lugar primeiro: invasor, ditador e escravocrata em uma parte do território moçambicano.

jeito que elas são. E se é essa língua a língua do autor, por que traduzi-la? Ba Ka Khosa ainda brinca com o leitor ao não utilizar sempre a mesma estratégia de tradução. Assim como o leitor pode encontrar uma palavra estranha à língua portuguesa, por exemplo *chitopo*, e ao lado a explicação, em outro momento o leitor se depara com outra palavra em língua bantu e já espera essa explicação, mas o escritor muda de estratégia, larga a palavra no texto e só entrega seu sentido no parágrafo posterior: “mas antes de me matarem, peço que me submetam ao *mondzo* para que minha inocência fique provada perante o seu povo”. Afinal, o que seria *mondzo*? O enigma está lançado.

Ana Mafalda Leite (2003), em seus estudos sobre as Literaturas Africanas, argumenta sobre o processo de criação da nova literatura moçambicana, dizendo que “o hibridismo é uma das resultantes, na combinatória com as formas ou práticas discursivas já existentes, dando origem a manifestações novas, que contêm tanto elementos da forma apropriada, quanto das nativas, em especial, as diferentes línguas e culturas nacionais.” (LEITE, 2003, p.41)

Outra característica saliente na obra de Ba Ka Khosa é a ideia de revalorização da oralidade. Ele o faz elevando aspectos primordiais de sua cultura:

Seguiam em silêncio pelo acampamento principal, ouviam os risos gastos e as histórias com variantes conhecidas, pisavam os mesmos sítios, contemplavam as mesmas cubatas, os arbustos de sempre, o céu da mesma cor, as estrelas sem brilho e a Lua parda e cortada. Saíam do acampamento principal pelo mesmo carreiro, desciam a pequena encosta, contornavam os escolhos de sempre, acercavam-se do poço, olhavam com a mesma intensidade os guerreiros que conversavam junto à fogueira (...) percorriam de ponta a ponta (KHOSA, 58).

Outra estratégia são as perguntas retóricas: “como é que te chamas?” “Domia, senhor” “Domia...sabes quem foi Domia?” “Sei, *hosi*. Foi mãe de Mawewe, irmão e rival de seu pai Muzila”, “não chames irmão a esse cão! E por que razão teu pai deu-te este nome?” Se por um lado ele faz perguntas retóricas, por que ele as faz? No decorrer do texto ele as responde. Por outro lado, em muitos momentos em que faz perguntas, no decorrer do romance, o autor parece não mais escrever um texto literário, mas sim um ensaio, uma crítica.

Há um narrador sempre querendo dar credibilidade ao que vai contar: “conte lá bem essa história – pediu o capitão.” “Conto-vos, e não pensem que quem conta uma história acrescenta um ponto.” Não estariam essas estratégias dentro da história para questionar a própria história que se vai contar?

O narrador domina, além do texto literário, a metalinguagem literária, e ele usa esses elementos para revolucionar o texto relativamente a padrões pré-estabelecidos. Ele muda a forma padrão do texto literário para introduzir uma nova forma. Parece haver nos textos de Ba Ka Khosa uma tendência de quebrar a regra para revitalizar. Não estaria aqui uma ideia de transmissão para além da repetição, como rearticulação, tradição como tradução?

Ao questionar a possibilidade de contar, ao questionar se haveria possibilidade de que aquilo que vai contar seja digno de crédito, cria uma nova forma de contar a história. São estas características que parecem instituir uma nova linguagem literária nas obras moçambicanas atuais.

Em Ba Ka Khosa há uma história que está sendo contada, a história do imperador das terras de Gaza na última fase do império, Ngungunhane. No entanto, há um compromisso exemplar com a palavra. O trabalho com a linguagem é o que se destaca no texto e captura o leitor com uma força sem igual, porque essa transmissão contagia qualquer um que a ouve. O que Ba Ka Khosa traz à Casa da Voz não é o enfoque à história, embora ele tenha uma interessante história para contar, mas as estratégias utilizadas para produzir os textos. Não seria essa a grande lição que o estatuto da palavra nos proporciona? *Ualalapi* traz a ideia de uma história do ponto de vista semântico, do ponto de vista da significação, que é a história do imperador de Gaza, mas é à palavra que o autor dá mais importância. Embora ele se apresente como um exímio escritor, a palavra falada é uma das suas principais investidas, para realçar ainda mais o universo das línguas das culturas moçambicanas que, em sua maioria, ainda só existem como fala. Enfatizando, assim, que não há narrativa sem linguagem. Da mesma forma como só há desenvolvimento da linguagem porque o ser humano tem a necessidade de contar histórias. Mas também para valorizar a oralidade, visto que “a implantação da escrita em África não foi um produto da evolução histórica normal e respondeu a uma necessidade imposta pelo exterior. Por outro lado, a desvalorização das formas das culturas indígenas, que caracterizou a política colonial de

assimilação, contribuiu para a descaracterização e rasura de valores ancestrais.”³³¹

Isso explica porque a decadência do império nguni, na obra de Khosa, está relacionada ao achado de um diário:

Por entre os escombros daquilo que fora a última capital do império de Gaza encontraram um diário com uma letra tremida, imprecisa, tímida. As folhas, amontoadas ao acaso, estavam metidas numa caveira que repousava entre ossadas humanas e animais. Não há referências do seu autor, mas sabe-se que pertenceu a Manua, filho de Ngungunhane, que em finais de julho de 1892 embarcou no paquete Pungué de Moçambique e Lourenço Marques.³³²

Para contrapor ao diário, em toda a narrativa Ba Ka Khosa revaloriza as culturas indígenas quando destaca questões do imaginário bantu. Uma delas é relativa ao insólito. Já nas primeiras páginas do livro, o autor faz referências a “dois pangolins, animais de mau agouro”(13). E assim eles vão aparecendo nas mais diversas páginas do romance: “dois pássaros cortaram o céu. Uma criança chorou. A mãe abafou o choro” (25). Ou ainda as referências às trovoadas, às chuvas que vêm para fazer a limpeza, perspectivas do sobrenatural que move a história. Esses pássaros que representam o mau agouro significam que os guerreiros poderão agir de uma forma diferente daquela que estava prevista, em função dessa coisa sobrenatural. O sonho vai fazer com que os agentes da narrativa ajam de uma maneira diferente daquela que estava prevista: “tive sonhos esquisitos”(21), quer dizer, os vivos vão agindo sempre pela vontade dos mortos.

E por falar em mortos... Essa, talvez, possa ser uma das grandes investidas da nova escritura moçambicana no sentido de rearticulação da transmissão de uma afirmação da diferença que Ungulani Ba Ka Khosa também trabalha excepcionalmente bem. Vejamos como: “É necessário, mulher. Nós somos um povo eleito pelos espíritos para espalhar a ordem por estas terras. E é por isso que caminhamos de vitória em vitória” (21). Ou ainda: “Os ossos não cheiram *Ualalapi*.” “mas os espíritos tudo podem fazer” (17). Ou em outras passagens que fazem referência a esse universo e que, durante a colonização, foram furtadas pelo pensamento racional.

³³¹ Leite (2003, p. 123).

³³² Ba Ka Khosa (2008, p. 71).

Em Ba Ka Khossa os mortos voltam, além de que se conversa com os antepassados, que são estratégias uma vez mais para trazer de volta o mitológico do povo moçambicano, o sagrado, exatamente para novamente provocar e produzir o social e cultural. Aquilo que foi colocado como barbárie, selvageria, estranho, mas que faz parte da própria realidade porque é parte do imaginário bantu vem então para literatura para que se possa quebrar a linearidade da História. Se cada povo cria uma forma de crença, Ba Ka Khosa traz os mitos de sua cultura que os tornam uma grande família. A literatura vai fazer essa recuperação.

Ora, essas culturas na visão europeia colonial representavam a barbárie: as danças eram bárbaras, as línguas eram bárbaras, as crenças eram demoníacas, só a recuperação desses elementos como parte do universo cultural autóctone, a partir de estratégias de escrita que ultrapassem a barreira criada pela racionalidade, pode aparecer como uma repetição singular. Ao utilizar estratégias de tradução dentro de sua escrita, Ba Ka Khosa valoriza, consagra ao mesmo tempo que rearticula o universo local através dessas novas estratégias. Uma vez que os elementos de sua cultura sempre foram desvalorizados, Ba Ka Khosa se empenha em criar formas que provoquem o encantamento no leitor, para que o mesmo sujeito que olhava essas coisas como feias, estranhas, do mal aceite-as a partir dessas estratégias de criação. Essa é uma das tarefas fundamentais do escritor e particularmente do escritor dos países colonizados: seja da América Latina, seja da África, seja da Ásia: criar no leitor a aceitação da diferença.

Uma dessas estratégias que parece relevante ressaltar, especialmente na obra *Ualalapi*, é o jogo intertextual³³³ que Ba Ka Khosa constrói com os textos bíblicos. Em um primeiro olhar, parece que o autor só os utiliza como epígrafes, citando, inclusive o livro bíblico de referência para abrir cada um dos seis episódios narrativos. No entanto, olhando bem, o leitor perceberá que, além desses textos que fazem parte do jogo de estruturação narrativa, como por exemplo os trechos do livro de Apocalipse e suas profecias, são lançados no interior

³³³ Optei pelo uso do termo intertextualidade, especificamente para tratar da questão da referência aos textos bíblicos, mesmo que Ana Mafalda Leite argumente que na análise da inter-relação entre oralidade e literatura, nas literaturas africanas, esse termo seja insuficiente. Segundo a autora, a noção de relação intersemiótica entre sistemas, implícita no uso do termo intertextualidade, é a mais adequada para os estudos críticos, uma vez que não privilegia apenas os textos, enquanto matéria verbal (LEITE, 2003).

da narrativa, sem nenhuma referência explícita, outros indícios de trechos bíblicos que ao leitor caberá escutar. Um exemplo desse jogo está no trecho em que Ba Ka Khosa faz referência às palavras do apóstolo Pedro, quando diz: “nós somos um povo eleito pelos espíritos...é por isso que caminhamos de vitória em vitória (21)” Partindo do que observamos até aqui, qual seria a intenção do autor ao escolher essas palavras, principalmente remetendo o leitor a uma escuta bíblica? Por que a opção pelos trechos do apóstolo Pedro quando evoca a eleição pelos espíritos e não por Deus Pai, como diz o apóstolo? Não estaria Ba Ka Khosa criando mais uma estratégia de subversão desconstruindo o discurso colonizador? Afinal, quem é Pedro para o Cristianismo? Qual o papel da igreja na política de colonização?

O escritor, ao mostrar que tem voz, ao poder se colocar, agora, em uma posição de fala, mostra que pode falar. Afinal, “pode o subalterno falar?” No segredo da escrita de Ba Ka Khosa não estaria o hibridismo como uma estratégia altamente eficiente de oposição subversiva, ao se utilizar da mesma estratégia que o colonizador usou para o dominar?

Todos esses aspectos enunciados só podem confirmar as afirmações de Leite (2003), quando diz:

O projeto da escrita pós-colonial é também interrogar o discurso europeu e descentralizar as estratégias discursivas; investigar, reler e reescrever a empresa histórica e ficcional, coloniais, faz parte da tarefa criativa e crítica pós-colonial. Estas manobras subversivas, além da construção da inscrição territorial-cultural-nacional, são características dos textos pós-coloniais. Contradiscursivos e desconstrucionistas, revitalizam a percepção do passado e questionam os legados canônicos, históricos e literários.³³⁴

Ungulani Ba Ka Khosa e Paulette Roulon-Doko se apresentam na Casa da Voz com suas diferenças: aquele que vê e aquele que vive uma cultura. Ba Ka Khosa traz na prática aquilo que Paulette tenta nos mostrar em seus estudos teóricos. Ba Ka Khosa vive uma história própria, uma história que só podia ser contada como foi por alguém que está impregnado dessa cultura. É verdade que é ficção e ficção significa

³³⁴Leite (2003, p. 41). Ana Mafalda Leite é professora da Universidade de Lisboa e desenvolve pesquisas em literaturas africanas .

de alguma forma invenção, imaginação, porém não seria Paulette quem teria condições de contar a história que Ba Ka Khosa conta. As paisagens que descreve, as pessoas, se tornam ainda mais reais para quem vive aquela cultura. Talvez esse seja um dos grandes méritos de escritores como Ba Ka Khosa, que fazem com que sua escritura tenha um grande valor e que sua obra se enquadre em seu tempo, em seu universo cultural, histórico e linguístico.

Na Casa da Voz, a transmissão não está preocupada com o que existe para saber, ou para responder, ou para pensar, ou para dizer, ou ainda para fazer, mas sim “a co-(i)mplicação cúmplice no aprender daqueles que se encontram no comum da comunicabilidade.”³³⁵ Ou ainda, comum em que tudo pode ser de todos, mas que todos não podem ser um. Na Casa da Voz a trans-missão é missão que passa, ao colocar em jogo nossa ligação com a linguagem.

Significa que há uma paixão, uma vida que funciona acima da palavra. Talvez isso explique por que em todas as sociedades nas quais a colonização implicou a destruição da estrutura social, a população colonizada foi despojada de suas crenças, costumes e especialmente de sua palavra. Se, como temos percebido até aqui, a palavra está estritamente relacionada à pessoa, o que significa destruir uma língua, já que a pessoa está integrada à palavra que fala?

Não é de hoje que uma das formas de luta contra a exploração/dominação, tem sido manifestada pela linguagem, especialmente pela pintura, e pela literatura. Aliado a essas duas artes, o cinema também vem ganhando força nessa luta, principalmente ao mostrar como a tradição em Moçambique é recebida pelo cinema e rearticulada como novo. Dar espaço na Casa da Voz a essas formas de arte e a sua transmissão não seria também tentar compreender de que voz estamos falando?

³³⁵ Larrosa (2003, p.143).

A sétima visita: Francisco Noa³³⁶, Isabel Noronha³³⁷, Malangatana Ngwenya³³⁸ e Mia Couto³³⁹

Memória de um povo e seu canto

³³⁶ Nasceu em 1962, em Inhambane (Moçambique). É doutor em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa pela Universidade Nova de Lisboa (2001): é professor de Literatura e Retórica, na Universidade Eduardo Mondlane, em Maputo. Foi professor convidado nas Universidades de Abidjan (Costa do Marfim), Agostinho Neto (Angola), Santiago da Compostela (Espanha), foi diretor Científico e Pedagógico do ISPU. Foi fundador da revista literária *Proler* (2000-2005) e da revista científica *Humanitas* (2005-2006). É consultor na área de Educação, tem participado regularmente em congressos e seminários científicos na área de Literatura em Moçambique e no exterior. Membro de vários júris nacionais e no exterior, foi nomeado júri do Prêmio Camões (2006-2007). É investigador associado do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra.

³³⁷ Isabel Noronha é psicóloga e cineasta. Nasceu em 18 de março de 1964, em Maputo – Moçambique. É membro fundador da primeira Cooperativa de Produção Independente de Imagem de Moçambique (“Coopimagem”), tem uma importante participação na realização de diversos filmes em Moçambique, além de suas próprias realizações cinematográficas. Tem vários prêmios em Moçambique e no exterior, dentre os quais: “Prêmio do Instituto Camões para o melhor Filme de Expressão Lusófona” – FIKE – Portugal, 2004; Prêmio “Andorinha Digital”, Cineport, Brasil, 2005; Silver DHOW – Ziff Documentary Award, Zanzibar, 2005. Todos esses prêmios com o filme *Sonhos Guardados*. Recebeu também o Prêmio “Janela para o Mundo”, melhor documentário de África, Ásia e América Latina, no Festival de Cinema em Milão, 2009, com o filme *Ngwenya, o Crocodilo*. Recebeu a Homenagem à obra Isabel Noronha, Cineport, em 2009. Dentre outros.

³³⁸ Nasceu em 06 de junho de 1936, em Matalana, região de Marracuene, Moçambique. Seu pai era mineiro na África do Sul e, de vez em quando, vinha visitar as duas mulheres em Matalana. Muito ligado à mãe na infância, mantém essa estreita relação até a morte dela, em 1988. A avó foi quem povoou sua imaginação com histórias fantásticas. O gosto das cores e do adorno herdou da mãe, que enfeitava cabaças e fazia cintos bordados com missangas. Em 1948 obteve o diploma de 3ª. série e pouco depois partiu para Lourenço Marques (atual Maputo) à procura de maiores oportunidades. Na cidade fez o serviço mais comum aos adolescentes: tomar conta de crianças. Em 1953 começou a trabalhar como gandula no Clube de tênis de Lourenço Marques. Foi nessa época que Augusto Cabral, artista plástico, sócio do Clube, descobriu o talento do jovem e o introduziu em um curso de pintura. Em 1959, Malangatana participou de uma exposição coletiva sem muito êxito. Mas, foi ainda nesse período que o arquiteto “Amâncio d’Alpim Miranda Guedes (Pancho Guedes),

considerado como um dos maiores arquitetos do continente africano, conheceu Malangatana e decidiu apoiá-lo, cedendo-lhe espaço e material. Pela casa do conhecido arquiteto passavam também algumas figuras importantes da intelectualidade da época, como o músico Hendrick Be Blij, o poeta surrealista Tristram Tzara, o arquiteto Julian Beinhart, o poeta Breyten Breytenbach, ou o antropólogo alemão Ullier Beier, alguns dos quais viriam a ter uma importância fundamental na divulgação da arte da Malangatana. “Pancho” insiste em que o jovem artista aprofunde-se aos seus valores e a sua simbologia. Aconselha-o a ir a Matalana, voltar a assistir a cerimônia antiga, conversar com velhos familiares e conselheiros de infância, conhecer melhor todas as tradições. Com a consciência de que a sua arte devia conservar a sua identidade cultural própria, Malangatana inicia um período de trabalho decisivo para a sua trajetória de artista. Em 1961 realiza sua primeira exposição individual. É um sucesso. Em 1964 Malangatana foi preso, incluindo várias personalidades que apoiavam a luta anticolonial. Este foi um período que inspirou obras admiráveis de simbolismo e expressividade. Em 1971, obteve uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian para estágio em Portugal, na Fábrica de Cerâmica da Viúva Lamego e na Gravura. Em 1973, esteve na Suíça e aprofundou ainda mais seu olhar sobre os problemas da vida de um ponto de vista mais universal. Em 1974, ao fim da guerra de libertação, mergulhou no engajamento político, mas foi um fraco período de produção pictórica. Em 1978, entrou em contato com a realidade social e política de outras regiões do seu país e trabalhou por três anos em Nampula, ligado à organização de Aldeias Comuns. Após três anos, regressou a Maputo e à tela. A partir desse período, entregou-se integralmente a sua atividade artística. Sua projeção em África e fora dela se fez notável: África do Sul, Nigéria, Portugal, Brasil, Londres dentre outros. Além de pintor foi poeta, músico, ator, escultor, enfim, um homem de várias qualidades e virtudes. Malangatana faleceu em 05 de janeiro de 2011, em Portugal, para onde viajara a trabalho. Porém, nos muros da vida sua voz ecoará sempre.

³³⁹ Mia Couto nasceu em Beira, Moçambique. Atuou no jornalismo, estudou medicina e formou-se em biologia. Atualmente, em Moçambique, é professor e trabalha em estudos sobre impacto ambiental. É hoje o mais representativo escritor fora de Moçambique. Algumas de suas obras foram traduzidas para diversas línguas. Em 1992, seu romance *Terra Sonâmbula* foi eleito, pelo júri da Feira Internacional do Livro do Zimbabwe, um dos doze melhores livros africanos do século XX. Em 1999 recebeu o prêmio Vergílio Ferreira pelo conjunto da obra; em 2007, o prêmio União Latina de Literaturas Românicas. No Brasil, a publicação de suas obras tem estado na responsabilidade da editora Companhia das Letras.

Figura 6 - D. Jovita debulhando feijão da sua machamba.



1

A preocupação acerca de viver a cidade de Maputo, sua poesia e seus dramas urbanos, no ano de 2010, trouxe-me questões de extrema importância relativas ao *espaço como lugar praticado*.³⁴⁰ E a imagem com a qual nos deparamos à porta da Casa da Voz, nesta sétima visita, já provoca uma pergunta: qual o itinerário? E a própria imagem nos dá uma dica: em vez de itinerário, trilha, porque nos significados da palavra trilha estão: o ato de trilhar, a debulha de cereais na eira.

É no *caminhando* em Maputo que acontecem alguns encontros, cujos tons ajudam-me a compor o *canto do povo de um lugar*, já que essas vozes fazem parte do *povo do lugar*. Um quarteto que entoou sua canção à Ex-posição na Casa da Voz: Francisco Noa, Isabel Noronha, Malangatana Ngwenya e Mía Couto.

2

Francisco Noa é um dos tons dessa voz, particularmente pelo significativo estudo sobre as representações do espaço, em sua obra *Império, Mito e Miopia: Moçambique como invenção literária*. O autor percorre diferentes concepções de espaço, mostrando como os mesmos se instituem no romance colonial. Em seus argumentos, Noa mostra como a literatura colonial contribuiu decisivamente para (re)criar mundos, orientando-se particularmente pela história do Ocidente, fazendo perdurar, pela linguagem literária, um imaginário que não se detém aos escritos literários coloniais, mas que constitui uma

³⁴⁰ Certeau (2005).

colonialidade literária e extraliterária presente até os dias de hoje em Moçambique.

Francisco Noa discute sobre o espaço, nas diferentes tipologias de relatos que traz para sua obra, em termos de identificação de lugares e de efetuações de espaços diferentemente de Certeau, que faz uma distinção entre espaço e lugar.

Para Certeau (2005), “um lugar é uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade. (...) o espaço é um cruzamento de móveis (...) é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam (...).”³⁴¹ Então, “o espaço estaria para o lugar como a palavra quando falada, (...) colocada como ato de um presente (ou de um tempo), e modificado pelas transformações devidas a proximidades sucessivas.”³⁴² Assim, “diversamente do lugar, não tem portanto nem a univocidade nem a estabilidade de um ‘próprio’. Em suma, *o espaço é um lugar praticado.*”³⁴³

Noa parece não distinguir espaço de lugar. No entanto, os relatos que traz efetua um trabalho que, incessantemente, transforma lugares em espaços e espaços em lugares. Pela atividade narrativa, o autor mostra que é possível efetuar operações estratégicas de (re)invenções de mundos duráveis, porque mais do que apresentar algo, a narrativa constitui-se como arte de fazer, isto é, ela não somente mostra, ela faz algo no mundo.

É nesse fazer que a voz se mostra. Eis mais um porquê de as discussões de Noa terem significado a esta tese. Como falar do *canto do povo de um lugar* sem ouvir suas vozes? Assim como Bakhtin, Noa, ao escolher como objeto de seu estudo o romance, não poderia deixar de lado as vozes que nele operam. Aliás, o romance só interessou a Bakhtin porque nele o autor encontrou a representação da voz na figura dos homens que falam, discutem idéias, procuram posicionar-se no mundo.³⁴⁴

Essa também foi a procura de Noa, ao pensar seu povo, seu canto, seu lugar a partir da Literatura Colonial. Para o autor, quando se fala de Literatura Colonial, fala-se de uma sobreposição cultural civilizacional e ética. Ao estudar os romances coloniais que foram escritos entre início do século XX até 74/75, momento do golpe de Estado em Portugal e da

³⁴¹ Certeau (1994, p. 202).

³⁴² *Ibidem.*

³⁴³ *Ibidem.*

³⁴⁴ Machado (2005).

independência em Moçambique, o autor debruça-se sobre os romances escritos pelos portugueses em Moçambique e as representações que eles faziam sobre os negros, numa escrita do colonizador. O que o autor foi percebendo nessas narrativas é que, além da representação do espaço imaginário que sobrepõe sobre um espaço determinado que é o espaço do colonizador: a pátria metropolitana (Europa: Portugal), há um espaço cultural que sobrepõe, há rostos que sobrepõem, mas há sobretudo, vozes que se sobrepõem.

A partir da pergunta: “que vozes se ouvem no romance?”, poderíamos dizer que Francisco Noa faz emergir as vozes de um escritor empírico, que não dá conta de pensar todo o processo da escritura.

Em sua composição ouvimos as vozes do *scriptor* – instância própria da linguagem, quem escreve afetado pela linguagem; as vozes do narrador - sujeito da enunciação que é uma instância ficcional da enunciação e por último as vozes do autor - aquele que aceita o sentido produzido – um traço de passagem que se associa a uma determinada escrita e, por fim, uma espécie de escuta que faz girar todas essas instâncias, as quais Willemart (2005) denomina como “roda de escritura”.³⁴⁵

De todas essas vozes que se apresentam nos romances da Literatura Colonial, às vozes do narrador é que Noa dá maior destaque, mostrando seu poder sobre tudo e sobre todos, sem perder a dimensão ficcional. Nessas operações é que Noa analisa, além de outras vozes, a voz do dominador. Nas relações entre vozes, o autor chega às suas percepções sobre Literatura Colonial, que passam por essa Literatura ser a representação de um imaginário que se sobrepõe sobre o imaginário em que os que são representados não têm voz. Se, inicialmente, as formulações que Francisco Noa faz sobre a Literatura Colonial foram apresentadas como uma tentativa de conceituá-la, suas articulações vão chegando a uma outra constatação, a de que a literatura moçambicana nasce quando as vozes ocultas tornam-se desocultas, vendo o processo de emergência das Literaturas Africanas de expressão portuguesa, particularmente no século XX,³⁴⁶ como um processo de desocultação de vozes que o colonizador nunca permitiu ecoar.

³⁴⁵ WILLEMART, Philippe. Os Processos de Criação – na escritura, na arte e na psicanálise. São Paulo: Perspectiva, 2005.

³⁴⁶ Segundo Noa (1998), na sua globalidade, as literaturas africanas em língua portuguesa são novas, pois não vão muito além de um século de existência. No caso de Moçambique, apesar de algumas manifestações embrionárias e isoladas

Em seus argumentos, Noa articula elementos que fazem emergir da ficção uma voz presente na Literatura Colonial que é a voz do homem branco, colono, que abafa as outras vozes, porque as vozes dos outros aparecem como ventriloquismo. Mas essas mesmas vozes vão apresentar alguma perturbação identitária enquanto romance colonial, enquanto romance de uma identidade estável, quando as vozes dos outros começam a emergir no próprio romance colonial como vozes próprias.

Um fator de grande importância nas enunciações de Noa, ao estudar o romance colonial, diz respeito às representações do espaço. Embora seus argumentos evidenciem uma preocupação em defender o romance colonial como um romance de espaço, baseando-se no conceito de *cronotopo*, em Bakhtin, o que mais nos chama a atenção nas análises de Francisco Noa, quando põe em evidência elementos como espaço, tempo, vozes, é a atenção que o autor dispensa aos encontros evidenciados nas narrativas. E o encontro é um dos *cronotopos* analisados por Bakhtin como também, a nosso ver, indispensável ao estudo da voz. Ao estudar o processo de desenvolvimento do *cronotopo*, nos diferentes gêneros do romance, na literatura desde a antiguidade, Bakhtin abre parênteses a um aspecto de fundamental importância para nosso trabalho:

Concluindo nossa análise do tempo de aventuras no romance grego, devemos nos referir a um tema mais geral, isto é, dos motivos isolados que entram como elementos constitutivos nos enredos dos romances. Tais motivos, como encontro, despedida, (separação), perda, obtenção, buscas, descoberta, reconhecimento, não reconhecimento e outros, entram como elementos constitutivos não só de romances de várias épocas e de vários tipos, mas em obras literárias de outros gêneros. [...] Esses motivos são cronotópicos por natureza [...] o mais importante: o motivo do encontro.

Em qualquer encontro [...] a definição temporal (“num mesmo tempo”) é inseparável da definição espacial (“num mesmo lugar”). E no motivo negativo – “não se encontraram”, “se separaram”- a cronotopicidade é mantida, mas um ou outro

nos finais do séc. XIX e princípio do XX, só a partir da década de 40 é que a literatura moçambicana ganha um dinamismo sistemático e consequente.

membro do cronotopo é dado como um signo negativo: não se encontraram porque não estavam em dado lugar ao mesmo tempo, ou ao mesmo tempo encontravam-se em lugares diferentes. [...] o motivo do encontro é impossível isoladamente: ele sempre entra como elemento constituinte da composição do enredo e da unidade concreta de toda a obra e, por conseguinte, inclui-se no cronotopo concreto que o engloba [...] Em diversas obras o motivo do encontro recebe matizes diferentes e concretos, inclusive emocionais e de valor [...]. Ele pode assumir um sentido semi-metafórico ou totalmente metafórico, pode, enfim, tornar-se um símbolo (às vezes muito profundo). Com muita frequência o cronotopo do encontro exerce, em literatura, funções composicionais: serve de nó, às vezes, ponto culminante ou mesmo desfecho (final) do enredo.³⁴⁷

O *motivo do encontro* para o autor constitui-se como *cronotopo* mais importante em seus estudos sobre o romance. Ao *cronotopo* do encontro, segundo Bakhtin, estão ligados outros *cronotopos* e um dos que o autor destaca é o da estrada.

[...] tratamos do cronotopo do encontro; neste cronotopo predomina a matriz temporal; ele distingue-se por um forte grau de intensidade do valor emocional. O cronotopo da estrada, que se liga a ele, possui volume mais amplo, porém um pouco menos de intensidade emocional. No romance, os encontros ocorrem frequentemente na “estrada”. Ela é o lugar preferido dos encontros casuais. Na estrada [...] cruzam-se num único ponto espacial e temporal os caminhos espaço temporais das mais diferentes pessoas, representantes de todas as classes, situações, religiões, nacionalidades, idades. [...] A partir daqui se compreende o papel temático da estrada na história do romance.³⁴⁸

³⁴⁷ Bakhtin (1998, p. 222).

³⁴⁸ Ibidem, p.340/349.

Não seria o *cronotopo* da estrada um fio que conduz uma das personagens de “O Fogo”, analisada por Noa, a quebrar o estereótipo do africano, do homem negro representado ali, no sentido de que deixa de ser uma voz que se desoculta? Não estaria na escuta da composição dessas vozes que Noa expõe como a identidade do romance colonial se desestabiliza? Mais do que uma voz que soa, Noa não estaria trazendo em seus estudos uma forma de pensar a escuta em todo o processo da escritura, mas também na cultura? Não estaria o autor evocando questões de alteridade e identidade ao se perceber como produto da colonização?

O *cronotopo* da estrada nos leva ao *caminhando*, ao trilhar, ao perder-se no meio do deserto, “a tropeçar em pedras sem as procurar”. A estrada está estritamente ligada à viagem: na estrada atravessamos espaços e tempos. A estrada também pode ser metáfora – metáfora de vida. Assim como pode ser um caminho, o caminho à procura de nós mesmos. Para Bakhtin, a estrada sempre é encontro com alguém ou algo: *tem significado particularmente importante a estreita ligação do motivo do encontro com o cronotopo da estrada [...]: vários tipos de encontro pelo caminho.*³⁴⁹ Poderíamos aliar o *motivo do encontro* em Bakhtin ao *acaso dos encontros*, tema fundamental a Proust. “Pois é precisamente o signo que é objeto do encontro e é ele que exerce em nós a violência. O acaso do encontro é que garante a necessidade daquilo que é pensado.”³⁵⁰ Nesse sentido, a viagem parece ser ela mesma um *cronotopo*.

3

Tratemos aqui do *cronotopo* da viagem. Ninguém melhor que um cineasta para dele falar. O cineasta parte, no início da viagem que é o filme, carregado de ideias, imagens, personagens. No entanto, isso não basta para sua realização, porque os filmes se tecem nas múltiplas encruzilhadas dos encontros. É assim que o cineasta parte porque sabe que seu desejo necessita de realidades que o povoem e lhe abram caminhos. Mas tudo o cineasta faz porque necessita verificar algo.

Deleuze (2004) argumenta que toda reflexão sobre a viagem passa por quatro observações. A primeira ele encontrou em Fitzgerald, a segunda em Toynbee, a terceira em Beckett e a última em Proust. Em Fitzgerald, constatou que “a viagem, mesmo nas ilhas ou nos grandes espaços, nunca provoca uma verdadeira ‘ruptura’, desde que se leve

³⁴⁹ Ibidem, p. 223.

³⁵⁰ Deleuze (2003, p. 15).

consigo sua Bíblia, suas recordações de infância e seu discurso ordinário.”³⁵¹ Em Toynbee, verifica que “a viagem persegue um ideal nômade, mas como um desejo vão, porque o nômade é, pelo contrário, aquele que não se mexe, que não quer partir e se agarra à sua terra deserdada, região central (...ir para o Sul é necessariamente cruzar aqueles que querem *ficar* onde estão).”³⁵² Já em Beckett, a constatação é a de que “ nós não viajamos pelo prazer de viajar, que eu saiba somos idiotas, mas não a tal ponto’...”³⁵³ E, finalmente, Proust: “o verdadeiro sonhador é o que vai verificar alguma coisa”...³⁵⁴ Viajar para *verificar*. Por que não?, pergunta Deleuze: “Ir verificar algo, algo inexprimível que vem da alma, de um sonho ou de um pesadelo, nem que seja para saber se os chineses são tão amarelos quanto se diz, ou se tal cor improvável, um raio verde, tal atmosfera azulada e púrpura, existe de fato em algum lugar, lá longe?”³⁵⁵

E eis o que Isabel Noronha, por sua vez, vai verificar em suas viagens. E se “viajar é ir ver,”³⁵⁶ eis as impressões que Isabel Noronha passa em seu *caminhando*.

Nesse *caminhando* cada plano se constrói na tensão entre o desejado, imaginado e planejado pelo cineasta e as asperezas, os limites e as surpresas dessas realidades. Talvez o maior exemplo seja seu filme autoral: *Ngwenya, o Crocodilo*, que começa com o desejo de Isabel filmar uma criança, de criar um personagem, de encontrar-se com a criança que a tornou realidade ao mesmo tempo que a transformou: o encontro da criança que foi ou a que deveria ser com o grande artista Malangatana Ngwenya. Um encontro de dois mundos distintos em uma Moçambique Colonial em que a cineasta habitava o lado colonial e Malangatana o subúrbio. Universos opostos, porém com questões humanas comuns.

O filme traz como principal dispositivo a canção. É dela que Isabel Noronha parte na viagem a que se propôs. A primeira cena do filme surge como um quadro em um jogo de luzes e sobras compostas por manchas de tintas, folhas e sombras das árvores, cujo pano de fundo é o céu. A cena é apresentada tendo como trilha sonora o canto dos pássaros. Só depois surgem as mãos de Malangatana, em movimentos

³⁵¹ Deleuze (2004, p. 100).

³⁵² *Ibidem*.

³⁵³ *Ibidem*.

³⁵⁴ *Ibidem*.

³⁵⁵ *Ibidem*.

³⁵⁶ *Ibidem*.

ao desenhar com as bisnagas de tintas, ao mesmo tempo em que sua voz entoava uma de suas canções preferidas.

Depois, ainda ao som da canção entoada por sua voz, vê-se o movimento do pincel, o jeito de pôr as mãos no pincel, os quais expressam gestos singulares, diretos do coração. Na próxima cena, o primeiro encontro com Isabel e a canção que a babá cantava para ela quando criança. Depois de ouvirmos e cantarmos com ela é que uma criança aparece no ateliê do artista, capturada pelas tantas imagens por ele produzidas. Diante de tal assombro, as perguntas: Foste tu que fizeste? Por que desenhavas muitos monstros com sangue? É assim que aquela criança faz sua primeira revelação: ter medo de monstros.

Para as perguntas da criança, Malangatana não tinha respostas já preparadas, certamente algo diferente de outros adultos. Conta-lhe uma pequena história para acalmá-la diante de seus medos. Depois a tranquiliza ainda mais diante da promessa de um dia lhe contar melhor: “Um dia vou te contar melhor sobre esses monstros. Quando fores assim grande. Tu um dia voltas cá e eu conto-te muito bem sobre esses monstros”. Justamente antes do final dessa frase, há um solo de flauta com a canção de Isabel. E há um salto de um plano com o artista e a criança, ambos de perfil para um primeiro plano. Nesse plano, o corpo do artista se põe em movimento do pincel para a canção. Começa aqui um dos momentos mais maravilhosos do filme, quando Malangatana, cantando em língua *rhonga* a canção da menina, vem do espaço interior da casa e caminha em direção à tela. Tão importante como o movimento do artista são os movimentos da câmera nessa cena, porque vão trazendo a imagem do artista do fundo para bem próximo do espectador, como se viesse ao seu encontro fazendo-lhe um chamamento:

*Siku ndrin'wana vanincekile*³⁵⁷

Um dia quando dormia

Nivone nkama wanga utlhasile

vi chegar a minha hora

Wa kuya teka xiluva xanga

de ir buscar a minha flor

Ndritaxongisa ayindlo yanga

pra enfeitar a minha casa.

O que emociona em Malangatana, o que desperta em nós um sentimento profundo, não é o que diz a canção, mas a força com que ele a evoca. Seu rosto põe em movimento ondulações do sentimento

³⁵⁷ Cançãozinha da tradição oral rhonga. Transcrição de Ezra Chambal.

expressas em seus lábios e olhos que, fechados numa outra postura corporal, preparam-nos para que o acompanhamos à cena seguinte, quando o artista aparece como um profeta a caminhar pelas paragens de Matalana, sua terra natal, como que transfigurado, especialmente para entrar na casa de seus antepassados e pedir permissão para contar sua história, ou melhor, a história deles à menina a quem ele prometera. É nessa cena que Isabel Noronha marca seu território: “este filme é meu”, esta é a minha casa. E nos mostra como sua casa expressiva se torna construtiva.

Daí para frente tudo acontecerá de forma lenta, como a canção. Uma vez que a canção é o material de onde tudo se ergue para celebrar as qualidades de sua expressividade. Nesse contexto, é pertinente estabelecer um paralelo entre o campo visual e a noção musical de andamento. O andamento dominante no filme é lento. Poderíamos abordar para esta enunciação um dos níveis de lentidão trabalhados por Santos (2005), a lentidão em nível simbólico (a constituição do lugar como espaço simbólico de representação).

O andamento, em música, refere-se a “uma descontinuidade na duração, a um ‘estriamento do tempo’, como base para as articulações rítmicas. Tal conceito refere-se, primeiramente, a fenômenos de velocidade constante.”³⁵⁸

A música vem introduzir-se no filme como canção. A natureza da penetração da música no filme é múltipla. Por exemplo, a canção da menina, ou o tema do filme *Ngwenya, o Crocodilo*, em solo instrumental, mas especialmente, com o uso bastante peculiar das vozes, cuja materialidade sonora é posta em evidência. Às nuances de sua voz se juntam uma coordenação dos processos que se desenvolvem dinamicamente no tempo, como as variações de intensidade de luz, sombras e dos ruídos naturais (o canto dos pássaros, por exemplo). A eles se unem os gestos das personagens, uma coordenação se efetua por princípios iguais, apesar dos elementos tão distintos envolvidos, semelhantes a procedimentos musicais. Como se estivéssemos lidando com uma obra musical complexa, cheia de simultaneidades (contraponto, sobreposições de camadas...) feitas não apenas de sons, mas também de luzes, sombras, ruídos, gestos, fragmentos narrativos, dentre outros. Nesse universo, o conceito de música necessita ser deslocado: de objeto, ele se torna um modo de ler o filme.

Nas múltiplas formas de participação da música em “*Ngwenya, o Crocodilo*”, percebemos como o “andamento” em *Ngwenya* se constitui

³⁵⁸ Santos (2005, p. 02).

e o que ele produz em termos de significação e do ponto de vista estrutural do filme.

A pintura de Malangatana Ngwenya

De tudo o que se move em *Ngwenya, o Crocodilo*, sons e imagens, o objeto que atravessa a obra inteira são os quadros do artista. O pincel se movimenta desde o início até o último momento, e sua parada: a exposição, na floresta de Matalana, coincide com o final da obra. As pinceladas das imagens definem um fluxo lento e regular, se impõe com a certeza da realidade onírica. Os quadros que se mostram sempre inacabados indicam uma certa “vida ficcional”, considerando-se que esta é feita do próprio tempo ficcional. É como se o pincel em movimento, cuja regularidade rítmica soa surdamente, existisse antes mesmo que houvesse música para marcar o tempo. É assim que um plano fechado se apresenta como um quadro na primeira imagem do filme.

É preciso, contudo, observar que Isabel Noronha utiliza um pincel em movimento contínuo e mudo em vez de qualquer outro instrumento para marcar o tempo. Não se abstrai dele qualquer pulsação mesmo virtual; o escoamento fluido de seu tempo não é mensurável, e essa impossibilidade também perturba, por ser avessa ao controle, à regra, ao metro. Não estaria ela assim representando os medos da menina? Afinal, o que seria o pesadelo senão essa “realidade inverossímil e perturbadora, criada pelo próprio sonhador, mas contra a qual ele nada pode, da qual ele não é capaz de libertar-se?”³⁵⁹ Certamente essa foi uma das estratégias da cineasta para mostrar que a ‘fictividade’ – maneira pela qual a ficção se produz - que emana da situação do sonhador não é de ordem narrativa, na qual o narrador pode manipular o tempo como queira, trata-se, ao contrário, de uma fictividade vivida, de ordem dramática.³⁶⁰

Mais que dar tempo, o movimento do pincel explicita que *há tempo*. As mãos do artista expressam um dedo que aponta o tempo, sendo ele mesmo feito de tempo, numa espécie de desdobramento. Diríamos que ele indica um meta-andamento.³⁶¹

O andamento é produzido pela imagem em *Ngwenya*, não pelo som. Desde o início as tintas já são um signo eficaz da passagem do

³⁵⁹ Santos (2005, p. 04).

³⁶⁰ Ibidem.

³⁶¹ Ibidem.

tempo. A pintura é o Tempo anterior a toda manifestação rítmica, audível. Assim que a primeira canção é ouvida, Isabel poderá fazer a articulação dos processos temporais do filme a partir da música da canção.

A partir da canção coabitam nas imagens pintadas uma função metalinguística e uma função temática, articulando-as. Uma se intensifica na outra: o tempo incontrollável representado pela pintura é tão perturbador quanto a atmosfera que cria. Em ambos os casos nos encontramos ao nível das sensações. Mas se faz também a articulação do artifício ficcional com a essência temática que é, por assim dizer, “o tempo da história e o espaço da geografia, as duas formas de inscrição do homem no mundo.”³⁶² Ao lidarmos com o espaço-tempo do mito, trata-se de um mito profundamente inscrito na história e na geografia verdadeiras. *Ngwenya, o Crocodilo* não seria concebível sem a existência de um Moçambique real, de uma sociedade colonial, de dois mundos reais: o africano e o do colono, ou melhor, o do pintor e o da menina. E a obra não teria o mesmo alcance sem a referência da menina e da mulher que, agora, volta para que a história lhe seja contada. As palavras da carta narrada no início do filme por Isabel Noronha e sua incapacidade de esquecer e de aceitar qualquer solução ao que lhe inquieta são amplificados ao nível da história e sua canção ressoa como uma busca o tempo inteiro. A busca de seu lugar. É a música em forma de canção que a tira da imobilidade. A música é também quem tira a imobilidade das personagens, na pintura do artista. O movimento é sua vida, assim como a pintura do artista é a vida ficcional em “Ngwenya” fazendo mover-se todo o resto, talvez para fixar as personagens no espaço e oferecê-las aos olhares da menina-mulher em sua busca e delas fazer ídolos, heróis imortalizados em sua imobilidade espantando o medo. O pintor funciona, então como um auto-olhar do aspecto cinematográfico, bem como “a bobina do projetor que, por seu movimento constante, produz o tempo de base sobre o qual todos os outros tempos do filme se inscrevem.”³⁶³

Na realidade, o tempo em “Ngwenya” não é a representação direta do tempo vivido; trata-se de encenar a impressão da experiência do tempo sobre a memória daqueles que a viveram, uma vez que a densidade da experiência temporal se traduz em duração quando essa é rememorada. Noronha está em pleno processo de reatualização do tempo reencontrado da memória; ela não filma o tempo vivido

³⁶² Santos (2005, p. 04).

³⁶³ Ibidem, p. 05.

propriamente dito, mas a intensidade ou a densidade da experiência do tempo traduzida “proporcionalmente” em duração. Os momentos mais densos são agora os mais longos(os mais lentos também); os momentos menos importantes, os menos densos, serão representados pelas cenas mais curtas e mais rápidas.

Nos momentos mais lentos é como se Noronha quisesse ouvir as linhas da canção lentamente, de maneira a tirar proveito de cada detalhe que a constitui: imagens, sons e significação. A canção tem, assim, um perfil geral que é preservado como globalidade em sua forma estendida, mesmo que não a ouvimos. É ela que dá a sequência mais ou menos cronológica das cenas de “Ngwenya, o Crocodilo”.

Isabel Noronha guardou lá na infância as palavras do artista: era preciso tempo para que ele lhe pudesse contar bem a história dos monstros. Nessa ótica, contar sua história no filme a partir do andamento da canção que lhe protegera pareceu-lhe fazer sentido.

A viagem que a cineasta proporciona ao espectador não oferece os personagens ao tempo, contando suas histórias. Noronha dá tempo aos personagens, fazendo desse tempo a matéria mesma da sua narrativa. Um tempo que se apresenta verticalmente presente num instante, tudo o que é substância (semântica e sensível) a constituir a forma da música da canção, tudo isso tem a oportunidade de se manifestar.³⁶⁴

A canção da menina na voz de seu mestre é um dos instantes mais densos no filme, e Noronha soube tirar dela todas as consequências. Poderíamos dizer, para concluir, que Noronha e Malangatana se unem no filme a fim de liberar seus gritos, pois eles são a própria obra, os dois são o centro polarizador de “Ngwenya, o Crocodilo”, o ponto de onde o filme se origina, não como um começo, mas como um meio, tanto que confunde o espectador, afinal, é a história de Isabel ou de Malangatana? A canção da menina parece ser uma espécie de caixa de guardados, que Isabel e Malangatana, sem ter disso qualquer controle, abrem de maneira a espalhar por toda parte seu conteúdo. Medos em que a sociedade colonial os fazia morar.

4

³⁶⁴ Essa ideia é desenvolvida por Flo Menezes, citado por Santos. O autor estabelece uma oposição entre o “som do tempo”, quando o som é dado ao tempo para nele inscrever um percurso rítmico, e o “tempo do som”, quando se dá ao som a oportunidade de expressar seu tempo. Menezes (*apud* SANTOS, 1999, p. 33-42).

E por falar em morar o medo, de que modo o medo pode fazer em nós sua morada? O medo não foi um dos primeiros mestres só de Noa, Isabel e Malangatana, mas também de Mia Couto. Um escritor cujas obras buscam fortalecer e transmitir o silêncio como ritmo em sua escrita (transmitir o silêncio não significa conservá-lo). Mia fala de uma experiência que todos por certo já experimentamos: uma ofensa de alguém ou algo que se insere ao instante límpido que se quer vivenciar ou a violência de que alguém nos tenha obrigado a falar. O autor faz lembrar em seu texto “Morar o Medo” que a maior parte da violência contra as crianças sempre foi praticada não por estranhos, mas por parentes e conhecidos. “Os fantasmas que serviam na minha infância reproduziam esse velho engano de que estamos mais seguros em ambiente que reconhecemos.”³⁶⁵ E busca sua própria experiência quando diz:

[...] em casa eu era tímido, eu tinha um lugar periférico naquela constelação familiar, sabes? E eu tinha que descobrir o meu lugar por via do silêncio, por via dessa afinção do silêncio. E percebi que a única maneira que eu tinha de ser amado - porque é isso que um menino busca, é ser amado, não é? Era ser capaz de trabalhar nesse domínio do que aparentemente está ausente, do que está oculto. Eu lembro-me que isso foi um bocadinho fomentado porque os meus próprios pais diziam: ah, ele é um pouco atrasado, tem um pouquinho de retardado, tinha uma coisa mais ou menos assim porque eu era desvalorizado, não tinha habilidade das coisas práticas, sabes? Então, no fim da conversa sempre perguntavam, e tu? E aquele era o meu momento. Eu tinha que saber mostrar, exibir, as pequeninas pratas, os pequeninos brilhos que eu recolhia do chão das coisas, né? Que nesse momento eu tirava do bolso, né? E mostrava, exibia: “estão aqui as coisas”, que eram a pequenina graça, o fazer rir, sabes? Que era o lugar do palhaço, mas um palhaço que não tem outro material senão esse material que vem dessa escuta dos outros. Acho que isso foi criado. Acho que eu comecei a ser

³⁶⁵ Couto (2011).

*escritor assim porque não sabia falar.*³⁶⁶

Seria sua própria experiência a razão de tantos silêncios em suas obras? “O silêncio não é ausência de fala, é o dizer-se tudo sem nenhuma palavra”³⁶⁷ (20), como alerta o narrador da obra *O Outro Pé da Sereia*. Quantos encontros com o silêncio as obras de Mia Couto nos proporcionam? O encontro com *Mwanito*, um dos personagens de sua obra *Jesusalém*³⁶⁸, mostra como transformar esse medo em aprendizagem, ao trazer o silêncio como uma aprendizagem necessária para viver a escritura: “o silêncio é uma travessia. Há que ter bagagem para ousar essa viagem”³⁶⁹.

Essa obra de Mia Couto também pode nos levar a pensar no silêncio como movimento, nas diferentes motivações das viagens do ser humano em sua passagem pela vida: viagem pela curiosidade, pelo desejo de conhecer outras realidades, viagem pela tentativa de encontrar-se, viagem por vontade de oposição a algo ou as viagens contra a própria vontade. Aliás, a viagem move muitas obras do autor. O que move Muindinga, personagem do romance *Terra Sonâmbula*, senão um desejo de busca? Na obra, a viagem desempenha um papel essencial. No Moçambique assolado pela guerra e sem direção, um menino vence o medo e sai à procura de sua identidade. Na leitura dos cadernos que encontra em uma mochila, durante a viagem, vê na escrita sentido para viver. Do mesmo modo que Mwanito, Muindinga mostra o quanto as viagens podem nos ajudar a vencer os medos. Mwanito que soa para nós como acordes d’A Terceira Margem do Rio, nos silêncios que afina, mostra que o medo rouba a coragem de sermos nós mesmos. Por essa razão, é preciso enfrentá-lo. O medo nos faz perder a mobilidade e nos faz conservar o silêncio para que não tenhamos forças para fazermos perguntas diante das narrativas do medo que se constroem ao longo de nossa caminhada. Essas são estratégias que as forças autoritárias constroem para que visualizemos no horizonte mais muros do que estradas.³⁷⁰

Os moçambicanos Francisco Noa, Isabel Noronha, Malangatana Ngwenya e Mia Couto nada mais fazem em seus trabalhos do que falar de suas buscas. Mostram o quanto a arte, seja a escrita, o cinema, a

³⁶⁶ Entrevista com o autor. Caderno de Viagem, 28 de outubro de 2010.

³⁶⁷ Couto (2010, p. 20).

³⁶⁸ No Brasil, o livro *Jesusalém* foi editado com outro título: *Antes do nascer do mundo* pela Cia das Letras.

³⁶⁹ Couto (2009, p. 192).

³⁷⁰ Couto (2010).

pintura, a literatura, dentre outras, consegue fazer sob a pressão que as sociedades, produtos da colonização, impõe sobre o processo criativo, ao construírem narrativas do terror a fim de nos imobilizar e nos fazer descuidarmos daquilo que poderemos ser. Além de que evidenciam como a arte pode ser uma alternativa para descolonizar a imaginação aprisionada pelo medo.

Se na Ex-Posição na Casa da Voz há lugar para Francisco Noa, Isabel Noronha, Malangatana Ngwenya e Mia Couto é porque nos vemos à frente de uma grandeza de questões apaixonantes diante desses autores/artistas que mostram como produziram alguma luz para iluminar cantos escuros da casa onde se escondem medos e monstros. E como o resultado de suas buscas foi fundamental para continuarem criando plano de possibilidades para lhes oferecer resistência, já que construir uma casa não pressupõe um abrigo eterno ou seguro. Trazem em suas exposições o que é necessário para pensarmos não no que somos, mas no que nos tornamos: uma casa, posturas, cores e cantos, com possibilidade de aberturas para sermos para além do que somos.

Esta sétima visita, ou *Memória de um povo e seu canto*, soa como uma homenagem aos encontros, ou melhor, aos motivos dos encontros não só na Ex-posição na Casa da voz, mas às pessoas de *um lugar*. Pessoas que me hospedaram, que me disseram sem palavras o quanto era preciso narrar, mas também o quanto era necessário ter a capacidade para criar silêncios. Porque lembrar, mais do que não esquecer, como bem diz Brandão (1998): “é não poder deixar de recontar para si mesmo [...]. Partilhar o sentido, conseguir cúmplices que compartilham comigo não o que eu vivi, mas o que eu preciso ‘dizer’ disso ao outro. Para que eu mesmo creia? Não, ainda. Para que eu mesmo saiba.”³⁷¹ Repito agora: Para que eu mesma creia? Não, para que eu mesma saiba.

É assim que a memória de um povo se junta a alguns “instantes da minha morte”, que se mostram ora em uma palavra, ou em uma pincelada de tinta, ora em um brilho, ou em um toque, em um tom... Em Fragmentos de Cadernos de Viagem.

³⁷¹ Brandão (1998, p.101).

*"Os passarinhos que botavam
primavera nas palavras."
Manoel de Barros*





5. FRAGMENTOS DE CADERNOS DE VIAGEM³⁷²

Sempre me intrigaram aqueles livros ou cadernos de viagem escritos par e passo, em que pontualmente se vão anotando os casos e incidentes de cada dia, desde o bom almoço mundanal à subtilíssima impressão estética. Acho que o memorialista faz batota. E não acredito quem ande durante o dia a registrar mentalmente o que há-de escrever à noite, ou pior ainda, quem desvie os olhos do Baptistério de Pisa para anotar no caderninho uma interjeição ridícula. No meu modesto entendimento, não há nada melhor do que caminhar e circular, abrir os olhos e deixar que as imagens nos atravessem como o sol faz à vidraça. Disponhamos dentro de nós o filtro adequado (a sensibilidade acordada, a cultura possível) e mais tarde encontraremos, em estado de inesperada pureza, a maravilhosa cintilação da memória enriquecida. E também, quantas vezes, um riso de troça, uma careta provocadora, ou uma ameaça de morte,³⁷³

³⁷² No sentido de experiência (*Erfahrung*): é justamente o que se passa numa viagem (*Fahren*), o que acontece numa viagem. E a experiência formativa seria, então, o que acontece numa viagem e que tem a suficiente força como para que alguém se volte para si mesmo, para que a viagem seja uma viagem interior (LARROSA, 2003, p. 53).

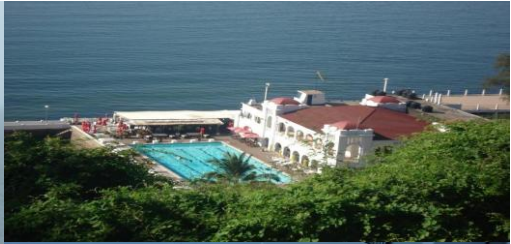
³⁷³ Saramago (1996, p. 181).

Figura 7 - MAPA DO CONTINENTE AFRICANO (Em destaque abaixo, à direita, a região de abrangência da pesquisa de campo)



Eu não cederia, a nenhum preço, os dias da minha vida que passei em Moçambique: foram dias de confiança, de alegria, de acasos sublimes – de instantes profundos... que me fazem procurar palavras para dizê-los.





5.1 PRIMEIRO CADERNO: A BUSCA

*Em tudo quando olhei fiquei em parte. Com tudo quanto vi, se passa, passo. Nem distingue a memória. Do que vi do que fui*³⁷⁴

No princípio era o olhar. A inauguração de um olhar. Que se desdobra em pequenos pontos (di)versos para tentar dar conta do que pretendo expor. Escrever. Ser tomado por porções do mundo. Agenciamento com todos os que se encontram nesta escrita como o poeta-severino³⁷⁵, cruzando caminhos e passagens: um nascimento: humano, uma vida que se comunica com as árvores, os pássaros, as pedras, o barulho, as ruas, a chuva, o calor, os cães, e tantos outros signos puros de uma vida que aqui nascem.

Nesse sentido, a epígrafe já abre um ponto: uma perspectiva. Que poderia ser outra e outra e mais outra. Porque, em qualquer pesquisa, a presença do sujeito é quem outorga existência ao objeto – conta-lhe uma história que poderia ser outra, com outros contornos, outros tons, outras vozes, outros fragmentos, outros possíveis.

Com o fio na lançadeira escolho um ponto inicial. No outono de 2009, recebo a notícia de que meu doutorado *sandwich* poderia ser realizado em qualquer país do mundo. Então, não tive dúvidas e respondi: quero ir para qualquer país do Continente Africano!

Para entender essa história talvez seja preciso retornar a outra. A de um desejo:

PERTENCER

Era a primeira vez que entrava em uma sala de aula na principal Universidade de Moçambique. E se não fosse meu gravador digital a capturar o Seminário daquela tarde, até hoje não recordaria nada. Eu estava simplesmente paralisada. Olhava para os quatro cantos da sala de aula, eram quase cinquenta alunos negros e também o professor. Lembrei da Idamara³⁷⁶: “é muito bom ser negão no Senegal”³⁷⁷. Foi

³⁷⁴ Fernando Pessoa.

³⁷⁵ Lembrando João Cabral de Melo Neto.

³⁷⁶ Professora da Universidade Federal de Santa Catarina quando relata uma de suas experiências da primeira vez que esteve na África do Sul.

³⁷⁷ Referência a Chico César, compositor brasileiro, quando canta: “deve ser legal ser negão no Senegal”.

assim que tive a primeira sensação de pertencer, depois de tantos anos de procura.

Desde criança, tenho uma cisma por pertencer. Na verdade, só me dei conta dessa cisma quando cheguei à escola, mais precisamente na quinta série, quando todas as crianças das escolas da área rural vinham estudar na escola central do bairro onde eu estudava. Naquela época, o meio rural de Joinville era ocupado quase que integralmente por pessoas de origem alemã. Foi a primeira vez em minha vida que senti quando alguém não me aceitava pelo fato de ter a cor da pele diferente. E foi nessa época que as primeiras perguntas afloravam a minha mente de criança, junto com a primeira vontade de pertencer.

Se aquele foi o primeiro momento em que experimentei essa fome humana, não sabia que ela me acompanharia pela vida toda, como se fosse sina. A ponto de morrer de desejo de ter aqueles cabelos lisinhos e soltos das colegas de classe. Com os cabelos, porém, pensei que tivesse feito as pazes ainda na adolescência.

Mas voltando ao desejo de pertencimento, certamente por ser tão forte essa fome de fazer parte de algo ou de alguém é que me tornei tão desconfiada. Nunca arrisquei muito em confiar. Ainda morro de medo de falar em público (algo que me era tão fácil nos primeiros anos escolares!) e revelar o quanto desconfio do mundo. A única coisa que eu sempre pude fazer sem receio foi cantar. Cantando eu me pertencia a mim mesma. Era o único momento em que eu parecia me afirmar como alguém no mundo.

Se meu desejo mais distante talvez fosse o de pertencer, não estava preparada para a pior das crises de pertencimento: aquela que ainda na adolescência separou-me do meu primeiro amor – cabelos escorridos e brilhantes como o sol. Esqueci-me do que não me pertencia. Mas não me esqueci da promessa: preferir morrer solteira a casar com um branco!

Quase consigo sentir toda essa minha procura, toda essa minha necessidade durante toda a vida: de precisar pertencer.

Talvez tenha sido com esse sentimento que atravessei o mar e não sabia.

Conto esta história para, de um lado, pensar no sentido que podemos buscar nela e para, de outro, assumir, mais do que justificar o caráter subjetivo, pessoal e, por assim dizer, tão sofrido na minha passagem por nove meses como pesquisadora no país em que escolhi estagiar. Talvez seja por *causa da* e não *apesar da* proximidade com meu objeto que parte da pesquisa pôde se revestir de alguma

originalidade e, talvez, vir a se tornar interessante ao leitor, servir como um ponto para pensar, propor ou contrapor outros pontos.

Nesse sentido, os recortes de olhar e enunciações que se fazem, se constroem sempre a partir de uma perspectiva, de um olhar específico, de escolhas individuais, de opções que ora se encontram, ora desconsideram ou se opõem a outras.

No primeiro momento, minha intenção de pesquisa vinha motivada a compreender melhor a relação entre a voz humana e a voz midiática³⁷⁸ na atribuição de sentidos à cultura feita pela criança. Em tempos de imagens, sons e muitos outros meios provindos da cultura das mídias, pretendia investigar a relação entre a voz das mídias e a voz da tradição oral na escola.

Ao chegar a Moçambique, porém, a escola parecia não ser o lugar da pesquisa. Havia muitas outras possibilidades de falar da voz humana e de suas relação com as mídias. Aliás, Moçambique abria-me leques de possibilidades incríveis para o que eu pretendia. Ficar presa à escola, pelo contrário, empobreceria o trabalho por razões que nem necessito explicar aqui. Estava empolgada, desde os primeiros meses, com a ideia.

No entanto, de uma fase em diante da minha estadia no país veio a surpresa: os acontecimentos do dia a dia foram me fazendo perceber que eu estava à procura da minha própria voz. Só então compreendi o sentido da minha viagem, era como se o mar fosse uma passagem porque nas palavras de Mia Couto: “ninguém, em verdade, viaja para uma ilha. As ilhas existem dentro de nós, como um território sonhado como um pedaço do nosso passado que soltou do tempo.”³⁷⁹

Esse fantasma insular, em mim, estreou-se ainda em pequena quando meus pais fizeram-me conhecer a voz como sonoridade, na música da voz poética de meu pai, e a voz como silêncio, no jeito calado de estar da minha mãe que nunca compreendi.

É por isso que, agora, me soa estranho o contato que estabeleço com Moçambique, porque no meu imaginário e no imaginário brasileiro, em África está uma Paisagem Sonora³⁸⁰ representada pelo som da

³⁷⁸ Refere-se à voz que chega pelas máquinas que servem hoje em dia à comunicação. “[...] foram inventadas numa época relativamente recente e representam como tal um esforço da humanidade (depois de séculos em que toda cultura foi transmitida por formas de escrita) para reencontrar a autoridade da voz viva” (Zumthor, 2005. p. 70).

³⁷⁹ COUTO, Mia. Revista Indico julho/agosto, 2009.

³⁸⁰ Paisagem Sonora é um conceito criado pelo musicólogo, pedagogo e compositor canadense Murray Schafer. Em 1969, Murray Scharfer e um grupo

música, na voz do Griô, no bater do tambor, no barulho das cores e danças, mas não foi essa a Moçambique que encontrei. Fora o ruído do “progresso”, ela estava mais para algo imerso ao silêncio de sua contemplação. Aos poucos fui percebendo como o silêncio em Moçambique era um silêncio que em seus mistérios e segredos expressava, como diria Clarice Lispector, *um mundo todo vivo*. Uma vez que para ela: *um mundo todo vivo tem a força de um inferno*.³⁸¹

Era preciso, então, visitar uma ilha e os seus paraísos. No entanto, como no “Conto da Ilha Desconhecida”, de José Saramago, minha busca era a de uma ilha a qual não consta em nenhum mapa. Assim, devo confessar: decidir ir até a ilha foi difícil. Foram necessários meses de negociação. E a negociação, devo dizer, não foi fácil. Era preciso (re)aprender a escutar.

Foi num momento de conversa. Conversar: da união de duas raízes latinas: *cum*, que quer dizer com, e *versare* - "dar voltas com" o outro. Era uma manhã linda à beira do mar e acho que o ambiente foi escolhido a propósito. Era preciso que eu olhasse o mar, mas também o barco que me levaria à ilha ou as ilhas, porque um barco não deve chegar somente a uma ilha em sua navegação. E havia o vento. Isabel me convidou para uma viagem aos registros que eu havia feito. Pensei: essa não! Já não basta o Miguel?³⁸² (ele vivia cutucando-me, lembrando-me do meu caderno). Eu não queria.

Foi assim que a amiga Isabel Noronha me provocou à visita “às ilhas” (ela sempre as nomeou no plural), o barco estava ali, mas era preciso que eu fosse a marinheira. Foi então que se levantou a primeira tempestade. Logo eu que morro de medo delas! Ainda sem sair da praia, ela me conduzia por uma viagem para a outra margem do mar,

de pesquisadores da Simon Fraser University no Canadá formaram a World Soundscape Project (wsp) – Projeto Paisagem Sonora Mundial – na tentativa de integrar arte e ciência para o desenvolvimento de uma interdisciplina chamada Projeto Acústico, cujo principal objetivo era realizar um estudo interdisciplinar sobre os ambientes acústicos e seus efeitos sobre o homem. A finalidade do projeto era descobrir os princípios estéticos que regiam o ambiente acústico e a influência dos sons na vida das pessoas. Sua postura era visionária e idealista de querer afinar o mundo, fazendo da paisagem uma grande composição musical, de higienismo com “limpeza dos ouvidos”. De seus estudos duas obras principais, mais conhecidas e traduzidas no Brasil, são: *A afinação do Mundo* e *O Ouvido Pensante*.

³⁸¹ A Paixão Segundo G.H.

³⁸² José de Sousa Miguel Lopes, (co)orientador deste trabalho.

contando-me como poderia ver a beleza de uma tempestade e me perguntou: “já olhaste nos olhos dela?”

Foi assim que parti. Trêmula. Conforme ia adentrando em meu caderno de viagem, percebia momentos de muita alegria, mas também de tristeza e dor na experiência da viagem. Nesse sentido, era preciso investigar o lugar pesquisado enquanto ressonância de muitas vozes, mas também era preciso problematizar o som como algo que influencia diretamente a vida. Assim parti para rever meus (des)encontros nessa “África” que idealizei. Aprendi a puxar e a declinar as velas, a andar à deriva, a rastrear o fundo dos recifes para encontrar tesouros em forma de poesia: testemunhos, acordar em mil portos: “um amor em cada porto”, estranhamentos e espantos para uma marinheira de primeira viagem.

Aos poucos fui revisitando Zumthor e compreendendo que a propriedade da voz que o autor perseguia não se reduzia à descrição física dos sons, mas à maneira como percebemos a realidade sonora e participamos dela. Porque, para o autor, a voz simplesmente soa não para falar, no sentido transitivo, mas em *performance*. Era preciso ampliar não apenas o campo auditivo, mas também o visual e do corpo. O autor se propunha ao não fechamento em uma área do conhecimento para o estudo da voz humana. Além de que seu grande diferencial nos estudos da voz, sua busca de uma singularidade em detrimento de uma identidade. Nesse sentido, fazia parte de seu procedimento colocar em cena os momentos da vida, as condições sociais, as ambições políticas, observações agudas sobre as pessoas e ambientes, captação sonora do ambiente em que se fazem também presentes ruídos e vozes, uma vez que “a forma como nos colocamos a escutar está diretamente vinculada à maneira como produzimos sons, como emitimos fontes sonoras, sejam elas máquinas motores, alto-falantes, celulares, cachorros, cascatas artificiais em shoppings, etc.”³⁸³ porque são as formas como nos relacionamos no mundo por sons que configuram modos de escutas.

Mas como então capturar a voz no contexto da minha pesquisa?

Ao visitar meus registros, encontro questões que me faziam pensar que era preciso não desconsiderar as transformações da paisagem sonora. Só assim podia perceber o estado de escuta como algo socialmente constituído, que necessita ser pensado como um ato político de produção e de delimitações de territórios. Sendo assim perguntei: o

³⁸³ Obici (2006, p. 50).

que o território sonoro³⁸⁴ de Moçambique definia para a minha escuta? Que espaço de escuta ele pré-configurava? Que situações ele me propunha?

Foi com essas perguntas que optei por traçar³⁸⁵ as cenas que organizam os discursos pronunciados em todos os tipos de registros no caderno de viagem, selecionando fragmentos, montando quadros.³⁸⁶ Alguns quadros constituem verdadeiros “tesouros nacionais”³⁸⁷. Deles saem os dramas para além dos significados de cada voz. Substituí, pois, a descrição do discurso viajante por sua simulação, em fragmentos de cadernos de viagem: viagem de formação,³⁸⁸ e devolvi a esse discurso

³⁸⁴ Esse conceito é o desdobramento de um pensamento musical que se desenvolveu no século XX a respeito da escuta e da atitude humana em relação ao som. A música se relaciona diretamente com os sons do ambiente e com o território onde é produzida. Território sonoro explicita as condições de sujeição da escuta, as relações de poder, delimitação de território, fabricação de subjetividades, dentre outras. (OBICI, 2006, p. 50/51).

³⁸⁵ Traçar dar traços. Traço é, originalmente, ação de “marcar” com lápis ou qualquer objeto numa superfície. Traço também pode ser designado como linhas de rosto: pessoas de traços finos, aparência, semelhança: traços de família ou ainda um terceiro sentido: vestígio, rastro (DICIONÁRIO LARROUSSE DA LÍNGUA PORTUGUESA, 1992). Traçar uma linha traz aqui uma escritura como tentativa de um desenho não sombreado uma tentativa de escrever, a partir de uma pergunta de Derrida: quem ou o que escreve traça?

³⁸⁶ O quadro foi a maneira de ex-por o desenho das cenas. Para ler o quadro, maneira pela qual o espaço do quadro é articulado onde figuras saltam do desenho traçado, em imagens/palavras. Essas figuras estão dispostas em uma seqüência e ensinam que o quadro deve ser visto baseado em duas leituras básicas : a da nominação – lugar da palavra e os discursos que cada nome suscita. Os títulos são frases retiradas de episódios. Todo episódio do contexto da viagem pode ser dotado de um sentido: ele nasce em algum momento por alguma razão e desenvolve-se num caminho sustentado por discursos, segundo uma casualidade ou uma finalidade.

³⁸⁷ Designação de algumas obras de arte lembradas por Leyla Perrone-Moisés: no Japão, algumas obras de arte são classificadas e veneradas como “tesouros nacionais”. Mas não são apenas os objetos que entram nessa categoria. Algumas pessoas vivas e mestres das artes tradicionais, depositários de um saber e de um fazer milenares” (PERRONE-MOYSÉS, 2005, p.13). Ampliando esse pensamento, poderíamos dizer que algumas das pessoas cuja voz este texto evoca podem ser consideradas “tesouros internacionais”.

³⁸⁸ À maneira de Jorge Larrosa (2004), Romances de Formação como os de Joyce e Proust, mas também Saramago, Clarice Lispector, Barghout, Calvino, dentre outros, foram alguns dos textos selecionados à tentativa de perceber a importância do romance para este trabalho. Os Romances de Formação evocam

sua pessoa fundamental, que é o eu, a fim de pôr em cena, à maneira de Barthes, uma enunciação, não uma análise.³⁸⁹

Maputo, 15 de março.....

UM SONHO

“O verdadeiro sonhador, dizia Proust, é o que vai verificar alguma coisa...”³⁹⁰

A ausência de lugar, longe do chão, acima das nuvens fez-me recordar do sonho. Foi um sonho ainda menina. Mas um sonho tão forte, tão forte que quando abri os olhos estava na escada do Voo AS 01425 da *African air Line* de braços abertos olhando para cima, em lágrimas, a dizer: “Sim, tu és fiel, Senhor!”

Não entendia de sonhos. Mas esse parecia um profundo desejo de refazer um percurso.

Um dia, parte da minha família saiu de algum país do continente africano para um novo lugar.

A diferença é que em vez de lágrima escorria sangue.

a viagem como uma ocasião para o aprendizado. Um aprendizado via experiência, via contato com as coisas do mundo: “Trata-se da formação como uma experiência estética, a relação com a matéria de estudo é de tal natureza que, nela, alguém se volta para si mesmo, alguém é levado para si mesmo. E isso não é feito por imitação, mas por algo assim como por ressonância.”³⁸⁸ (LARROSA, 2003, p.52). A viagem de formação é diferente de outro tipo de viagem, principalmente porque se caracteriza como uma aventura, aquela em que não se inicia com um trajeto formado. Sussekind (1990) argumenta que na aventura “é o próprio sujeito que emerge no seu percurso, o sentimento do mundo sintoniza-se ao autoconhecimento, o aprendizado é sempre também de si mesmo. Assim como os deslocamentos no espaço, as paisagens por que se passa estão impregnadas de tempo, história. E o itinerário geográfico desses sujeitos-em-formação converte-se em geral numa espécie de inventário do tempo também.” (p. 110)

³⁸⁹ Barthes (2003).

³⁹⁰ Deleuze (1992, p. 100).

Maputo, 16 de março.....

PELA CIDADE

Figura 8 - Vista para a Avenida 24 de julho, Maputo



Passeio a pé

Cidade das Acácias – uma das designações à cidade de Maputo. No mapa, um lugar. Um lugar à beira-mar. Saio para passear, porém, não sei como será esse passeio.

Um relato sobre um passeio, em Maputo, sobre as distintas formas de passear, se ainda é possível passear. Um relato sobre o passeio, sobre o devaneio no passeio, sobre o que ocorre com o devaneio no passeio.

Nesse passeio pode haver uma possibilidade de ler a realidade das cidades. Este passeio será uma leitura. Uma leitura de um lugar que poderia ser qualquer outro.

Na mão, às vezes, a máquina fotográfica, a filmadora outras, as mãos abanando ou ainda caderno e lápis.

O caderno onde vejo as pessoas, os prédios, a paisagem.

Caderno onde me vejo, o caderno onde escrevo e me inscrevo.

A cidade pode ser um lugar-estação, lugar da passagem:

Tem gente que chega para ficar,
 tem gente que vai pra nunca mais
 tem gente que veio só olhar
 tem gente a sorrir e a chorar.

1- Trilhar

Trilhar para deixar marcas.
 Trilhar por caminhos desbravados pelos pés.
 Trilhar devagar pelo caminho longo.
 Parar parando para contemplar o vento.
 Parar parando para degustar o mundo
 Parar parando para contemplar a vida.
 Trilhar sem saber o que se encontrará em cada linha
 Em cada volta
 Em cada lida
 Distraída.

2- Olhar

Essa ambiguidade primordial.
 Olhar que nos permite sermos estrangeiros sem pedir
 acolhimento,
 sem pedir hospedagem.
 Olhar que qualifica relações – sem palavras
 Que nos permite ler e sermos lidos tanto de frente para trás como
 de trás para frente
 De perto e a distância
 Olhar atento ao desconhecido
 como se procura decididamente um outro mundo
 Olhar e jogar conversa fora
 Olhar que nos faz lembrar de que muitas vezes é preciso calar
 para ser ouvido.
 encontrar o olho do outro – olho no olho –
 a confiança do diálogo:
 Silêncio.

O PALCO

Desde à tarde o palco está morto e deserto. E uma caixa de som que se atreveu a soltar sua voz tamanha foi advertida severamente a baixar o tom e ficou assim, baixinha, quase fanha. O Palco é o que suscita pensar a paisagem. Moçambique é a primeira terra estrangeira

pela qual passo, mas o que de fato impressiona é que lugares que desde a adolescência tinham me provocado tanta curiosidade e alegria soam-me, agora, um pouco estranhos. Em Maputo, minha primeira parada, reconheci a paisagem e a predominância de pessoas negras que compõem essa paisagem e percebi o meu interesse. Mas é como se de algum modo não estivesse na terra que um dia me fora apresentada. As cores e o barulho me faltavam. Era uma “sensação de não estar de todo.” A mudança não se operara na paisagem que contornava meu íntimo. A maioria das referências que o imaginário brasileiro me dera em relação aos africanos já não estava lá. E parecia não se desenhar nessa Moçambique de 2010. É assim que, como uma personagem-em-trânsito, volto-me a mim mesma – seriam por acaso, as imagens que meu país ajuda a construir, nos afrodescendentes as responsáveis por essa ilusão de ótica? Sugiro-me, já, nesta primeira parada, o movimento para dentro de mim que irá ser a causa de muitos (des)encontros da voz que procuro, que singulariza meu diário de viagem. Moçambique está aqui, idêntico, meus modos de ver é que mudaram. A sensação de não pertencer define-se por diversas vezes assim, sobretudo nas notas em que a cor de minha pele é evidenciada. O percurso, então, vai se (re)configurando como uma aprendizagem não sobre o que está fora, mas sobre mim mesma.

Maputo, 17 de março

É CABELO?

É que custei um pouco a compreender o que estava acontecendo de tão inesperado que era: alguém estava vendo em mim alguma coisa que para mim estava custoso demais enxergar. Procurei em todo o meu corpo a causa do estranhamento. Será que minha roupa estava inadequada? Tudo em vão. Estava em tamanha aflição quando uma moça pergunta-me: é cabelo? Não compreendi a pergunta e pedi que repetisse. Então ela apontou para minha cabeça: “é cabelo?” Eu ainda espantada respondi que era. Ela então pediu para que eu abaixasse a cabeça e com suas próprias mãos resolveu verificar. “É cabelo mesmo,”conclui. “É porque és brasileira.”

Não sabia eu que daquele dia em diante todos os dias passaria por situação semelhante. Era uma esperança: aquele era o lugar onde eu queria estar. Daquele dia em diante, a esperança começou andar lado a lado comigo. Minhas pernas já não tremiam, acordando todo o meu corpo.

Maputo, 23 de março.....

O OLHAR DE SAFIRA

Foi ela quem me abriu a porta.

Safira é agora gerente de um mercado de importação de alimentos. Não porque escolheu, mas foi o que lhe restou depois de sua licenciatura em Direito. Para subir para casa, tem que passar em frente à minha. É raro quando não para para saber de mim.

Quando cheguei à casa onde moro, olhou-me da janela de cima. Sorrimos. Era domingo. Sua filha havia nascido há pouco tempo. Em sua casa a família dela e do marido realizavam o *kenguelekezê*.³⁹¹ cerimônia de dar nome ao bebê. Mas ela deu um jeitinho de descer as escadas e bater à minha porta:

– Isso é pra você, disse. E entregou-me um prato com doces e salgados. Aproveitamos para nos apresentar, agradei e ela subiu para atender seus convidados que logo seriam introduzidos ao quintal nos fundos da casa.

Mas antes olhamo-nos nos olhos. Desse dia em diante senti que não estaria sozinha.

Maputo, 27 de março.....

QUE SUSTO!

- Não pode permanecer aqui vestida desse jeito.
Precisa colocar uma roupa!

³⁹¹ *Kenguelekezê* é uma expressão que é dita (na verdade gritada) nesse tipo de cerimônia, enquanto alguém que segura o bebê vai balançando e mostrando-lhe a lua. Na verdade, é uma dupla apresentação, apresenta-se o bebê à lua, e ao mesmo tempo a lua ao bebê. Nas tradições bantu acredita-se que muitas doenças que atacam os bebês, nos primeiros meses de vida, têm a ver com a lua. Há até uma doença com esse nome: doença da lua, que se manifesta como se fosse uma epilepsia. Então durante a cerimônia de dar nome ou na cerimônia de tirar o bebê (essas duas cerimônias geralmente coincidem) deve-se mostrar o bebê à lua para que esta seja mais piedosa/generosa com o bebê e que este, por sua vez, cresça com saúde. Esses hábitos tendem a desaparecer, sobretudo na cidade, onde os jovens por si só já dão o nome aos filhos sem nenhuma cerimônia, e os filhos têm nomes mesmo antes de nascerem. Mas no campo ainda se faz todo o ritual. O bebê sai da maternidade, se tiver nascido lá, sem o nome e aguarda a cerimônia para recebê-lo.

Era uma mulher que, de longe, dirigia-se a mim com voz firme.
 Afinal, aos olhos daquela mulher, eu estava nua!
 Quem são essas mulheres que pouco se mostram, mas que tanto dizem?
 Como ser (in)diferente depois disso?³⁹²

Maputo, 02 de abril

MALANGATANA: O VALENTE³⁹³

O velho Macalele tinha se esquecido do principal para o ritual: o cabrito de pintinhas brancas.

Quando dois jovens deviam mesmo buscar dois cabritos em cinco quilômetros, uma voz grita: “Mundawu, Mungoni!³⁹⁴”: vão e vão já mesmo trazer o cabrito e que esta saliva não seque. E cuspiam pra lá, e deviam voltar antes da saliva secar.

Os dois rapazes, Jasp! foram correndo e ignorando os naturais arbustos que serpenteavam os pequenos caminhos do mato.

Corriam e corriam porque sem o cabrito, a cerimônia não teria êxito.

Os garotos correram e no ápice regressaram com o pobre animal que seria de imediato degolado.³⁹⁵

³⁹² Para mim, este episódio foi muito constrangedor, principalmente por eu estar em um lugar público. Fui advertida na frente de todos os que estavam no local. A meu ver, eu estava muito bem vestida, porém, não estava vestida como essa mulher achava que eu deveria estar. Aos poucos fui entendendo a regra social. Meses depois, ao assistir ao filme *Karingana Wa Karingana*, as palavras de José Craveirinha fizeram-me lembrar desse episódio que acontecera nas primeiras semanas da minha chegada. Diz Craveirinha: “O conceito que nós tínhamos era de corpo. Tanto é que o europeu veio encontrar a mulher quase nua. A mulher não tinha o conceito de pudor que depois a Europa trouxe pra aqui e implantou aqui.” *Karingana Wa Karingana* é um filme que traz os poemas de José Craveirinha, bem como alguns depoimentos do próprio autor. Foi realizado em 1985, por Mário Borgneth. Produção Kanemo. 28’.

³⁹³ Optei em deixar a narração integral de Malangatana.

³⁹⁴ Cada um destes nomes na tradição representa uma etnia/tribo. São os espíritos *Ndawus* e *Ngonis/Ngunis*.

³⁹⁵ Ao narrar a história, a *performance* do enunciador em destaque (Malangatana) abre um leque de possibilidades para a percepção da dimensão do silêncio, nos momentos em que fiz parte da audiência de alguma performance da narrativa de tradição oral moçambicana, no cotidiano da vida

Assim acontecia nos meus tempos de infância. Porque esses jovens faziam parte dos concursos empíricos que faziam para criar, inventar e glorificar o desporto e a física, mas o físico também. Nessa altura, deviam os jovens estar preparados para tantas dificuldades que naquele mato onde viviam existiam.

Era importante a preparação física porque mesmo para ter uma noiva era preciso não só elegância como robustez. Havia tantos jogos em forma de luta para conquistar Julieta ou Natália!

Lembro-me de um jogo para o casamento em Nampula com o nome de paone em que uma peça de madeira arredondada e untada de um óleo especial devia ser disputada entre um jovem e uma jovem, lá em Govonas. Se no fim a peça ficasse com a jovem, o moço perdia a bela mulher elegante: isto era desporto de amor.

E as canções³⁹⁶ de desporto que eram feitas! As mesmas canções tinham também uma melodia muito agradável. Eu já não me lembro muito bem, já vão aqui setenta anos, mas eu lembro-me de uma canção que era assim:

dos moçambicanos. Momentos em que o silêncio faz parte da *performance* da narração. No conto que acabamos de perceber, perguntamos: o que o silêncio quer dizer? Nessa narrativa, em especial, observamos que o silêncio pode ter uma função didática, caracterizada por Rosário (2008) como narrativa de costume, mas é na *performance* da narração que as pessoas passam a interiorizar, passam ao mesmo tempo a perceber da melhor maneira cada passo da narração e o jogo das personagens dentro da narrativa. Diferente de outro tipo de narrativa que tive a oportunidade de presenciar, as narrativas fúnebres, em que se conta a história do falecido, por exemplo, são mais pesadas, o silêncio faz parte do cenário, faz parte da encenação da produção do texto oral. Nelas, o silêncio, muitas vezes, serve para induzir o choro. O silêncio também serve para introduzir um certo bufão e que faz rir as pessoas. Então o narrador cala-se e o bufão é o que desfaz o ambiente pesado antes de enterrar o morto. Esse jogo de peso e contrapeso é feito normalmente pelo silêncio.

³⁹⁶ *A canção na sociedade moçambicana esteve sempre ligada aos ritos de iniciação, às diversas partes do desenvolvimento da criança. A canção foi sempre uma lição. O texto da canção era sempre um ensinamento. Há pouca canção que fale de coisas fora de aconselhamentos de ensinamentos, de coisas do cotidiano. Entretanto, aí quando falo que o depósito da cultura são os nossos livros, são os livros orais. Eu me lembro de uma das vezes, eu dizer que o meu concerto era a apresentação de um livro não escrito, era um livro sonoro, um livro vivo. (Luka Mucavel, pesquisador e músico moçambicano: Caderno de Viagem, 20 de agosto de 2010).*

Yo³⁹⁷ mamana yo³⁹⁸

Yo Tatana yo

Angafamba anisiya

Anisiyela wusiwana

Nindzila mamana wanga

Nidzila tatana wanga

Vangafa vanisiya

Vanisiyela wusiwana

E outra é:

Salani, salani, salani vamakwerhu

adeus, adeus, adeus irmãos/companheiros

Oh salani ...

Oh, adeus

Salani Kunene São Tomé

Adeus propício São tomé

Oh salani, salani, salani vamakwerhu

Oh adeus, adeus, adeus irmãos/companheiros

Oh salani, salani, salani vamakwerhu

Oh adeus, adeus, adeus irmãos/companheiros

Salani kunene São Tomé

Adeus propício São Tomé

É o canto de despedida daqueles que eram mandados pra São Tomé, como escravos³⁹⁹! Mas em São Tomé fizeram coisas tão bonitas, o cacau, naquela terra tão verde!.

Sabem quantos tons de verde tem em São Tomé?

Noventa e dois tons.

³⁹⁷ Interjeição que expressa dor.

³⁹⁸ Canção em Ronga, uma das três principais línguas do Sul de Moçambique, que diz:

Ai, minha mãe,

Ai, meu pai, que se foram

Deixando-me na tristeza

Choro pela minha mãe

Choro pelo meu pai

Que morreram

Deixaram-me na tristeza (desamparo)

³⁹⁹ Escravos no sentido diferente dos que vieram ao Brasil. Para São Tomé eram enviadas pessoas que não pagavam impostos ou qualquer coisa do gênero.

Rica terra. Fomos, sim, como escravos, mas hoje deixamos São Tomé, um país lindo que produz cacau. Foram os nossos bisavós que o fizeram também com o canto de desporto, com o canto de elevar o corpo a cantar para não sentir a dor.

O canto⁴⁰⁰ não é instrumento musical simples. Cantar é também comunicar-se com todos os cantos do mundo, falando o idioma mais antigo do mundo.

E agora vou terminar com um canto de amor. Não pra todos nós, claro, mas para aquela mulher que chorou de alegria...(foi interrompido)

É um canto místico e diz: não tenho pai, não tenho mãe, mas há um momento em que afinal se pode chamar o amor que se diz: buya murhandziwa, buya murhandziwa...

⁴⁰⁰ Jean Derive (1987), citado por Baumgardt (1996), expõe a necessidade de recolher a literatura oral em condições naturais, não somente a *performance* de um texto captado isoladamente, mas para analisar a sucessão de textos na unidade específica da sessão. Se centrarmos nossa atenção ao repertório de Malangatana, por exemplo, o canto, separado dos contos selecionados, sempre está presente. Poderíamos perguntar até que ponto essa questão estaria relacionada ao estilo ou à cultura moçambicana. Uma das características que poderia estar relacionada ao estilo de Malangatana poderia ser a escolha de canções com forte presença de certos fonemas expressivos como os *ideophones*: criação de certos termos que supostamente sugerem, por imitação fonética e rítmica, a coisa denominada (BAUMGART, 1996). Essa escolha certamente tem uma razão de ser, em especial o gosto de Malangatana pela repetição, pelas “brincadeiras” vocais, os vocalises na execução das canções que lhe eram tão características, as quais as permitiam jogar com o corpo.

Durante o tempo em que acompanhei Malangatana, era notável sua identificação e inspiração em relação aos *spirituals* norte-americanos. Tal aspecto é destacado por Câmara Cascudo quando nos incentiva a observar, mesmo na multiplicidade de vozes que compõe o universo da tradição oral, o que se pode caracterizar como próprio de uma cultura, sobre a repetição de palavras, como as que observamos na *performance* de Malangatana. O autor afirma que é um “processo sabidamente africano e há bibliografia atestadora. Fácil é o encontro dessas duplicações e triplicações nos *spirituals* norte-americanos colecionados por Weldon Johnson, Jamaica, e entre os negros das Bahamas cantados para mim pelo Walter Williamsom” (CÂMARA CASCUDO, 1978, p. 43). Sobre essa característica é relevante registrar que o mesmo autor faz referências aos negros Bantus, no entanto só às canções, atribuindo equivocadamente apenas aos Estados Unidos a vivência dessas reduplicações nos *falk-tales* e nas histórias populares. Algo que é muito recorrente nas histórias de tradição oral em Moçambique.

Mas primeiro quando canta é um lamento triste como se tivesse perdido tudo na vida. É assim:

Andzina mamana,⁴⁰¹
 Andzina tatana,
 Andzina malume,
 Ndziyosala niyo goo⁴⁰²! (repetir várias vezes).

Svini wusiwana
 Svini wusiwana
 Svini wusiwana
 Niyosala niyo goo!
 Angakone aniphamelaka
 Angakone aniphamelaka
 Agakone aniphamelaka
 Buya murhandziwa (4x)
 Niyo sala niyo goo.

O ENCONTRO

Encontrei Malangatana ainda no corredor do Centro de Conferências Joaquim Chissano. Reconheci-o a distância. Embora só o tivesse visto no filme “Ngwenya, o crocodilo”, naquela inesquecível tarde, no Brasil. O que mais me chamou a atenção foram seu andar calmo, arrastando os pés como se desenhasse no chão, e seu olhar cheio de luz.

O título do Simpósio Especial da manhã era *Literatura e Arte no Contexto Africano*. E ele dividiu a mesa com mais três pessoas.

⁴⁰¹ Canção da tradição oral moçambicana na língua changana cuja tradução é:
 Não tenho mãe,
 Não tenho pai,
 Não tenho tio
 Fiquei sozinho desanimado sem saber o que fazer!

Mete pena...
 Ninguém me dá o que comer
 Ninguém lava a minha roupa
 Ninguém me dá o que comer
 Venha, meu amor!

Fiquei sozinho, desanimado sem saber o que fazer!

⁴⁰² Ideofone com significado de estar desanimado, desalentado, sem saber o que fazer.

Foi o último a falar. Com voz cansada, saudou o público. Mas o olhar era sereno com aquela tranquilidade que lhe era sempre peculiar. Ele foi o único da semana que não esclareceu o rumo da conversa. E começou com um conto. Sua voz⁴⁰³ já não era a mesma, tinha se transformado. Não demorou muito e seu corpo também e, num instante, ele já estava em frente à mesa de conferências cantando e dançando, como se regesse um grande coral. O público estava em êxtase. O que ele fazia era desenhar e pintar. Muita gente chorava.

Só então compreendi por que seu filme me puxara com tanta força.

Malangatana não era uma voz, era muitas outras.

Depois de muito tempo, entendi. Naquela manhã, Malangatana não estava sozinho.

O Simpósio de encerramento estava marcado para os próximos minutos. Porém, para o público, era ali que terminava.

Foi nesse dia que a ele me apresentei. Talvez porque eu estivesse tão emocionada, nunca esquecerei das únicas palavras que gravei daquele primeiro encontro: *o que estou-te a dizer é para nunca esqueceres da força de uma canção.*

Maputo, 07 de abril.....

*Foi lindo o encontro. As almas ficaram alegres.
Malangatana Ngwenya*

CONVERSA COM MALANGATANA - 2

Foi durante minha preparação para ir a Moçambique que ouvi falar de Malangatana Valente Ngwenya pela primeira vez. Era abril de 2009, os cineastas Camilo de Sousa e Isabel Noronha estiveram em algumas regiões do Brasil para um ciclo de debates sobre o Cinema Moçambicano. Dentre esses lugares, estava o Centro de Antropologia da UFSC, representado pela professora doutora Ilka Boaventura. Em um

⁴⁰³ Voz no sentido de expressão vocal, sonoridade. A *performance* da enunciação de Malangatana provoca-nos a perguntar sobre a linguagem gestual em Moçambique. Os pormenores gestuais muitas vezes os fazem rir muito mais que as palavras pronunciadas, o que nos faz perguntar: qual a concepção de cômico para este povo? Será que os mesmos motivos que os incitam a gargalhar também provocam o mesmo efeito nos diferentes povos acomodados nas cadeiras desse Centro de Conferências?

dos auditórios da Universidade Federal de Santa Catarina, assistindo ao filme *Ngwenya: o crocodilo*, eu encontraria o mestre que marcaria para sempre minha vida.

Na passagem de nove meses por Moçambique, estive algumas vezes em sua companhia. Pelo menos uma vez ao mês nos encontrávamos, sendo a última três dias antes de sua viagem a Portugal de onde voltaria só para ser conduzido a sua última morada.

Foram muitos os registros de conversas com meu mestre, aquele que sempre me encorajava a fazer o trabalho, segundo ele, “que ele mesmo gostaria de ter feito.” E foi com Malangatana que aprendi que “o poeta vive segundo a carne e mais ainda dentro dela, mas não para espiritualizar o corpo, senão para encarnar o espírito.” O que parece indicar que o prazer de sua composição está ligado ao corpo. É pressuposto em todas as práticas artísticas de Malangatana, seja no canto, dança, teatro, escultura, pintura, escrita... um vínculo de espaços e substância. Malangatana falava com amor de seu amor pelo ser humano e pelas artes que praticava. Artes em que o corpo e não a alma está em maior evidência: seus impulsos, controles, ritmos, pensamentos – o sujeito alienado do seu desejo e do seu inconsciente, como diz Barthes. É nele que corpo, e não ideologia, traça.

Malangatana Ngwenya vive em um bonito casarão no bairro Aeroporto. Anexo à casa está seu ateliê. No mezanino do ateliê todo o acervo para a nova biblioteca, que está sendo construída na parte superior, espera empilhado pelo novo espaço. Gosto de subir e ficar folheando os livros, muitos deles raros. Há uma infinidade de livros: arte, literatura, arquitetura, teatro, dança... E muitas obras raras sobre sua arte, as quais não encontramos mais nas livrarias da cidade. Gosto de ficar lendo sobre sua vida e sua obra. Ele tem uma história magnífica.

Malangatana fica sempre no cantinho esquerdo de quem entra na porta central do ateliê. Do alto do mezanino, percebo-o a olhar com penetrado para a tela sempre querendo encontrar o traço. Seu telefone toca muito. E ele atende um por um. E deve ser muito difícil trabalhar no ateliê, porque de vez em quando ele é interrompido com a chegada de alguém. Algumas caixas com livros, panfletos de exposições repousam em volta da sua mesa. No compartimento abaixo da mesa, ele deixa uma e outra obra, revista ou anotação e um cigarrinho bem escondidinho: *agora, eu vou fazer uma malandrice*, diz espiando para os lados como um menino teimoso que insiste em desobedecer alguém. Suas obras gigantescas e outras de tamanhos menores decoram as paredes do ateliê. No lado direito do mezanino há um acervo vasto com suas obras, desde quadros até esculturas e cerâmicas. Prova do artista

múltiplo que é. Há, em cima de uma das mobílias antes de chegar à nova biblioteca, os carrinhos de arame que Malangatana adora confeccionar em companhia das crianças (as crianças são uma das suas paixões).

Tudo em sua casa comprova a extensão de seus interesses, mas é o próprio trabalho, assim como sua amável conversa, que melhor demonstra a natureza apaixonada de seus engajamentos. Ele se entusiasma desenvolvendo um tema e nunca quis ficar sem falar mesmo estando doente.

As entrevistas em sua casa, as quais gosto de chamar de conversas, se estenderam por alguns dias no decorrer do ano de 2010. Ele estava trabalhando muito e foi muitíssimo gentil de sua parte sempre encontrar um tempo para mim. Insistia na ideia de que eu devia viver o lugar da pesquisa. Malangatana é um conversador atento, simples, informal, curioso e muito culto. Por duas vezes, quando as consultas médicas de emergência o fizeram interromper nosso trabalho, fez questão de que eu pelo menos sentasse à sua mesa para com ele almoçar. Nesses momentos, quase não podia conversar, mas ficava feliz por não estar só. Malangatana se interessa por tudo que diz respeito à condição humana, à arte da vida. Ele tem muitas missões, mas em todas sobressai a vocação do artista.

Figura 9 - Malangatana Ngwenya em seu ateliê.



A CAMINHO DA CASA DELE...

Subimos de xoupela⁴⁰⁴ pelas ruas que chegam ao bairro Aeroporto. Bito, o condutor do veículo, era quem me acompanhava. A viagem de xoupela é própria para quem quer passear, permite-me apreciar a paisagem e registrá-la mesmo em movimento. Prefiro-a aos táxis convencionais pela possibilidade de poder andar (de)vagar em dias em que preciso ler lugares desconhecidos, porém lugares que ficam próximos à cidade. As xoupelas não são seguras em um trânsito caótico como o daqui, por isso custam muito menos que os táxis comuns. É preciso esperteza para lidar com os condutores. Ao contrário, os preços não diferem muito.

O bairro Aeroporto parece bastante tranquilo. Suas ruas não trazem aquele aglomerado de pessoas, próprios de alguns bairros de periferia, pelo menos nesta manhã.

Chegamos às 8h50. Cedo demais para um encontro marcado para às 9h30. Resolvemos, então, passear pelas ruas do bairro, aquelas pelas quais não tínhamos transitado ainda. Passeamos pelas vias centrais que variam de trezentos a quinhentos metros, só deixando ver as casas, suas cores ou seu desbotar, parando aqui ou ali para falar com adultos, crianças e fotografar.

O que melhor caracteriza a rua Três de Maio é a poeira, mas também são as diversas formas de criar modos de sobrevivência, cujo rosto é sempre de mulheres sentadas no chão sobre suas capulanas, tentando vender um legume, uma fruta, uma raiz para *quem* puder comprar. Há sempre uma criança por perto da banca brincando ou esticadinha no descanso do puxadinho coberto com plástico ou outro material. Quem comprará dessa gente que espera em frente à sua casa o dia todo para tentar vender alguma mercadoria, concorrendo com o vizinho, a poucos metros de distância? Vende-se de tudo: frutas, cereais, mantimentos, bolsas, sapatos, roupas e até cabelo.

A cabeleireira da redondeza logo é alvo da minha atenção. Não tendo muitos fregueses, se habituou a trazer um único móvel para frente da casa: sua cadeira plástica. Sentada no chão, a cliente vai realizando o sonho dela: deixar seus cabelos mais compridos, aplicando as “tiçagens”, apliques, tão famosos por aqui. Na frente das duas, uma plateia assiste ao trabalho, entretendo-as com calorosa conversa.

⁴⁰⁴ Meio de transporte com a força característica de uma lambreta. É coberto e aberto nas laterais. Geralmente conduz duas pessoas, além do condutor, veículo muito recorrente nas paisagens indianas.

O bairro Aeroporto é assim. Ao norte de Maputo, seu povoado vive em casas dos mais variados estilos. No bairro, uma mesquita e também uma igreja: Universal, aliás essa igreja tem demonstrado cada dia mais força entre os moçambicanos. A igreja é um galpão bem ajeitado. Na frente, em vermelho, seu slogan inconfundível: Jesus é o Senhor.

Andamos vendo a vila: paramos, conversamos, nos distraímos a tal ponto que até a reserva do combustível esvaiu-se e não notamos. Ficamos a pé. Agora, faltando somente quinze minutos para o horário combinado. Empurramos o “carro” para a calçada e em 14 minutos chegamos ofegantes à frente da casa de Malangatana Ngwenya. Digo chegamos porque eu não estava sozinha. Bitó, o “taxista”, não me deixou caminhar sozinha.

Tocamos a campainha. Um dos empregados nos atendeu. Voltou-se para dentro da casa para confirmar o que eu dissera. E em pouco tempo me conduziu ao ateliê do artista.

No espaço de espera, duas pessoas já aguardavam: um senhor e sua esposa. Fiquei por ali silenciosa, olhando curiosa para todos os lados. Puxei conversa com o casal que esperava. Vieram em busca de apoio, Sr. Jaime era um artista amador que seria acompanhado por Malangatana por alguns dias.

Não demorou muito e Malangatana surge à porta. Cumprimentamo-nos e ele nos apresenta um jovem, seu neto, que nos conduz a todo o espaço do acervo do artista.

Depois, acomoda-me em seu ateliê. E com ar preocupado trabalha.

- *Não gosto de trabalhar sob a pressão do tempo. Preciso entregar esta obra ainda hoje!* - disse.

Fico pensando numa frase que li em algum lugar “onde está o tempo está o drama.” Aspiro a fumaça do cigarro que cambaleia entre os seus dedos, ele parece preocupado e eu incrédula. A obra é uma encomenda.⁴⁰⁵ Começa a pintar.

⁴⁰⁵ A tela toda pintada de laranja, linhas curvas em negro que configuram outras tantas no interior do quadro. O viajante: um espaço formado por vários percursos entre pontos que se interligam e outros deixados soltos ao acaso. Traços vários; linha clara para começar o dia, escura para a noite, a linha, a viagem e vão passando entre as mãos do viajante fios escondidos que o transformam em paisagem. É assim que Malangatana Valente se abre em paisagens diversas: um autêntico viajante à deriva dos sonhos.

- *Rui, Rui, fica chamando. Estendo a mão para ajudar o atento empregado a acomodar a bandeja de chá na mesa ao seu lado.*

Devia voltar outro dia! - penso. Fico repetindo em silêncio. Dou a essa repetição uma intenção vocal. Onde está o silêncio está a voz. A gente precisa calar tudo às vezes: pensamento, palavras para poder ouvir.

Malangatana, mesmo calado, me contava histórias.

Traçava uma linha, duas. A mão indo e vindo, indo e vindo. Estava sempre traçando, mas tinha tanta linha assim para soltar?

- *Toma chá!* - pedia-me.

Mas, qual é mesmo a finalidade de tua estada a Moçambique?
Explico.

- *O que faz uma criança dessa pensar no que acabo de ouvir, meu Deus? Isso é muito intenso!* - comenta.

Os silêncios. As pausas.

Solta mais linha. Dessa vez, espero o laço, mas solta outras linhas: de vida, de sorte ou má sorte - (des)venturas.

Contou-me sobre o mulato nascido em Moçambique. *Nascia e automaticamente tinha um documento de branco, mesmo que a mãe fosse preta e ele nascia mulato, automaticamente tinha um documento igual o do branco. E nós, os pretos, pretos, pretos tínhamos que ter um documento chamado caderneta indígena. Caderneta indígena era um livrinho com muitas páginas, tinha de ir à administração. Se vinha para a cidade do branco, ali naquela caderneta tinha de estar escrito: vai à cidade de Lourenço Marques para procurar emprego.* Contou-me que viveu com aquela caderneta até que um dia precisou fazer o quarto ano do colégio industrial. *Então, quando fiz o exame da escola industrial, passei, mas o lugar onde era para estar divulgado a nota e o resultado do exame estava em branco, porque eu fui o único que não apresentei o documento igual ao do branco.*

Foi nessa época que se interessou em fazer o tal documento, porque queria continuar os estudos. Disse-me que um dos grandes motivos porque não corria atrás da assimilação⁴⁰⁶ era a preocupação com sua mãe e irmãos. Não se sentiria bem fazendo coisas que sua mãe

⁴⁰⁶ Assimilação era o processo através do qual era atribuído o estatuto de “civilizado” a cidadãos de raça negra ou mista, durante o tempo colonial, nos territórios sob a administração portuguesa. Já assimilado era um estatuto atribuído nesse mesmo tempo aos cidadãos negros que assimilavam a cultura europeia; para o efeito era passado um documento de assimilado (DIAS, 2002, p. 57).

e seus irmãos não poderiam fazer. Primeiramente, porque havia lugar onde ele poderia entrar e a mãe e os irmãos não poderiam.

Contou-me também que com a caderneta indígena as pessoas só podiam andar na rua até às 21h. Caso precisassem andar depois disso, era preciso ter justificativa por escrito do patrão branco porque se encontrassem a polícia e não tivessem a tal autorização as pessoas eram presas *e se o patrão não fosse buscar seu moleque, seu trabalhador, poderia de lá não voltar mais*. Contou-me sobre a primeira vez que foi preso por estar sem a autorização. Apanhou vinte e quatro palmatórias com muita força. Da segunda vez, apanhou cinquenta e quatro, porque *era repetitivo, preto teimoso a querer andar à noite*. Tudo seria diferente se aceitasse o alvará de assimilação.

Perguntou-me se mesmo sendo brasileira eu sabia de que lugar vieram meus ancestrais. Disse-lhe que não porque não há como saber, se a família não ouviu de seus antepassados. No Brasil não temos documentos que nos ajudem nesse sentido. Falei-lhe, inclusive, do meu sobrenome e ele disse-me que ele ficaria muito triste se tivesse dificuldade de saber de que família veio.

Ainda na conversa sobre assimilação, chegamos à Lei do Ventre Livre no Brasil. Malangatana nunca tinha ouvido falar. Falou-me do quanto a Lei do Ventre Livre condiz com o processo de assimilação porque alguns filhos que nasceram nessa época ficaram diferentes dos pais, na maneira dos direitos, mas quando chegou a época em que a assimilação não era necessária as pessoas já não tiveram o problema de terem os documentos. *Todos eram livres daquele tipo de escravidão por documentos*. Contou-me sobre seus filhos, que os dois primeiros quando nasceram utilizaram a caderneta indígena, mas os outros já não necessitaram da caderneta, eram todos já chamados portugueses. Usaram o bilhete de identidade normal.

Foi nessa conversa “sem norte” que chegamos à Isabel Noronha. Primeiramente falamos da canção que embalava Isabel e que nos embala também porque, talvez, seja essa uma das afinidades que mais nos unem.⁴⁰⁷ Malangatana contou-me que sempre ficara impressionado com a atitude da família dela. *Para a época, era estranho que um pai médico, muito conceituado na praça, deixasse que a filha, que andava na escola com a minha filha, passasse tardes e tardes brincando com a minha filha! Isabel vinha pra aqui, lanchava aqui, almoçava aqui. E foi aqui que ela muito aprendeu. Fiquei muito surpreso quando ela me*

*abordou e me pediu que me contasse de novo aquilo que eu lhe contava quando era criança. E foi assim que começamos a pensar como seria o filme Ngwenya, o Crocodilo.*⁴⁰⁸

Falamos que tiraríamos um dia só para cantar e falarmos da canção. *Podes me acompanhar num dia de ensaio! Sabia que estamos para gravar um Cd?* E nos veio a canção de Isabel, canção que dá o tom ao filme *Ngwenya: o crocodilo*. Do nome *Xiluva*, o outro nome de Isabel, chegamos ao melodioso nome Malangatana. Contou-me que sua mãe cantava-o ainda mais ao chamá-lo e que seu nome foi encontrado entre os misteriosos ossos de adivinha da curandeira da família Ngwenya. *Foi com a ajuda da Kokwana Munwamba que a Nanga me deu este nome que já era de um homem da família. Esse homem pelo que me contaram morreu solteiro e portanto foi sujeito ao traço negro tradicional a carvão. Na língua dos ba-rhonga este homem Malangatana, do qual herdei meu nome, era o mel mavito kulorhi, que significa aquele que possui o mesmo nome mas que tenha anunciado dá-lo ao outro.*

⁴⁰⁸ O erotismo que inspira muitas vezes a temática da obra de Malangatana é também seu traço estilístico. Não seriam esses traços que evidenciam uma confluência entre sagrado e profano, demonstrando que os dois não estão em contraposição, consciência que influenciaria na (des)montagem de outras ideias e construções do artista?

Para seguir esse caminho, é só trilhar por algumas cenas de *Ngwenya: o crocodilo*. O filme, tão original como era o mestre, segue uma gramática erótica – com seus erotemas e regras de combinação, pois o erotismo em Malangatana combina de acordo com regras específicas, as ações específicas por meio de imagens surreais, com violenta força. Os efeitos dessas imagens estão no de romper não só com uma forma que se pretende disciplinada, segura e própria, mas também com as camadas do ego, trazendo à luz, assim, o inconsciente africano ancestral, de modo a formar uma nova linguagem não mais falada, mas praticada. Uma linguagem da espiritualidade que não está desconectada da vida cotidiana. Vida retratada em códigos tão bem elaborados por Malangatana em suas obras: o código do amor, “código erótico cuja unidade mínima é a posição, a menor combinação possível, já que une apenas uma ação em seu ponto corporal de aplicação” (CULLER, 1988, p. 46). Tudo isso porque para o mestre havia uma impossibilidade de distinguir cada ser humano pelo exterior: “uma figura que está a rir pode estar a chorar, mas também existe um lugar que essa figura ocupa.” Se há uma ordem inscrita nos corpos e nos gestos que constituem uma sociedade é porque corpos e gestos implicam em posições. A posição reflete sempre um movimento porque “alguém está sempre a olhar”. Movimento de simpatia e antipatia que são tão necessários aos fazeres do pesquisador (Caderno de Viagem, 26 de agosto de 2010).

Malangatana me falou também que o desejo que anima sua prática vinha-lhe, de início, da contemplação “dos gestos e das experiências” dos seus tempos de infância em Matalana - terra abençoada, celeiro de artistas: da alta e esotérica vida de seus habitantes, até a corporeidade da voz viva, da mãe, ela própria, sua musa inspiradora, além das nuances dos sons dos tambores, uma rede de trocas de valores cujo nascimento do artista aconteceu. *Eu fui ao Brasil, especialmente para um congresso só de tambores!*⁴⁰⁹ *Que lindo, meu Deus!* – E silenciou por um longo tempo como se recordasse.

Diferente da primeira vez que o vi, dessa vez não foram os pés do artista, mas sim suas mãos que me capturaram.

Maputo, 12 de abril.....

CONVERSA COM MALANGATANA - 3

Nunca compreendi tão bem o que era aquela voz dos espíritos a quem era feita a referência em muitos episódios do cotidiano, em Maputo. Nas mínimas coisas ouvia sempre alguém dizendo: “são os espíritos bons” ou “há espíritos bons nessa sala”, outras “os espíritos dos meus antepassados estão a dizer que já deu a minha hora”. Foi, principalmente, por querer entender como se configura a voz dos espíritos na sociedade moçambicana que o encontro com Malangatana deixou-me muito ansiosa.

Quando cheguei, naquela manhã, a sua casa, pensei que mais uma vez não poderia fazer a conversa acontecer porque ele estava muito mal de saúde. Havia passado alguns dias já bastante doente e, hoje, parecia bastante debilitado ainda. Mas com a teimosia que lhe é peculiar e

⁴⁰⁹ Ficamos por alguns momentos falando dos ritmos brasileiros, e que foram os tambores que fizeram com que até Michel Jackson se rendesse ao Brasil. A essa altura já estávamos sentados à mesa. E por falar em Michel Jackson, ele é bastante apreciado por aqui. O caso do menino Yasser, filho da minha vizinha, é um deles. O menino tem apenas quatro anos, mas não passa um dia sem assistir e imitar todos os malabarismos do artista. Mas, voltando aos tambores, Câmara Cascudo atribui às mãos africanas o que há de mais poderoso na música brasileira: a valorização do ritmo: “antes de tudo, absorvente, sobrenatural, dominador. Todos os viajantes, naturalistas e etnógrafos africanistas celebraram o reino do tambor, de tamanhos, timbres e formas incontáveis, e disseram que o canto, o assunto e a melodia, é de efeito subalterno ante o ritmo reinador” (1978, 43/44).

principalmente porque sabia o que eu procurava, fechou os olhos e de um fôlego só falou por quarenta minutos sem interrupção, o que foi um verdadeiro milagre para quem presenciara seu estado minutos antes.

Falou-me de uma voz que coloca a sociedade moçambicana em movimento. A sociedade a viver, a sociedade a sentir que se comunica, a sociedade a sentir que se organiza, tendo a voz dos espíritos como base de fundo, porque essa voz é uma voz que aparece muitas vezes durante o momento em que as pessoas soltam em alguém os espíritos. Às vezes, são diversos, às vezes, solta-se só um espírito familiar, numa certa aproximação e intimidade da família. Falou da importância da voz do espírito na família. Disse que sempre que a voz se manifesta, manifesta-se em nome de alguém. Disse-me que sempre há uma pessoa na família por meio de quem os espíritos se comunicam.

Esta voz é uma presença que se manifesta e é parecida com a voz de alguém. É de uma presença de quem representa espiritualmente ou de uma presença, como costumam dizer, de quem veio visitar e nessa visita veio através de fulano ou de fulana, ou de beltrana ou de beltrano, quer dizer, veio de alguém para falar de coisas que na vida real não vimos, na vida real não vivemos. Para falar de coisas, mas que são coisas que já foram vividas em outro tempo.⁴¹⁰

Com os olhos fechados continua a falar...

Então, essa figura, naquele momento, pode ter o nome de um espírito que chegou de um deus ou de uma deusa, que chegou para vir comunicar à família, dando orientação daquilo em que a família está em dívida para com os antepassados ou daquilo que a família deve fazer no seu próprio lar, no seu próprio grupo, familiar ou social. Não vai haver ação quer seja de lembrar os mortos, não vai haver ação que discuta e dê orientação. E como as pessoas acreditam que escutar uma voz espiritual que vem nos comunicar coisas é tão importante é tão salutar, seja do ponto de vista de empirismo ou não, esta voz faz falta, faz falta que nos fale, faz falta que se comunique conosco. Porque quando ela aparece

⁴¹⁰ Fragmentos das transcrições de conversas com Malangatana Ngwenya. Cadernos de Viagem 2010.

alguém recebeu, tem que comunicar aos outros. Se não há comunicação na vida real dessa família, então a outra voz vai falar. A voz pode estar presente num indivíduo, num adulto ou numa criança. E vem na idade do tempo que era a pessoa ou essa voz, se era uma criança, vem na voz de criança, de acordo com o tempo em que algumas coisas se passaram na família ou foram esquecidas na família, no sentido organizativo do grupo, do clã. Então quando nós recebemos esta voz, recebemo-la na idade que a pessoa tinha quando se sucederam certos episódios na família. Essa voz vai aparecer em tom da idade da época ou em tom feminino ou masculino. E as pessoas acreditam que a pessoa veio e comunicou-se conosco. Ou eles vieram, os que retêm a nossa orientação social, do qual dependemos, vieram através de uma voz de alguém.

Fala-me da escolha da pessoa que é a responsável por receber a voz dos espíritos.

Essa pessoa⁴¹¹ da casa tem uma formação para comunicabilidade com os espíritos, quer através de ossículos que se atiram no chão (um tipo de oráculo) quer através de um aprofundar em pensamento, de procurar criar antenas ou abrir as antenas que têm para que a voz, em momento exato, no momento em que a voz deseja entrar que entre. E como é que é feito esse exercício de preparação das antenas para a imploração ou pedido que a família tem? Quando é que parte para que esse pedido, essa imploração seja ouvida, seja respondida? Parte do momento em que tem tudo preparado, por meio de exercícios, como através de canto ou toque de tambores, ou de uma certa concentração que é exercida sobre a direção dessas pessoas da família com quem outrora convivemos.

E não tinha vergonha de dizer quando não tinha certeza...

Eu não sei bem como é que se reúnem essas partículas da oralidade de comunicação, mas

⁴¹¹ Essa questão fica bastante explícita no filme *Ngwenya, o Crocodilo*.

muitas vezes, olha, depois quando acaba essa comunicação, essa orientação, essas exigências que a figura ouvida diz, então vão seguir certos preceitos de que, olha, a partir de hoje vão fazer isto, juntem toda família, juntem até mulheres que não estão cá em casa, já se casaram, para virem fazer uma festa em conjunto, que não é uma mera festa, não! Não é uma mera festa de brincar em torno dum gozo, não. É uma festa, sim, em torno de fazer um ritual, um ritual que permita que as pessoas se confessem, por exemplo, peçam desculpas, que prometam que vão dar uma orientação mais correta à família, que não vai haver ruptura entre a família. As famílias podem estar longe uma da outra, mas vão conviver juntas. Essa pessoa é uma pessoa que, naquele momento, tem um certo tipo de possuído ou tem o domínio, o dom na família de se comunicar com esses falantes estranhos para alguns, mas são pessoas que respondem na informação que dão, na exigência que dão, são aceitáveis de acordo, da maneira como estão a falar.

E fazia questão de enfatizar...

Tudo isso não é um monólogo, é um diálogo! A outra pessoa que recebeu essas capacidades naquele momento de êxtase espiritual é respondida, é traduzida e a mensagem que vem é recebida por alguém que se considera preparado para o fazer. Então, aquilo tudo que foi ouvido, naquela manhã, naquela noite, passa a fazer parte de uma revisão na família de como as pessoas devem viver.

Quando encerrou a fala eu não parava de chorar. Sentia uma força estranha. E disse-lhe que minha família preocupou-se sempre em contar a história de Abraão, Isaque, Jacó, Elias, Jesus Cristo e de tantos outros vivos ou mortos, mas nunca a dos nossos mortos. Ele colocou a mão em meu ombro e falou-me da importância desse conhecimento para a minha vida. E que era preciso resgatá-lo de algum modo. Seria uma forma de reconciliação. Isso faria muito bem para o lado espiritual da minha família, mas também para saber quem sou/estou. E que sobre isso iríamos conversar quando falássemos sobre a dimensão da pessoa. Falou-me da importância da oralidade nas culturas moçambicanas,

porque suas línguas ainda não foram escritas, e a parte espiritual tem a ver com esse conhecimento. Suas considerações podem ser compreendidas nas argumentações de Barber (1996, p. 07):

Efectivamente, a oralidade ultrapassa largamente o simples facto de se exprimir oralmente. Marcel Jousse (1925) e, depois dele, Jacques Dournes (1976), distinguiram de forma clara o “falado” e o “oral”, sendo este último concebido como uma enunciação conscientemente proferida de forma específica, segundo uma arte oratória, no quadro de uma manifestação submetida a um certo grau de ritualização. A oralidade aparece, portanto, como uma verdadeira modalidade de civilização através da qual certas sociedades tentam assegurar a perenidade de um património verbal sentido como um elemento essencial dos fundamentos da sua consciência identitária e da sua coesão comunitária.

A espiritualidade na oralidade que Malangatana tenta me explicar não tem a ver com uma simples religiosidade, mas com uma forma-força só compreendida se olharmos com os olhos do artista. Explicou-me também a importância de povos como o moçambicano preservarem suas línguas locais, porque a língua e a voz possuem certa correspondência.

(Fomos interrompidos por um casal de portugueses que soube de sua doença e o veio visitar)

Despedi-me prometendo-lhe voltar na semana seguinte.

Maputo, 14 de abril

CONVERSA COM MALANGATANA - 4

Hoje, meu encontro com Malangatana foi uma continuação do encontro anterior. A conversa aconteceu na parte superior da casa. Em sua sala íntima porque ele estava muitíssimo doente. Conosco estava o Sr. Ntila, vovô querido que sempre tem me acompanhado em minhas conversas com Malangatana. A maioria do tempo ele fica em silêncio e Malangatana traduz alguma questão da conversa em língua ronga. Hoje, porém, pouco falaram. Malangatana está bastante indisposto, mas não permite que eu vá embora.

Esforça-se para me falar sobre o silêncio. O assunto que combinamos para hoje.

Ele falou-me sobre a voz do silêncio e sua relação com a pessoa. Falou-me que há algo no silêncio que é da dimensão da pessoa. Poderíamos falar dos ecos do silêncio, como ele sugeriu.

Ora, se é silêncio não tem eco! Mas também não é possível que não haja eco no silêncio! Não é possível quando, por exemplo, tu estás amuada, sozinha, com problemas, de certeza que estás a ouvir alguém. E é alguém que te chegou, se calhar encontrou-te no caminho, por onde tu passaste, no percurso da tua tristeza, no percurso da tua alegria. E que muitas vezes até pode interromper o prazer que tu possas ter, e se essa voz te aparece e ela trata-te por tu com tanta intimidade, se calhar é uma voz que tende a obedecer a algumas coisas.

Perguntou-me se ao longo da minha vida nunca alguém havia me questionado:

Ô, tu, hum, és exatamente aquela figura, nessa tua maneira de ser. És exatamente o que encontrávamos na pessoa tal, na tua avó ou na tua bisavó. Por isso, tu não foste nascida, é como se, quer dizer, foste a continuação daquela pessoa que até morreu há muitos anos. Portanto, te dizem assim: tu não chegaste a nascer. Porque tu estás a fazer tão perfeito, tão bem encaminhado e tão parecido com aquilo que era a tua avó, que tu não podes ter nascido, tu deves ser e és a continuidade dessa avó que perdemos há muito tempo.

Explicou-me que mesmo que a gravidez tenha comprovado meu nascimento, não nasceu outra pessoa, nasceu a mesma pessoa de fato com a idade de criança, mas que sou a continuidade dessa pessoa. E então,

Tu podes encontrar essa pessoa pelo caminho da tua vida e dar a continuidade, se te sentires capaz de dar continuidade, mas também podes encontrar essa pessoa que te faz com que tu descubras a outra e as outras pessoas na tua vida a quem não precisas de dizer quem és tu, mas que mesmo sem se explicar: o nome, familiaridade,



porque nunca falaste no teu apelido⁴¹² ou se falaste teu apelido ninguém ligou nada a nada. Então o que a pessoa tem de anormal? Há um acompanhamento em ti dessa pessoa, dessa figura, que tu não chamaste porque tu ofereceste uma capulana, não foi preciso oferecer a capulana, mas a certa altura essa pessoa está na tua presença e parece que vocês se conhecem, há muitos anos, e só estavam fechadas e não teve uma oportunidade de poder desvelar o “familiarismo” que existe entre tu e essa pessoa.

Quando perguntei-lhe sobre a questão da identidade, explicou-me:

Sim, mas no sentido de um corpo humano se constituir na experiência de sermos seres encarnados. É como que se dada figura humana comunicasse à vida, o grupo, tudo o que já possuímos, o que criamos com nossas mãos porque tudo o que nos cerca, o chão que pisamos, o que fabricamos nos pertence corporalmente.⁴¹³ E isso nada tem a ver com purismo, não, mas com a nossa mulatês.

Lembrei-lhe Mário de Andrade e seu poema “Eu sou trezentos”. Ele olhou-me nos olhos com aquele jeito brincalhão de ser e disse-me:

Meu Deus, como ainda aprendo coisas nessa altura com essa criança!

Nesse dia, comuniquei-lhe que iria ao Festival da Cultura. Ele achou interessante. Lamentou não poder ir porque estava doente e disse-me que no Festival eu poderia ver uma síntese do país. Combinamos de conversar assim que eu voltasse.

⁴¹² O mesmo que sobrenome.

⁴¹³ O que é interessante observar, nessa fala de Malangatana, diz respeito à aproximação de sua visão de mundo sobre a concepção de identidade que traz consigo uma relação estrita com a palavra na oralidade. Palavra impregnada de voz. E que podemos observar no que Roulon-Doko (1996, p. 05) traz como concepção da palavra e que pode ser observado na 6ª. visita à Exposição na Casa da Voz.

MALANGATANA – 5

No meu retorno da viagem a Chimoio, região central do país, pela ocasião do Festival Nacional da Cultura, levei a ele algumas imagens que capturei para conversarmos sobre o que vi. As danças, especialmente, foram nosso foco.

Com o rosto de desaprovação em algumas cenas...

Algumas danças que são apresentadas nos Festivais, na sua proveniência, são danças dos espíritos. Pra mim aquilo que estamos a fazer agora nas demonstrações, nos Festivais, Festas da cidade, Festas da Vila eu sinto que não há responsabilidade de fazer nada com rigor. E eu estou convencido de que para fazer as coisas com rigor didático devia-se anunciar que é um Festival, digamos, puramente com coisas originais, como são, como eram quando se iniciaram porque, por exemplo, os fardamentos, as camisetas são de agora! E quando se vai a um festival, as pessoas não estão a levar a essência do tema a ser feito com o mesmo rigor que na base onde as coisas acontecem. Então, não podemos fazer comparação! (mostra um pouco de irritação).

As camisetas de Guebuza⁴¹⁴ ou de uma empresa, de uma fábrica é porque entrou-se para um populismo de mostrar as coisas de uma forma até comercial. Vira tudo folclórico!

Nesse trecho da conversa, embora Malangatana reafirme sua ligação com o passado, não o privilegia. Quando ele encerra sua fala com a expressão: “vira tudo folclórico”, deixa clara sua preocupação muito maior com o futuro do que com o passado. A diferença nessa sua afirmação pode nos levar à palavra tradição. Tradição no sentido de Paul Zumthor: como um “modelo analógico, como um *continuum* da memória [...] tradição como um movimento de tradução”.⁴¹⁵ Ainda segundo o pensamento de Zumthor, é por meio desse conceito de tradição que o universo da voz permite reconhecer “o valor” de cada uma das vozes que participam do processo de transmissão e recriação. É

⁴¹⁴ Refere-se ao nome do presidente da República de Moçambique.

⁴¹⁵ Zumthor (1997, p. 205).

assim que a tradição *tem lugar*, ela toma lugar como faz um acontecimento, ela *se situa* na palavra *tempo*, que a situa. O que Malangatana quer também dizer é que a tradição não é aquilo que diz respeito ao conteúdo, mas sim, ao tempo. Tal constatação pode ser verificada, mais adiante quando Malangatana(6) diz: *as coisas são trazidas do jeito como as coisas são de lembrar como as coisas são*. Para Bhabha ao citar Lyotard, eis a grande diferença do desejo do Ocidente “esquecer o tempo e preservar, acumular conteúdos; transformá-los no que chamamos história e pensar que ela progride porque acumula”.⁴¹⁶ Ainda Malangatana (7): *fica só com empilhar uma coisa em cima da outra*. O que vimos nas reflexões de Malangatana também ouvimos novamente em Bhabha: “nada se acumula, ou seja, as narrativas devem ser repetidas o tempo todo porque são esquecidas todo o tempo. Mas o que não é esquecido é o ritmo temporal que não pára de enviar as narrativas para o esquecimento [...]”.⁴¹⁷

MALANGATANA - 6

Nas performances dos registros do Festival, muitos tipos de tambores, formas de tocar e um certo rigor na escolha de quem faz a percussão.

Relembrando de conversas anteriores e sabendo que os tambores têm uma função muito importante que é a de chamar os espíritos, pergunto:

O tambor é uma voz assim como o *shofar* é a voz de Deus na Bíblia?

Sim, sim, sim, sim, sim. Quando nós estamos hoje a falar e eu estou a tentar ter o cuidado de falar como se tudo fosse nesse momento do mesmo realismo que era, que é ou que as coisas são quando acontece de uma forma ritual, muito mitológico que não são provocados por vontade de demonstrar um filme, interpretação de um filme. E aquilo que estamos a fazer nos Festivais não vai em muitos casos ao rigor daquilo que as coisas são quando é uma cerimônia, é uma cerimônia de família. As coisas são trazidas do

⁴¹⁶ Bhabha (1998, p. 93).

⁴¹⁷ Ibidem.

jeito como as coisas são para lembrar como as coisas são.

Disse-me que era necessário que eu sentisse o que ele tentava me explicar. E que eu não podia só ter a experiência dos Festivais...

Nos festivais as coisas são trazidas de uma forma mímica, mas sem o respeito daquilo que as coisas são quando elas suscitam até o arrepio corporal.⁴¹⁸ É pra mostrar só, e nem sequer dá-se

⁴¹⁸ As inquietações de Malangatana nos fazem pensar em um aspecto da cultura levantado por Appiah (1998) ao discutir a questão da autenticidade, em especial quando argumenta sobre o mito de um mundo africano. Seus argumentos tomam como base a crescente mercantilização da produção intelectual e “artística” na chamada cultura pós-moderna. E a questão principal está, principalmente, na pergunta *o que buscam*: telespectadores, realizadores, performadores em eventos como o Festival da Cultura? (seria interessante lembrar que 2010 foi ano de Copa do Mundo e Moçambique, por fazer fronteira com a África do Sul, também foi afetado, de alguma forma, uma vez que estava incluído na rota turística).

Malangatana está preocupado com a questão da autenticidade. E essa preocupação constitui-se de muita relevância, principalmente em relação aos cuidados que os próprios países africanos necessitariam ter tanto com os seus como com os estrangeiros. Um problema que Malangatana traz ao falar da tradição cultural moçambicana não diz respeito só à explicação que ele oferece do que é uma dança, um canto ou qualquer produção artística ou intelectual moçambicana nos dias de hoje, mas sobretudo, em separar componentes que seriam inseparáveis nessa cultura: canto, dança, palavra, ritual, um problema que aparece na tensão entre *o que se mostra* e *o que se diz* a respeito delas. A preocupação de Malangatana em não apresentar as coisas de qualquer maneira evidencia uma outra preocupação: “a de não presumir uma África como dada, em uma série de equívocos da própria África, que são produto da história colonial e da imaginação europeia” (APPIAH, 1998, p. 119). Desse modo, como escapar de África tal como vista pela Europa?

Ao pensar no número de pesquisadores, fotógrafos, jornalistas estrangeiros que estavam no Festival da Cultura, em 2010, poderíamos perguntar: que escutas as imagens vistas lhes proporcionaram? Até que ponto a maneira como os Festivais se evidenciam não reforçam os estereótipos que vão reforçar também os mitos sobre África? Além de que, muitos moçambicanos, além de estarem, assim como nós, os estrangeiros, pela primeira vez em Chimoio, centro do país, estavam tendo contato com coisas de seu país pela primeira vez. Essas questões são importantes para o meu próprio trabalho. Como já afirmei, é preciso que os próprios países africanos esforcem-se em não reforçar os mitos sobre o continente africano. E o fato de estarmos, no Festival, em contato com um

o aprofundamento didático pra compreender ou sentir aquilo que é o homem na sua vida real. É trazer alguma coisa, um pouco demonstrativo pra que as pessoas tenham um pouco da espuma do que as coisas foram e qualquer pessoa sair dali sem ter entendido, aquilo que é a profundidade. Não tem nada a ver com nenhum ritual. Fica só como empilhar uma coisa em cima da outra. É mostrar às pessoas que aquilo que era feito (que não se explica o que é) é feito dessa maneira. E as pessoas de uma forma ridícula batem palmas e acabou.⁴¹⁹

MALANGATANA – 7

Sobre o segredo...

Por exemplo, em Tete, a dança Nyau, durante muito tempo, não era apresentada em público como se faz hoje. E hoje, o Nyau tem muita força. O ritual do Nyau tem muita força e acabam por dar o Nyau com muita fulgência. Mas o Nyau não é uma dança que pode dançar em público de qualquer maneira. Tem a ver com coisas muito secretas de como a sociedade em Tete ali é moldada.

A preocupação que Malangatana expressa nesse trecho tem a ver com aquela a qual o artista falava do tempo (Malangatana - 5). O artista mostra sua preocupação em relação aos segredos do *Nyau*. Malangatana é testemunha de um segredo? “Como é que se pode testemunhar o que em princípio está destinado a recusar-se ao testemunho? O compromisso de guardar segredo é um testemunho. [...] a experiência do segredo é,

grande número de danças e outros produtos artísticos (alguns desconhecidos pelos próprios moçambicanos) demonstra uma das questões levantadas por Appiah (1997, p. 120), a de que é simplesmente um erro supor que as culturas da África (*moçambicanas*) (grifos meus) sejam, umas para as outras, um livro aberto. Nesse sentido, as interlocuções com Malangatana fazem ainda mais sentido.

⁴¹⁹ As preocupações de Malangatana soam como as do poeta José Craveirinha quando reivindicava um sentir, um viver no ato da transmissão: “[...] deve cantar como se fosse tomado por poderes superiores numa espécie de cerimonial espírita (xicuembo) e com todas as nuances histriônicas de um indivíduo em posseção” (CRAVEIRINHA, 2009 , p. 105).

por muito contraditório que isso pareça, uma experiência testemunhal.” (DERRIDA, 2004, p. 28)

MALANGATANA – 8

A imagem da coreografia das crianças no vídeo o fez sorrir, mas logo voltou a ficar sério...

O que estamos a fazer não chega a atingir o educar de crianças muito a sério. Tentamos fazer com que os jovens, as crianças entendam que é importante que nós demos valor a nossa cultura, mas nunca fica visível qual a cultura. Nunca ficam a sentir como é que, realmente, na família, numa vida de ontem, a pessoa está sozinha, sente-se isolada e quer encontrar uma força que lhe dê vida que lhe tire do chão para poder tomar decisões sobre a constituição da família, sobre integrar ele próprio com aquilo que foram seus antepassados de modo a demonstrar a importância e essência daquilo que é a vida local. Estamos a fazer coisas só para passar o tempo.

MALANGATANA – 9

Antes de Malangatana iniciar a fala que será aqui colocada integralmente, disse-me que, para que eu pudesse sentir aquilo que ele estava tentando me explicar, era preciso que eu fosse participar de uma experiência nas cerimônias praticadas pelas pessoas que ainda vivem no campo. Uma experiência seria sentir a força dos amuletos, por exemplo. Eis a fala do mestre:

Os amuletos são símbolos. São como divisas ou galões oficiais de uma sociedade. O amuleto que as pessoas põem no corpo não é um amuleto que a gente põe porque é algo decorativo. Não é um colar decorativo. O amuleto, a gente pode não sentir nenhuma dor quando a gente tem no corpo, mas a sua presença no nosso corpo dói tanto, dói e faz-nos sentir dor como tatuagem feita no nosso corpo. Portanto, nós não temos aquele amuleto só como alguma coisa engraçada.

E ele tinha uma outra preocupação e um sonho e dizia que eu estava fazendo o que ele sempre quis fazer...

Acho que aquilo que estás a fazer hoje é utilizar inteligentemente uma parte política para a política educativa, para não deixar que as pessoas também fiquem só a viver o ontem e fugir ao desenvolvimento científico. Porque não há dúvida nenhuma de que aquilo que é a pureza da vida das pessoas também corta um pouco o desenvolvimento da ciência. Ou é uma Ciência que se encontra dentro de uma cabaça e que é preciso que seja tirada da cabaça por um grupo de inteligentes para trazer cá pra fora e dizer: hoje em dia, nós podemos ver as coisas de outra maneira.

Por exemplo, quando as pessoas dizem assim: nós, para termos chuva, precisamos só nos dispormos nus e cantar cá fora esse tipo de canções e tocar o tambor dessa maneira. Não chega, obviamente, mas é ali naquele invólucro invisível que a gente tem, que sabemos que para nós termos alguma coisa a ser feita quando temos seca, fome, quando temos muita mortalidade, quando temos muitas doenças devemos invocar naquela árvore simbólica aos nossos espíritos.

É isso mesmo que as pessoas faziam antigamente. O que demonstra que aquelas pessoas, há duzentos ou trezentos anos, também tinham vontade de desmistificar, digamos, ciência existente, o naco da ciência em bruto e encontrar naquele ritual puro uma maneira de desfazer as coisas em meadas de várias linhas, de várias cores para que hoje atinjamos um conhecimento mais dinâmico, mais mundial, mais tecnologicamente, que faça com que aquilo que eu percebo, hoje, aqui em Moçambique, também eu possa perceber aquilo que os outros fazem na Etiópia, no Quênia etc. ou faziam, não é? Como uma forma de evolução.

E a maneira como as coisas eram feitas, ontem, não abriam as portas para a evolução. Eu não estou a dizer que a maneira como fazem os Festivais abrem portas para a evolução. Mas, faz

com que, uma vez que já não vivemos de maneira pura, agora temos que, pronto, criar algo que retalha. E acho que é isso que os Festivais estão a fazer, retalham, mas sem cerimônias, sem tabus, sem proibição daquilo que era a vida das pessoas numa vida tradicional. Mesmo que hoje não possamos também continuar a viver assim (da maneira de ontem), é preciso saber retalhar, não é?

MALANGATANA – 10

Sua generosidade...

Tu que estudaste podes produzir algo para que possas encontrar o eco e sempre a dignidade de utilizar o conhecimento atual da ciência, usando a base anterior mais bruta (não estou falando bruto no sentido negativo) da pureza. O grande professor utiliza as coisas naquela pureza, mas ao mesmo tempo diz: eu quero que as pessoas saibam que a partir daquilo que está aqui escondido nessa cabaça (no sentido figurado, né?) faz a explosão. É aquilo que acontece na natureza. Por exemplo, há pessoas que acreditam que alguém pode enviar trovão, a trovoada, não só em Moçambique, mas em muitas partes da África e também estou a pensar que em algumas partes da Europa, mesmo, e da Ásia, acreditam que alguém possa enviar, através de rezas, de danças, de canto ou de preces uma trovoada para Nampula, por exemplo, para matar alguém. Agora, eu não sei se de fato, hoje, devemos continuar a acreditar nisso ou não, mas é importante que entre nós haja pessoas que ainda guardem isso como algo verdadeiro, é bom! Mas esse algo verdadeiro não pode ser transmitido às novas gerações como se, de fato, as coisas acontecessem dessa maneira. Nós temos que compreender que os trovões e trovoadas acontecem de acordo com algo na atmosfera que muda: o calor, as nuvens que se batem e criam eletricidade, e criam isso, não é? Se não nunca podemos aprender a maneira como sem mistérios as coisas são na atmosfera! Senão vamos

*continuar acreditando que é o feiticeiro toda hora
mandando trovoadas!*

MAKWAELA⁴²⁰

Homens de terno escuro e luvas brancas
A afinação das vozes
O canto coral que hipnotiza
E num instante transforma os corpos
a cada modulação.
Makuela é canto, dança, teatro:
É arte sem limite.

TUFO: COMO UMA ONDA NO MAR⁴²¹

É assim
Onda que anda
Anda a onda
De rostos
Mascarados
Cuja navegação atinge cada expectador

⁴²⁰ A palavra Makwaela pertence à língua zulu, a dança se desenvolveu nas minas da África do Sul. Com ela os mineiros contavam (e contam) a vida nos *compounds*, o trabalho dentro da mina, o tratamento desumano dos capatazes, etc. Quando começou a ser dançada em Moçambique não há registros: “comecei a dançar Makwaela na Manhiça (província de Maputo) quando tinha 8 anos de idade, portanto, em 1930. Quem nos ensinava eram os “magaiças” quando voltavam das minas da “África do Sul” (Informação de Alberto Domingos Ponge, integrante do grupo Vidreira, em 14/08/1980. Arquivo Museológico da ARPAC). Conviria observar o quanto o depoimento pessoal é significativo ao pesquisador que, em culturas como a moçambicana(africana), pode cometer o equívoco de registrar que de Moçambique é que se origina a Makuela, visto que observamos registros escritos, fotográficos e fílmicos nos documentos mais remotos sobre o país. Isso mostra que, em se tratando de tradição oral, há um atravessamento de muitas culturas, uma multiplicidade de orientações, diria Câmara Cascudo.

⁴²¹ Tufo é uma dança de origem árabe, ligada à religião muçulmana, que pode ser praticada em cerimônias, festas e datas específicas do calendário islâmico. Ela tornou-se vulgar na região Norte do país, mais precisamente, no litoral das províncias de Cabo Delgado, Nampula e Zambézia. É uma dança essencialmente feminina, na qual os homens apenas participam como instrumentistas. Todavia, há casos em que os grupos são compostos só por mulheres (TAMELE ; VILANCULO, 2003).

Que anda na onda sonora
do timbre da voz feminina
que enleva e leva
as almas para outro lugar.

KHIRIMO⁴²²

Para isso as meninas de Moçambique também foram feitas:
Para ajudar a mamá
Para aprender com ela desde cedo muitas artes
Para dançar e dançar e dançar
Para lembrar e serem
Lembradas.
Primeiro entram as mais novas
Depois, as mais velhas e
mexem, mexem e remexem
a cintura,
as pernas,
os ombros.
A capulana dobrada,
As ancas,



Figura 10 - Crianças do grupo de dança Khirimo de Cabo Delgado, em Chimoio.

⁴²² O termo *khirimo* significa “entrejuda” ou “solidariedade entre pessoas”. Dança *makhuwa* do litoral (Palma e Mecúfi), praticada geralmente por mulheres jovens. Todavia, as senhoras adultas praticam-na muitas vezes para recordarem o seu tempo de juventude, pois, devido à idade, dificilmente conseguem executar os movimentos próprios da dança. Os homens são simplesmente instrumentistas. Instrumentistas do tambor. Há o canto que acompanha a dança, mas que só cresce quando o tambor para. Porque quando ele recomeça a bater volta imponente, fazendo com os corpos que brincam verdadeiros desafios. Quem olha, fica hipnotizado. Essa dança comporta três formas de execução, nomeadamente: *xikexa*, *kuduru* e *kwassakwassa*. Antigamente, se dançava unicamente a forma *xikexa*. As outras duas maneiras foram introduzidas recentemente, pelas dançarinas mais jovens (TAMELE ; VILANCULO, 2003). Em momentos como os da dança *Khirimo* a integração das crianças ao universo jovem e adulto remetem fundamentalmente ao não egoísmo, ao ato de prestar atenção ao seu semelhante. A solidariedade que a dança *Khirimo* evoca leva à criação de sensibilidade ao outro. Uma sensibilidade que continuará sendo alimentada e desenvolvida a cada encontro. A dança *Khirimo* traduz a solidariedade como um sentimento. Sendo assim, não haveria na solidariedade um papel político, como bem lembra Hannah Arendt? Como incitá-lo ao invés de obrigá-lo?

As nádegas,
Tudo⁴²³ em uma “eroticorritmia”.

⁴²³ Canto e dança em Moçambique têm o mesmo significado. Isso poderia nos levar a pensar nos valores da voz nas culturas. No entanto, para Mukavel, poderíamos pensar na voz humana em Moçambique, primeiramente, a partir da sua função. Na entrevista que fiz com o músico ele faz o seguinte depoimento: *A voz é um instrumento musical. Há muitas culturas, etnias, aqui, que têm tradição vocal mais forte do que instrumental. Acho que isso vem pela funcionalidade da música ela foi sempre funcional, é um meio de comunicação. O aspecto entretenimento, na minha percepção, é um caso, uma fase posterior na prática da própria música não necessariamente da evolução. Muitos instrumentos, alguns ainda continuam a ser meios de comunicação, estão incorporados como instrumentos em orquestras, mas inicialmente foram usados como um meio de comunicação. A música não deixa de ser comunicação. Outro exemplo é a chigovia que é uma flauta que se faz de uma fruta globular esférica da qual se retiram as sementes de dentro e se sopra. Esse instrumento ocorre aqui no Sul e no Centro de Moçambique e o estilo de execução é um tipo de polirritmia ninguém faz melodia completa. Cada um faz uma parte da melodia e a melodia vai se completando. É o caso da chigovia aqui no Sul e Centro e um pouco mais pra cima na província de Tete que eles fazem o mesmo com outro instrumento de sopra, são flautas de pano chamado ianga, como aquelas flautas peruanas. Então eles, em orquestras, aqueles instrumentos em orquestras não são personificados. Os diversos instrumentos têm nomes de animais. Os graves de animais grandes, os outros tons de animais pequenos. Então eles tocam e vão fazendo a música, mas sem a orquestra completa não é possível fazê-la. Sem os membros todos não tem como fazer a música porque cada um toca uma parte da melodia e a melodia vai viajando assim...que é um meio de socialização. É uma observação muito interessante que reforça a interdependência ou interrelação das diferentes pessoas na sociedade. Assim como chigovia, essa flauta esférica também os pastores tocavam. O primeiro a sair soprava e o outro respondia lá dizendo ok, já vou e cada um a responder ao outro. A música foi se criando assim. Depois eles continuavam a tocar. E muitas músicas, de fato músicas e canções têm lá texto. O que estão a tocar existe, mas existe em forma de texto. O que eles procuram sempre fazer: os contornos dos termos, dos vocábulos com os instrumentos, fazem a tonalidade vocal. (Luka Mukavel, pesquisador e músico moçambicano. Caderno de Viagem, 20 de agosto de 2010).*

Os fatores explicitados por Mukavel são importantes para pensar na função social da voz. Tentar mostrar como é que cada grupo pode falar por si mesmo. Ter códigos próprios e tentar procurar a explicação para esses códigos, em que se baseiam esses fatos? É tentar deslocar a atenção dada somente ao *o quê* para pensar *no porquê*, mas também *no quem*. Isto é, por que cada cerimonial: nascimento de criança, casamento, funeral tem as manifestações que tem? Por

Maputo, 16 de abril.....

SEM NOVIDADES

Às quatro da tarde
 Um lamento de mulheres
 No estacionamento do Shopping
 Na Baixa.
 Não lamentavam por isso
 Ou por aquilo
 Lamentavam porque o cabelo da Thaís Araújo, da novela das oito,
 Tinha acabado na loja do 2º andar.
 E elas não querem
 Não podem esperar.

Maputo, 21 de abril.....

SERIA O MAIOR ELOGIO

A uma inesperada pergunta segue-se uma resposta intrigada.

O auditório da Universidade estava cheio. O Seminário. As discussões, calorosas.

Na saída, dirijo-me à porta. De longe, um dos palestrantes da manhã me olha. Dirigindo-me à saída, cumprimento-o.

Antes que eu me apresente ele se adianta:

És cabo-verdiana?⁴²⁴

exemplo, no casamento, o momento da entrega do presente é com uma canção e não com beijos. Nas danças, por exemplo, por que alguns cantos têm um peso vocal maior que outros? Ou nas danças que utilizam instrumentos, por que quem toca são tais pessoas e não outras? Todas estas questões estão relacionadas com às questões da voz nas culturas.

⁴²⁴ Dificilmente fui reconhecida como brasileira antes de qualquer apresentação, mas, como cabo-verdiana fui confundida em muitos momentos. Todos atribuíam tal suposição à minha aparência física. Na obra “A diluição da África (...)”, o autor Gabriel Fernandes conta como nos contextos das colônias portuguesas da África, Cabo Verde conheceu uma experiência histórica peculiar que influenciou, de forma decisiva, o processo de identidade individual e coletiva e a estruturação do campo de interação entre o cabo-verdiano, o

CORRENTEZA

O que me ensinas,
Índico, quando tuas ondas
marcam o tom da canção dos
ventos na moída e miúda areia
que essa gente pila com os pés
e te derramas em tons de azul?



Figura 11 - Cerimônia de Consagração Infantil Mazione.

Foto de Mario Macilau, Moçambique

Maputo, 24 de abril.....

NASCENTE

Nas areias da praia da Costa do Sol, em Maputo, homens e mulheres, jovens e crianças atraem os que passam com suas vozes, cantos e danças. Todos bordam um caminho nas águas do mar. De um lado os “maziones”⁴²⁵, do outro, uma noiva, o noivo e todo um cortejo. Nos dois grupos o branco da noiva e o branco do sacerdote se encontram e refletem o azul que desenha o caminho das águas.

Maputo, Aeroporto, 27 de abril.....

SEU JOSÉ⁴²⁶

colonizador português e os demais povos colonizados da África. Uma das consequências dessa experiência está relacionada ao fenótipo.

⁴²⁵ Confissão religiosa que une aspectos da religião cristã com aspectos das formas animistas da religiosidade tradicional do continente africano.

⁴²⁶ A maioria dos nomes das pessoas que aparecem neste caderno funcionam como autoria, uma vez que as mesmas eram informadas sobre o meu trabalho e sobre a importância de seus depoimentos, testemunhos, relatos ou histórias para a composição da pesquisa. Tal procedimento justifica não constar nesta tese nem um documento que registre um pedido de autorização.

Eu o conheci na casa do mestre Malangatana. Dali para frente, nos encontramos muitas vezes, mas foi no segundo encontro, quando o visitei em sua casa, que ele me ensinou essa lição.

Chegou, cumprimentou-me e perguntou-me como eu estava. Mas antes me narrou com sua voz calma como estava sua saúde, como estavam as coisas em sua casa e tudo o que lhe tinha acontecido nos últimos dias. E era assim que eu também devia proceder porque, segundo seu José, não basta apenas cumprimentar é preciso trazer e levar as notícias.

Cumprimentamo-nos bem para saber da saúde, da família, isso antes de começar qualquer conversa ou trabalho é preciso saber como a pessoa está. Falei como procedemos na minha cultura e ele me respondeu: *Mas para nós não basta cumprimentar. Tem que saber da saúde, porque aquilo é nossa jornada. Conta muita coisa o que aconteceu ontem, o que aconteceu hoje, tem que meter tudo.* Falou também das pessoas que em Maputo já estão começando a só cumprimentar e que isso o incomoda muito.

Maputo, 30 de abril

NOS ESPAÇOS DA MINHA CASA

Acordei às cinco da manhã só para sentir os espaços da minha casa. Primeiramente, no banho, depois sentada à cama de janela aberta para o Sol. É que, aqui, ao acordar, todos os dias meu olhar procura a janela, abro a cortina escura e fico assim, sentada à cama só para ver o caminho que o sol abre na campina nos fundos do quintal. Nessa época, à noite cai aquela chuva, mas ao amanhecer, o Sol brilha sempre. Os dias, aqui, amanhecem muito cedo. Eu nunca havia sentido o Sol na pele em plenas 5h30 da manhã. Senti há dois dias, quando dei uma voltinha lá fora, enquanto todos dormiam. Queria sentir a sensação das horas.

Do meu quarto avista-se um descampado. Lá um solitário girassol vive e insiste em olhar de longe para dentro da janela.

Entre o descampado e o quintal da minha casa fica um atalho que eu gosto de chamar de caminho. Caminhos que levam aos arredores e à Universidade. Se continuo em linhas de errâncias, já posso avistar o mar. E que mar!

Às seis da manhã, ouço de longe a voz que vem da mesquita e bate à porta das casas chamando todos à oração.

É assim que sinto-me em-casa. Adentro aos espaços e deixo a porta entreaberta.

Uma das casas do condomínio da Universidade é a que me abriga, aqui. Um lugar de que gosto muito pelo sossego. É um verdadeiro retiro. A rua é sem saída, como costumamos dizer no Brasil. É ela que leva meus pés aos tantos caminhos que levam a Maputo. *Caminhando* a vida pulsa nesse chão. O chão das coisas?⁴²⁷

Naamacha, 03 de maio

UMA HISTÓRIA DE TANTO AMOR

Quem espera alguém? E mesmo aquele que ninguém espera precisa chegar, chegar é tudo.

Ontem, à noite, alguém me chegou de surpresa. Foi um telefonema, apenas. Era Isabel Noronha perguntando-me se eu tinha interesse em ir com ela, hoje, à Namaacha, cidadezinha a 70km de Maputo. Um convite desses não se recusa. Ainda mais da Isabel. Uma amiga que conheci antes de sair do Brasil. Foi como uma confirmação, o dia em que ela e o marido estiveram na Universidade onde estudo para uma série de debates sobre o Cinema Moçambicano. Saímos de Maputo às 8h30, fizemos algumas paradas para compras. A primeira foi na localidade de Matola. Paramos para comprar uma cobertura para levarmos ao empregado da casa de Isabel, pois o inverno se aproximava. No entanto, foi preciso que seu Carlos, motorista, fosse negociar a cobertura porque se fosse Isabel o preço seria mais alto. Infelizmente, aqui, é assim, paga-se conforme a cor do cliente. Isabel é descendente de indiano. E sofre na pele assim como eu em meu país: mais um traço de união.

Fizemos outras paradas. Mais adiante para comprar uma vassoura e uma esteira; por último, quase na entrada de Namaacha, compramos lenha. Vale dizer que as últimas compras tinham um propósito específico: fariam parte do cenário que Isabel iria montar e fotografar para seu próximo filme: *Salani*.

Aproveitamos para entrar na Vila antes de irmos à propriedade de Isabel porque receávamos estar cansados na volta.

Mas antes de falarmos da vila é preciso registrar algo que me chamou muito a atenção. Quando paramos para comprar lenha, num local bem retirado, enquanto Isabel negociava de um lado da rua,

⁴²⁷ Acabei de ler uma linda obra com esse título. Não é magnífico? O Chão das coisas foi escrito pelo moçambicano Marcelo Panguana.

aproveitei para falar com uma senhora e algumas crianças que estavam saindo de um bar à beira da estrada. Cheguei a jovem senhora que carregava uma criança em sua neneca e aproveitava para tomar e dar água ao bebê. Como ela estava perto das crianças perguntei-lhe se podia fazer uma foto. Ela apontava para a garrafa em sua mão. Eu repetia tudo de novo e nada. Quando Isabel chegou, esclareceu o mal entendido: “Ah Rose, ela não está compreendendo o que tu estás a falar porque não fala português.”

Fiz a foto das crianças. Como, a menos de 70 km de Maputo⁴²⁸, os adultos só entendiam changana ou swaili e português só as crianças? Afinal, quantas pessoas falam o português em Moçambique?

O caminho para Namaacha lembra as extensas faixas rurais de minha cidade no Brasil, as longas faixas de terra com a plantação de bananeiras e as montanhas. Porém, o que difere as montanhas daqui das nossas é que estão todas nuas. São as queimadas. Namaacha sofre dessa praga. É preciso lenha para a produção de carvão! Isabel está muito chateada com o que está vendo acontecer em Naamacha. Aqui é seu lugar preferido, seu refúgio. A queimada já é tema para um próximo filme porque desmatar um lugar não é como desencantá-lo?

Fora as queimadas Namaacha é uma cidade que traz fortes marcas de que fora em outros tempos um lugar muito bonito e aconchegante. Com fortes características da Moçambique colonial traz em cada propriedade uma marca do que foi e do que é hoje. Nas calçadas, o mercado informal tão característico daqui, no entanto com um diferencial, algumas mulheres fazem seu trabalho de cambistas, já que a alguns metros está a fronteira de Moçambique com a Suazilândia.

Naamacha é uma cidade na fronteira: Moçambique e Suazilândia. Seu povo vive do mercado informal, procurando uma coisa aqui outra ali para sobreviver. Ao pararmos, um agradável cheiro prende minha atenção: é pão. Pão diferente, com cheiro dos lugares do interior. Paramos para comprar. A fila indicava que muita gente esperava pela próxima fornada. Esperamos e logo já estávamos servidas.

Dali dirigimo-nos ao destino programado: à casa de Isabel.

A propriedade de Isabel fica no ponto mais alto de Naamacha, um pouco retirado da Vila. Lá de cima observa-se abaixo as águas que banham todo o lugarejo, fazendo-o muito fértil. De longe vê-se a linda plantação de ananás, aipim e árvores de todas as espécies.

⁴²⁸ Não demorou muito para que eu compreendesse que essa seria uma realidade cujo enfrentamento aconteceria todos os dias bem perto de mim, às vezes, dentro da própria casa onde eu morava.

Hortas, galinhas também fazem parte da paisagem. O vento leve, a calma e as pedras. Ah! As pedras.

A começar pelos longos muros, muitas construções ali são pedras, algo bem característico do local.

Ao chegarmos encontramos Lafaied, empregado da casa. Isabel notou que ele não estava muito bem e perguntou se estava doente. Respondeu que sim. E ao perguntar-lhe o que ele tinha, respondeu: *Solidão, senhora.*

Realmente, durante o dia vimos como seu aspecto havia mudado. Aproveitei para ir à horta com ele. Era preciso escolher cebolas de cabeça, manjerição, tomates, tudo para o almoço que programávamos.

Assim que chegamos, Isabel preocupou-se logo com seu trabalho. Só depois é que daríamos uma volta por toda a propriedade. Fomos a uma das casas em que se guardavam diferentes produtos para pensarmos no que poderíamos retirar para montar o cenário de um celeiro. Recolhemos enxada, cesto, banqueta, etc. Mas a maior surpresa ainda estava por vir. Ao chegarmos no local da montagem do cenário, pensei em ver como Isabel faria tudo, mas ela levou-me a um dos quartos da casa, onde havia um beliche e disse-me: *Rose, este beliche pertence a uma prisão feminina. É aqui que as moças estão presas, então eu montarei o cenário do celeiro lá na cozinha de chão batido e você montará o cenário da prisão.* Pensei que ela estivesse brincando, afinal, uma cineasta não colocaria uma responsabilidade dessas nas mãos de quem nem imaginava como se faz cenários para filmes. Mas o negócio era muito sério. Quando vi que ela não brincava, topei e disse “posso tentar, depois, se não for isso, você desfaz.”

Somos muito diferentes: Isabel é solta, eu mais travada, sou mais gavetinha, tudo meio certinho demais. Achei que quando ela chegasse desarrumaria tudo, mas não. Apenas a capulana que eu havia colocado com todo o cuidado ela pediu que deixasse bem jogada. Disse-me que eu levo muito jeito para esse trabalho, e fotografou o cenário de todos os ângulos possíveis. Depois da montagem, quero muito ver o efeito.

Passar o dia com a Isabel foi um momento de grandes descobertas, uma delas a de que por trás da grande cineasta existe uma mulher simples e sensível. Tudo isso ia percebendo ao longo do dia.

Na mesa embaixo do pé de canhú cortamos os produtos da horta e misturamos com o atum. O pão fresco já esperava deitado à mesa. De

longe víamos seu Carlos e Lafield subindo com um cesto de mandioca tirada naquele momento da machamba⁴²⁹. Foi muito bonito.

Nosso almoço foi regado a boas conversas. Uma delas a da história da árvore, cuja sombra se estendia generosamente à nossa mesa: um canhoeiro. Seu Carlos e Isabel contaram-me muitas histórias sobre o canhoeiro e sua importância multiforme, o porquê da sua importância para os moçambicanos: o fato de agregar aspectos míticos, sacros e fornecer os frutos utilizados para o fabrico do vinho de *ukanyi*, uma bebida com um valor imensurável nas comunidades e, ainda, por ser a preferida para a veneração dos espíritos. No entanto, o fato mais curioso o qual animou ainda mais nossa conversa foi a crença em relação ao efeito afrodisíaco do vinho e dos reflexos dessa crença, em especial em fevereiro, época da festa do canhú. Isabel explicava-me que, na época da festa, homens e mulheres são separados, no entanto, sempre pode acontecer um encontro inusitado e que pode ser “fatal”. Seu Carlos completou a conversa dizendo que se por acaso algo acontecer entre pessoas que são comprometidas com outras, o caso não pode ser julgado como adultério, comprovando o que diz a informante Carolina Mulhanga⁴³⁰, anciã do distrito de Bilene, ao realçar as propriedades do *hongwe*⁴³¹, como estimulante para a atividade sexual: “O consumo do *hongwe* tem levado ao adultério. Contudo, tratando-se de um período festivo, conscientemente, as comunidades assumem que esses problemas são previsíveis, daí o provérbio ‘*timhaka ta ukanyi ati thetiwe*’, ou seja, os problemas de adultério na época do *ukanyi* não são resolvidos, o que propicia um ambiente de anarquia, em certa medida.”

⁴²⁹ Termo que designa plantação: campo de cultivo de cereais e/ou hortícolas.

⁴³⁰ Dava et al (2009, p. 38)

⁴³¹ *Hongwe*, também denominada por *pongwa ya madjaha* : parte densa que resta no fundo dos recipientes que contêm a bebida. Esta é recolhida e depositada num único recipiente e oferecido aos jovens de ambos os sexos, aspecto que concorreu para o dito popular: *A hongwe ku nyikiwa amadjaha niti m'tombi. Loko vaya videne vata vataduwula kwatsi*”(o *hongwe* dá-se aos jovens, como forma de dotá-los de capacidades para melhor combaterem a guerra, referindo-se, metaforicamente, à atividade sexual). O fato torna o *hongwe* um produto muito concorrido por essa faixa etária, por se acreditar num efeito afrodisíaco. (DAVA et al; 2009: 37)



Conversamos ainda sobre a questão científica, se havia alguma comprovação sobre os efeitos afrodisíacos, mas pelo que Isabel e Carlos sabem tudo ainda existe no mundo da crença. E sua perpetuação vem sendo realizada pela tradição oral moçambicana. “É assim que, durante o consumo do vinho de canhú, tem-se criado um clima animado que conduz a sessões de canto e dança.”⁴³² Nesse contexto, ao entardecer, as mulheres têm entoado algumas canções que se referem ao efeito afrodisíaco do hongwe:⁴³³

*Bava matavele*⁴³⁴

Hi nga hi lavela mathando loko litxona

Há hela hi hongwe

Hahelóoo! 'hahela hi hongwé loko litxona

Hahela hi hongwe

Gwelani Matavele a hilavela mathando loko litxona

Ha hela hi hongwe.

Depois do almoço, ainda sob efeito da história que me contaram, fomos dar a volta em toda a propriedade. Visitamos as mudas de árvores que Isabel e Camilo, seu marido plantaram. Ela observou que uma delas, um koya, estava morta por causa de alguma queimada feita na propriedade vizinha. Em Manica, de onde procedia a muda da planta, é chamada de *umbama*. Isabel ficou tão triste que não dava para acreditar. Não sei o que dizer, também não pergunto. Estou na cidade da pedra. Talvez seja por isso que me sinto crescendo como uma voz na penumbra do vazio.

De volta à cidade, no carro, quando ninguém mais pensava no que deixava para trás, Isabel pensativa falou: “Mas eu acho que ela ainda pode voltar, é preciso que eu vá até lá durma uma noite e de madrugada fique ao lado dela, mas tem de ser de madrugada quando ainda há brisa. Eu senti que ela ainda não está de toda perdida. Ela há de

⁴³² Ibidem.

⁴³³ Estes aspectos foram observados nas comunidades de *Vutho e Muzhui*, na província de Gaza, entre outros locais (DAVA et al, 2009, 37).

⁴³⁴ Tradução da canção para o português:

Senhor Matavele!

Pedimos para nos arranjar companheiros

Porque não suportamos tanta excitação por causa do *hongwe*.

voltar.” Eu nem soube o que dizer. Só pensei no que ouvi de um poeta italiano: “Deslumbro-me de imenso”.

Isto é amor. Amor em total abandono.

É ainda dentro do carro, de volta para casa, que levo aquele susto: algo ainda não é flor em mim.

Maputo, 09 de maio

DONA ROSA

Seu silêncio recolhe tudo.

Rosa. Calada. Lenta. É a senhora que trabalha aqui em casa. Com ela seu Zimba. Gostei dos dois desde o primeiro momento em que me receberam. Mas dona Rosa... é com ela minha maior afinidade. Engraçado, é uma afinidade silenciosa. Pouco falamos uma com a outra, só que quando ela está aqui na minha casa sinto calor. Ao contrário do seu Zimba, dona Rosa é silêncio. Pouco fala. E, quando fala, vem uma voz lá do fundo muito cansada. Seu corpo pesado parece dificultar a abertura de seu diafragma. Certa tarde, quando chegava cansada da rua, a mesa estava posta: sopa, pães, mandioca e a garrafa térmica com água para o chá. Estranhei. Essa não era uma prática do pessoal da casa. Além de que, o expediente deles encerrava às 15h30. À noite eu mesma me virava. E, durante o dia, quando eu almoçava em casa, era seu Zimba quem se dedicava a preparar minha alimentação.

No dia seguinte, percebi que não havia sido o seu Zimba. Ele já teria se entregado. Procurei dona Rosa, que mesmo tendo chegado, procedeu como todos os dias: cumprimentava-me, dirigia-se ao quarto onde se trocava e iniciava suas tarefas. Eu já tinha certeza. Cheguei à sala, onde ela lutava para entrar num cantinho entre o sofá e a parede com seu espanador. Parei por um instante. Talvez tenha sido a primeira vez que reparei os traços do seu rosto. Traços de uma beleza que ainda estava ali, apesar dos anos. Ela sabia que eu ali estava, mas preferira o silêncio. Quando a interrompi, não parou, mas enviou até mim a sua voz: *É que não gosto de ver a senhora magrinha, passando fome, aqui sozinha.*

(DE)COMPOSIÇÃO

No (com)passo da dança
Dois pra lá
Dois pra cá

Três, quatro
 até vinte...
 Num quase sempre sozinho.⁴³⁵

Maputo, 13 de maio

DESAJUSTE

O dia em que o descanso num sonho de pertencimento começa a acordar.

Safira sempre chama o meu nome de uma maneira que me era muito comum, principalmente na infância e adolescência. E, todos os dias, ao me encontrar, saúda-me assim: *Rose, minha querriada!* A primeira vez que a ouvi, porém, quase tive um desmaio. Eu estava em um país africano ou na minha pequena Vila Nova, em Joinville, no Sul do Brasil, dos anos 1970 e 1980?! A minha surpresa não está relacionada à afetividade presente na saudação, o que me deixa mais tranquila neste então diverso contexto no qual me sinto inserida. A surpresa está na forma linguística usada. A maioria dos moçambicanos apresenta um fenômeno em variação linguística também comum em minha terra natal. No caso moçambicano, o fenômeno é proveniente da interferência das línguas bantu sobre a fala em português, caracterizado

⁴³⁵ Nas festas familiares das quais participei durante todo o ano de 2010, observei que as pessoas quase não dançam em pares, poucas vezes vi marido e mulher ou, no máximo, alguém dançar uma música com um parente muito próximo: irmão/irmã, cunhado/cunhada. Tal aspecto faz-me lembrar de Craveirinha em seu texto: *Dança erótica? Nele, o autor faz uma crítica a quem chamava a dança xingombela de licenciosa, no período do Colonialismo português: “Afinal, ela não o é mais nem tanto do que certas danças europeias em que os pares se abraçam e ficam todo o tempo completamente unidos dos joelhos para cima. E esta maneira europeizada de dançar já está plenamente consagrada e não é alvo de condenação por parte das mais pudicas damas ou dos seus preconceituosos papás, nada mais natural aceitar-se também os vários movimentos das ancas e nádegas com que a xingombela é interpretada, daí não resultando nenhuma infração grave aos códigos de bom comportamento da sociedade em que tal manifestação é válida como ato recreativo.”* (CRAVEIRINHA, 2009, p. 189)

A esse respeito Câmara Cascudo faz um importante registro: “negros e indígenas não dançavam aos pares, mas em círculos ou filas paralelas” (1978, p. 45).

especificamente pela produção de tepe⁴³⁶ /r/ em contexto de vibrante múltipla /R/ em início de palavras, como em “Rose”, e em posição intervocálica, em produções como “carro”.

Entre a língua portuguesa com interferência do alemão e a língua portuguesa com interferência bantu, haveria um espaço a que pudessem considerar-me ajustada? O que fazer? Ancorar o barco da busca ou mudar de destino?⁴³⁷

Maputo, 17 de maio

JOSÉ LUIZ FORNEIRO⁴³⁸

Uma das mesas externas do restaurante da Universidade Eduardo Mondlane era nossa preferida. De longe espiávamos para ver se ela estava desocupada. Ali, tomávamos a tradicional sopa de vegetais e tecíamos durante um longo tempo conversas sobre nossas pesquisas. Zé Luiz, como chamávamos carinhosamente, ficou em Maputo por pouco tempo, o suficiente para o começo de uma grande amizade.

Assim foi com Zé Luiz. Dos nossos momentos, guardo as calorosas discussões sobre a sua área de pesquisa atual que é a literatura oral galega e as lendas urbanas ou contemporâneas; também me falava sobre sua preocupação com o projeto de criação de uma base de dados sobre a poesia galega para incorporar todo tipo de material que tinha a

⁴³⁶ Chama-se tepe, em Fonologia e Fonética, ao som de “r” produzido quando a ponta ou lâmina da língua se levanta horizontalmente e bate na área alveolar. Por exemplo, o som de “areia” e “prato” é produzido em português do Brasil geralmente como tepe. Tepes são também denominados de vibrante simples, por serem produzidos com apenas uma batida em um articulador, em oposição à vibrante múltipla “R” que é produzida com várias batidas (CALLOU; LEITE, 2000).

⁴³⁷ Zygmunt Bauman, em seu livro *Identidade*, argumenta que a identidade é uma ficção (um processo de ficção). Mostra que essa é a proposta da sociedade globalizada: fazer perceber que nenhuma identidade é natural. Nascemos humanos e nos constituímos no processo. Mas “como encarar a descoberta de que a identidade é um monte de problema e não uma campanha de tema único,” conforme argumenta Bauman? (BAUMAN, 2005, p. 18-38)

⁴³⁸ José Luis Forneiro Pérez, Licenciado e Doutor em Filologia Hispânica pela Universidade Autónoma de Madrid. Professor Titular de Língua Portuguesa no Departamento de Filologia Galega da Faculdade de Filologia da Universidade de Santiago de Compostela.

ver com a poesia galega contemporânea: dos poemas às resenhas, da poesia de tradição oral do papel aos outros suportes.

Guardarei também nosso compartilhar sobre o tempo, sobre as frustrações das horas marcadas não cumpridas por algum informante e, em especial, nossa primeira participação em uma festa na família africana, um casamento, presente especial do professor da Universidade Eduardo Mondlane: Francisco Noa. Nesse casamento, Zé e eu mostramos a todos a nossa inabilidade para danças moçambicanas e rimos muito, muito! Um dia antes da nossa despedida, na Universidade, perambulamos pelas ruas de Maputo à procura de um presente (atrasado) aos noivos, combinamos de comprar juntos para dividir as despesas. E como foi divertido!

São também esses momentos que quero guardar da experiência do *Sandwich*, porque nenhuma atividade humana poderá ser suportável sem uma grande amizade. O Zé, meu amigo sempre!

Maputo, 21 de maio

O PRIMEIRO CHORO

Era o choro ruim. Aquele em que as lágrimas correm sem parar e, no entanto, não dão alívio. Começou logo de manhã. O barulho animado vinha da cozinha. Era a reuniãozinha costumeira dos empregados da casa à volta da mesa com uma amiga deles da casa ao lado. Falavam animados em sua língua materna, changana. Riam muito por alguma razão. Fazia dias que eu sentia um pouquinho mais a solidão. Pensei em ir à cozinha, talvez pudesse me sentir melhor conversando um pouco. Ao abrir a porta, seu Zimba já estava pronto a me atender. Disse-lhe que não precisava de nada, que só me sentaria um pouquinho ali com eles. Para minha surpresa, a conversa continuou na língua que eu não entendia, nas gargalhadas que eu também não entendia. Eu estava à margem, muda, sem dizer uma palavra, e queria que os que estavam ao redor da mesa me perguntassem porque eu não dizia nada. Continuaram a conversa à minha margem. Para eles eu não existo: pensei, ao me retirar um pouco sem jeito.

Foi assim que experimentei meu primeiro choro. Foi a primeira vez que me dei conta de que esta não é a minha casa. Não é à toa que a

designação da casa onde moro é clara: casa de hóspedes.⁴³⁹ Meu Deus, como ainda não me dei conta disto!

Sou estrangeira, algumas vezes, até indesejável.

As lágrimas continuam a cair. Desta vez, correm devagar.

Dessa tristeza eu tenho direito!

Maputo, Mafalala, 24 de maio

LET MY PEOPLE GO

Um arrepio de cima abaixo.

E as vozes das minhas irmãs se juntam à minha e ressoam dentro de mim:

Let My People Go:

Deixa meu povo passar

Era a melodia que embalava nossa história da infância.

Meu pai contava sem ter a capacidade de compreendê-la:

Moisés: aquele que foi tirado das águas.

Volto novamente ao nome da autora do tão vibrante poema:

Quem será essa Noêmia de Sousa⁴⁴⁰

que faz meu corpo sentir vertigem?

A história da minha infância

⁴³⁹ Quantas perguntas! Afinal, sou eu aqui uma estrangeira? Com que finalidade cheguei aqui? Como contestar o poder dessa hospitalidade? Até que ponto sou só eu a estrangeira nesta casa de hóspedes? Foi necessário chamar Derrida.

⁴⁴⁰ Noêmia de Sousa é uma das maiores referências da literatura moçambicana, em especial no que se refere à negritude. *Let My People Go* é um de seus poemas de maior representatividade. Ressoa até hoje como um chamamento à libertação dos povos subjugados. Noêmia de Sousa escreveu de 1948 a 1951 e tornou-se símbolo de contestação e resistência em Moçambique e em outros países do continente africano. *Let My People Go* faz referência à canção de Louis Armstrong: *Go Down Moses*. Não seria por acaso que Noêmia de Sousa se inspira em uma canção negra norte-americana para escrever um dos seus mais prestigiados poemas. Em Moçambique, encontramos forte influência norte-americana na formação do pensamento político de pessoas que lutaram pela libertação do país e contra o racismo. O maior exemplo dessa influência foi Eduardo Mondlane. A filosofia africana também desperta a partir do momento em que indivíduos negros que queriam se emancipar dentro da sociedade norte-americana vão exaltar valores, especialmente pelas artes, daí o surgimento do movimento da negritude: exaltação do homem negro.

Une nossas almas
 E nossas vozes, ora em grito, ora em canto:
 Let my people go!

Maputo, 27 de maio

*Domingo de manhã, 9 horas
 Tempo belo de sol e lua.*

UM HOMEM

Há erros bonitos que não devíamos ter medo de cometer.

Foi sua inteligência que me capturou. Tive de me habituar com seu olhar que às vezes me deixava embaraçada. É, normalmente, sério. Quase antipático para quem não o conhece. E quando sorri, o faz mais com os olhos. Único vestígio do menino que foi. Olhos que no começo, de vez em quando, desviavam-se na hora da conversa, mas que com o tempo aprenderam a olhar no fundo dos olhos.

Quantas vezes sorri em sua companhia! Aliás, foi assim que me habituei a sorrir mais, neste lugar em que simpatia pode criar uma grande confusão na cabeça dos homens.

Voltando ao homem. Foi com ele que falei sobre perfumes. Foi numa conversa casual. Quando passei suspirou: humm, flores, ou melhor, rosas! Fiquei embaraçada e perguntei a mim mesma, já falei do perfume das rosas? Não. Eu tinha certeza! Até porque não costumo falar a ninguém sobre quem sou. E o perfume sou eu.

Não confirmei. Mas sabia que naquele dia aquele homem descobrira meu segredo.

Quando notou meu embaraço, até porque demoro a voltar, revelou-me uma aprendizagem: a do perfume dos temperos em uma mulher. De que nem sempre são as rosas, os jasmíns, as frutas cítricas, a madeira; mas o alho, a cebola, a pimenta...

Era um aprendizado de sensualidade, não especificamente de sexo, mas a sensualidade de um tatear as coisas.

Hoje, raramente o encontro, corre demais. Mas sua voz, não a esqueço.

Assim o vejo.
 Sempre.

Maputo, 31 de maio

DESCOBERTA

O mais importante de tudo é aprender a estar de acordo.

Eu estava distraída. Talvez fosse a fome. Peguei o cardápio. Os moços da mesa do canto conversavam animadamente. Percebi que era examinada por um jovem alto que se levantara e caminhava em minha direção no exato momento em que olhei para ele. Chegou até minha mesa. Cumprimentou-me e educadamente perguntou-me se eu não me importava que me pagasse a conta. Quando lhe disse que não seria necessário, voltou ao seu lugar contrariado e disse em alto e bom tom: “deve ser uma *machangana*⁴⁴¹.” Presto atenção à ressonância do que ouvi enquanto eles riem a gargalhadas. Eles riem muito. Há um traço de desdém. E, daquele momento em diante, para aqueles jovens, era como se eu não mais estivesse presente. Não podia dizer sim sem estar de acordo.

Maputo, Matola, 04 de junho

CUIDAR

Certos gestos contêm um poema.

Caminhou até a porta do carro. Eu ainda não tinha entrado. Chamou-me e disse-me: *Esta capulana é para estar sempre perto de ti*. Fiquei sem palavras. Abracei-a e agradeci. Não havia me recomposto do susto ainda quando, na casa seguinte, outra mão de mulher se estendia em minha direção.

⁴⁴¹ *Machangana* - uma pessoa de origem *changana*, mas com sentido pejorativo, pois no bom sentido pessoa de origem *changana* diz-se *muchanga* (com o prefixo mu: prefixos mu/va são as classes dos seres humanos na gramática *changana*). Mas quando as pessoas estiverem a falar em português, podem usar *machangana* para usar como plural de *changana*, uma vez que diriam *changana* – pessoa de origem *changana* e *machangana* – pessoas de origem *changana*. (Porém, não esqueçamos, na maior parte das vezes é no sentido pejorativo). (Caderno de Viagem: 4ª aula de *changana*, 14 de junho de 2010).

Aquilo não podia ser uma mera coincidência receber no mesmo dia uma capulana⁴⁴² e um lenço de presente!

Ficaram aqueles gestos...
 Mais tarde queria dormir e meus olhos estavam mais acesos do que nunca.
 Tão pequenas aquelas mulheres. Não entendo como podia caber nelas tanta coisa!⁴⁴³



Figura 12 - Convívio no quintal da casa da D. Margarida. Homenagem à sua filha falecida havia um ano.

Maputo, 08 de junho

ESPELHOS QUEBRADOS

Hoje pensei que o dia tinha se perdido. Saí de casa para ir ao Banco de manhã, aqui perto de casa, mas soube que a operação que eu desejava realizar só poderia ser feita no Banco lá da Baixa. Retornei, pensei em aproveitar a manhã para responder e-mails, organizar algumas coisas, almoçar mais cedo e aproveitar para ir ao Banco quando fosse à Rádio porque minha tarde seria na fitateca da Rádio Moçambique. Infelizmente, o Banco estava lotado, mas o maior problema foi a queda do sistema. Aos poucos fui percebendo que minha tarde estava perdida. Passava das quinze e trinta quando meu telefone toca, eu ainda na fila, quase chegando ao caixa. A surpresa do telefonema não poderia ser melhor. Era minha querida amiga Isabel Noronha, perguntando-me onde

⁴⁴² Vestuário tradicional das mulheres moçambicanas. Caracteristicamente são tecidos com muita estampa. Foram trazidos ao Continente Africano no século XIX por mercadores que vinham do Oriente.

⁴⁴³ A capulana é ainda hoje em Moçambique portadora de múltiplos símbolos. Minha amiga Safira foi me explicando no caminho de volta para casa o que aqueles gestos significavam: “A partir do momento que tu recebes esse presente, significa que tu foste aceita por essa pessoa e acaba fazendo parte do meio dela. Isso significa que, se houver algum falecimento, alguma cerimônia, nessa família, tu não podes mais ir de calças compridas nesse lugar. Tem de ir de capulana. Ou tu podes ir até o portão de calças e depois colocas a capulana.”

eu estava e convidando-me para um café. Não deu outra. Topei na hora, a sensação da tarde perdida se foi porque eu sabia que qualquer tempo com Isabel, por menor que fosse, valeria por um dia inteiro de trabalho, aprendo muito com ela em nossas descontraídas conversas.

Rodamos um pouquinho sem destino porque queríamos algum sítio com sol, mas, infelizmente, o sol já estava muito cansado. Paramos no Restaurante Costa do Sol. Um lugar agradabilíssimo. Escolhemos uma mesa na varanda, embora não mais víssemos o sol, podíamos perceber o mar ao anoitecer. Resolvemos beber e comer alguma coisa e, depois de escolher, nossa conversa que já começara no trajeto continuou. Falávamos das mulheres, mulheres e homens, em especial, em relação ao casamento e seus diferentes momentos. Depois outros e outros assuntos vieram. Foi assim que chegamos ao espelho onde nos sentimos tão bem. E quantas faces ele faz refletir! Engraçado que com Isabel sinto que meu espelho (e o dela) está sempre virado para dentro. E é assim que sentimos nossas imagens se multiplicarem. Se pudéssemos fazer uma organização das imagens que nos vieram nesse espelho, após alguns momentos de conversa, na tarde de hoje, quem sabe pudesse ficar assim:

Imagem primeira: Espelho, espelho meu, existe alguém mais negra do que eu?

A linha que veio foi aquela de um nó muito cego. Aquele lá da adolescência, quando soufri a mais traumática situação de preconceito. E é aqui, nessa terra tão distante, onde meu espelho me mostra que tudo ainda estava cá dentro. Isabel me ajuda na reflexão, ao falar das situações atravessadas por sua filha Lara, mulata, exposta a diversas situações constrangedoras, bem como as situações enfrentadas pela própria Isabel, excluída por ser indiana, de pele clara, num Festival de Cinema recente em Moçambique, cujo prêmio por mérito lhe fora concedido, porém não lhe fora entregue.

Assim fomos tecendo a conversa, tentando problematizar o fato de que, em Moçambique, o preconceito Sul, Norte, changanas, macuas, macondes, negros, mulatos, albinos, mestiços ou brancos faz com que se esteja sempre a olhar para a coisa em si, mas não para o avesso delas, o que seria bem mais interessante. Por que não olhar para o dia e seu avesso a noite? Ou o lado de dentro das mãos, ou da pedra, da pele? Faces guardadas dos seres. E novamente meu espelho a mostrar o que eu sentia ao estar em um país africano marcado pelos passos lentos de muitos sapatos gastos. Afinal, estar em África, em uma das Áfricas ou estar em Moçambique? E Isabel mostrou-me o fundo falso de uma

imagem trazida na minha mala de pesquisadora, inflamada pelas discussões que tivemos no Brasil: o que a (s) África (s) têm a nos ensinar? E Isabel pergunta, por que África(s)? Seu espelho, às vezes é enorme e de múltiplos reflexos. Lamentei por não tê-la gravado. Restou-me só uma das faces, aquela em que ela perguntava: por que o europeu não diz sou europeu, diz sou francês, português, etc. O latino-americano, como eu, brasileira, nunca diz eu latino-americano, então por que o moçambicano ou qualquer pessoa de outros países de África necessita dizer que é africano? Foi então que falamos da possibilidade de um diálogo sobre culturas...

Imagem segunda: espelho mudo?

À mesa posta, falamos ainda dos professores que, no momento em que se preparavam para porem-se ao espelho a perguntarem sobre suas profissões, foram calados e obrigados a assumirem uma profissão com a qual nunca tinham sonhado: ser professor, ou, pelo menos, ser professor daquilo que escolhessem ser.

Foram tantos os fios desfiados à boca da noite! Talvez o mais excitante tenha sido o da “Geração sem voz”. É assim que o espelho de Isabel a mostra... é assim que Isabel se vê ainda... E ao voltarmos para casa não falei nada, mas pensei: sem voz ou sem fala? Questão para se pensar. Uma questão de voz..., de silêncio. Afinal, como o silêncio se configura na sociedade moçambicana?

E hoje, como a cada encontro nosso, o lamento pelo adiantado das horas, mas ainda em tempo de lhe falar da minha agonia, de às vezes me achar perdida em tantas imagens, flashes, que a experiência em Moçambique me proporciona. Muitos espelhos de Isabel? Ou múltiplas vozes da Rose? Espelhos pequenos, médios, retangulares, cacos... ou vozes em tantas sonoridades, timbres, desenhos? Fragmentos de que necessito para traçar meu percurso. Alternâncias que vão nos mostrando o que nosso espelho voltado para dentro nos faz ver. Ou ouvir?

Ao escrever, sou acalentada pelo que ouvi não sei onde e de não sei de quem: “quem manda no rumo da pesquisa são os acontecimentos no campo”, ou melhor, no terreno, como dizem por aqui. E estar com Isabel é sempre um acontecimento, ou melhor, um encontro, um presente: de amor e amizade. Desafios que toda pesquisa pode trazer: “do lugar e das pessoas à aventura da ciência”, no entanto nem sempre estamos aptos a perceber.

Maputo, Mahelane, 09 de junho

DOS ASSOMBROS

Bendito seja o pôr-do-sol

Bendito seja

em Mahelane.

Rápido e morno.

Agora só falta o mar:

Ah, mar!

O pôr-do-sol é o que de melhor a condição humana pode experimentar.

Figura 13 - Fim de tarde em Mahelane.



Maputo, 11 de junho.....

NA ROTA HULENE--XIPAMANINE

O problema é que muitas vezes, apenas uma atitude deixa-me confusa. Não sei se respondo ou se pergunto. É assim como muita coisa que me acontece por aqui; por exemplo, a primeira vez que entrei num chapa⁴⁴⁴ prometi que nunca mais! O carro era Baixa –

⁴⁴⁴ Vans para o transporte de, no máximo, quinze pessoas, que asseguram em Maputo os transportes coletivos devido a quase inexistência de ônibus.

Combatentes. Os passageiros que utilizam esta rota são constituídos por trabalhadores formais que se deslocam ao centro da cidade, estudantes, ou pessoas que farão algum passeio. Os carros que circulam nessa rota levam, geralmente, de 10 a 15 minutos da paragem onde o apanhei. As conversas, com exceção das dos estudantes, não eram em português, mas em língua local. Nesse dia, recolhi três palavras para minha lista habitual: *kàkàyilà*, *xipùngù* e *zàmbànà*. A brincadeira com o dicionário acontecia sempre quando as noites tornavam-se muito longas. Palavras que ora me interrogavam e, em resposta, formavam pequenos contos, porque suscitavam alguma imagem.

Até aí estava tudo bem, a viagem estava ficando interessante na música da língua. E eu já estava agradecida à economia que fazia com o meio de transporte. Tão logo cruzou uma das principais ruas da cidade, comecei a desconcentrar totalmente das sensações e sabores das pessoas e das coisas que faziam parte daquele percurso.

O problema é que não havia mais lugar no carro, mas o motorista continuava parando, o chamado do cobrador e a buzina ainda ecoavam, as pessoas entravam e se amontoavam em pé, quer dizer, quase partidas ao meio. Apavorava-me só em pensar que, do jeito que as coisas iam, meu destino tornara-se incerto. E assim, o número de pessoas que entrou num carro com capacidade para quinze chegou a quase trinta, deixando-me em total desespero.

Hoje, porém, precisei esquecer o juramento.

Há poucos dias fui convidada para um casamento. O táxi levou-me até o local combinado e para minha surpresa a pessoa com a qual marquei e que me levaria ao casamento chegou a pé. Até aí nada anormal porque certamente ela esperaria por uma segunda pessoa. Era isso mesmo. E a segunda pessoa chegou também caminhando... e anunciou: vamos, porque a paragem está ficando cheia!

Foi só então que compreendi. Iríamos à casa da noiva de chapa, isso mesmo. Fiz de conta que nada havia me afetado e embarquei naquela aventura de sábado em plenas oito da manhã.

A primeira atitude dos rapazes foi falar com o motorista para que me levasse no banco da frente ao lado dele. Atrás de mim, o cobrador. Em cada ponto era ele quem chamava os clientes, organizava e pedia agilidade. Olhei para trás para pagar. Ele disse-me: “a sua já foi paga.” Fiquei envergonhada. Sabia que tinha sido um dos meninos amigos meus.

Quando volto a olhar para frente sou surpreendida por uma fala: “Deus foi injusto com os moçambicanos. Devia ter feito os homens da nossa cor e as mulheres da sua.”

Maputo, 14 de junho

UBUNTU⁴⁴⁵

Bem no meio da calçada havia dois guardas muito bem vestidos.

Eu caminhava distraída e nem reparei que um deles me indicava o outro lado da rua. Olhei para trás e para os lados para ver se era comigo mesmo. E era. A rua estava deserta.

Atravessei, andei ainda mais devagar sem compreender. Aos poucos o portão central vai se erguendo apoiado naquela muralha que cobre toda mansão. E os carros aparecem.

Conformo-me. Se fosse outra época, talvez, arriscaria tentar identificar os ilustres retirantes. E se for Graça?⁴⁴⁶

Mas hoje não. Ainda é dia de luto.

Nelson Mandela não deve estar em Moçambique. Um amigo já havia me explicado o que poderia significar aquela perda. Fiquei pensando no sofrimento de um avô. De um avô por sua neta. Mas logo acordei. Como duvidar de um grande homem, mais forte que sua força?

Shosholoz⁴⁴⁷, Mandela!

⁴⁴⁵ Em suas memórias, Nelson Mandela conta como lhe marcou na infância uma história contada pelo ancião chefe Joyi: Os homens brancos despedaçaram o *ubuntu* do povo negro – seu companheirismo. Até a chegada dos *abelungu* – homem branco, o povo africano vivia em paz . Os brancos de além-mar, desejosos por terras e o homem negro compartilhou a terra com ele, como compartilhavam o ar e a água. A terra não era objeto de propriedade humana, mas os brancos tomaram as terras que não pertenciam a ninguém como se apreendessem um cavalo. Até hoje, a palavra *ubuntu* é muito utilizada na África do Sul e também a ouvi em Moçambique. Está no centro do discurso da Comissão Verdade e Reconciliação (TRC), na África do Sul . Jacques Derrida também faz referência à palavra *ubuntu* em seu texto *O Perdão, a Verdade e a Reconciliação: qual gênero?* O autor conta que ouviu do próprio Mandela a explicação para *ubuntu* em seu encontro com ele na casa do líder sul-africano, em 2002. Segundo sua explicação, a palavra é *abantu*, às vezes transcrita *ubuntu*, que significa companheirismo fraterno, poder-se-ia dizer co-cidadania (*fellowship*, traduz Mandela) (DERRIDA, 2005, p. 49).

⁴⁴⁶ Refiro-me à Graça Machel, terceira esposa de Nelson Mandela. Graça Machel é moçambicana e ex- esposa do primeiro presidente e herói de Moçambique, Samora Machel. Graça Machel carrega a responsabilidade de ser a única mulher no mundo casada com dois presidentes. Seu casamento com o sul-africano Nelson Mandela traz muitas histórias.

Maputo, 17 de junho.....

UBUNTU AINDA

Cada movimento desloca minha visão do mundo.

Ezra, Joaquim e as filhas vieram almoçar aqui em casa. Combinamos na sexta feira, na última aula de changana. Porém, hoje de manhã, fiquei desesperada porque a água que está faltando desde sexta-feira à noite ainda não havia chegado e o pior é que até a água mineral já está faltando no mercado. Liguei para Ezra. Pedi para marcarmos para a próxima semana. Ela, com a calma que lhe é peculiar, falou-me: “Então, Joaquim e eu vamos comprar uns dois bidões de água e vamos até aí para te ajudar. Não precisamos fazer o almoço hoje, mas não fica aflita, vamos levar-te água.”

À noite faltou luz em Maputo. Desta vez não reclamei. Afinal, a luz de Ezra e Joaquim ainda iluminava tudo.

Maputo, 21 de junho

DESPEDIDA DA FERNANDA

Acho que esta Fernanda fez para me “sacanear”.

Convidou-me para a festa de sua despedida. Fernanda é pesquisadora e está há três meses em Maputo. A conheci em uma manhã no Arquivo Histórico, da Baixa. Com ela fiz muitas trocas. Voltará para o Brasil em uma semana e fará uma pequena confraternização de despedida com os amigos em algum lugar da cidade. O local: Café Camissa.

Disse-lhe que ainda nem ouvi falar do local e ela com seu largo sorriso, gozando-me só com seu jeito de olhar, falou-me: “também, seu horário é da matinê, como diria minha mãe!”

Ela sempre implica com minha resistência em sair à noite. Se não for ao teatro, cinema ou alguma programação interessante no Franco-Moçambicano, dificilmente saio de casa.

⁴⁴⁷ Acredito que essa é uma palavra que pode ser, hoje, reconhecida no mundo todo, uma vez que fazia parte das chamadas musicais da Copa do Mundo 2010, realizada na África do Sul. *Shosholoza*, significa: para a frente! Constitui o primeiro verso de uma canção de louvor cantada em demonstração pública de apoio e carinho a Nelson Mandela, em seu julgamento em Joanesburgo.

Diz que eu era provinciana demais. Tento argumentar com o fato de ela ser carioca, da cidade do Rio de Janeiro, e eu catarina, de Joinville, mas no fundo eu tenho que admitir, Fernanda está mais preparada para a vida, embora tenha nascido quase uma década depois de mim.

A aventura começou logo na entrada do Camissa. Era muita gente em um lugar tão pequeno. Para mim, que esperava um café à moda Joinville, fui surpreendida com o cheiro. Um cheiro que me incomodava e minha memória não conseguia identificar. Quase recuei.

Mais tarde, ela me explicou a gargalhadas: “suruma”⁴⁴⁸ pura, amiga! Talvez, por isso que, me conhecendo, não saía do meu lado e me entretinha tanto me apresentando seus amigos. Era gente de todo lado; muitos estrangeiros. O grupo de sul-africanos que cantava logo prendeu minha atenção, mas não consegui ficar por muito tempo. Antes de sair, visitei o espaço de arte, anexo ao local. Alguns artistas estavam por lá. Foi então que conheci Regina, brasileira, paulista, com a qual mantenho contato, desde então. Já é quase moçambicana. Vive em Maputo há quatro anos, feliz com seu centro de estética.

Foi Regina quem me apresentou Mariano, um talentoso escultor, e explicou-me o estranho fato.

Foi bem na hora da apresentação. Minha amiga chamou-o e disse-lhe:

“Quero te apresentar a Rose, pesquisadora brasileira, que ficará por um tempo em Moçambique.”

O moço estendeu-me a mão direita e nem terminou de falar seu nome quando o copo que trazia na mão esquerda espatifou-se no chão. O moço nem hesitou. Pediu desculpas porque precisava se retirar com urgência e pediu a Regina:

- Explica pra ela, mas preciso sair daqui agora.

E se foi. Fiquei sem entender. Se ao menos ele tivesse se machucado com os cacos ou se molhado!

Regina, então, tentou me explicar:

Aqui, as pessoas veem um fato desses como um sinal. São os antepassados avisando-lhe que é hora de sair desse lugar e ir para casa para que nada de ruim lhe aconteça. Ele foi avisado.

Na mesma noite, presenciei mais dois fatos que me chamaram a atenção. O primeiro foi o da moça que, ao ser convidada para dançar, recusava se o rapaz fosse negro, dizendo-lhe: “sou casada”. Mas se fosse branco aceitava sem hesitar.

⁴⁴⁸ Referente à maconha.

O segundo foi do jovem antropólogo moçambicano que justificava não namorar moças negras desde uma vez que, ao apresentar uma pretendente à sua família, descobrira que a moça, cujo sobrenome era igual ao dele, era sua parente.

Lembrei-me de uma das conversas com Malangatana Ngwenya.

Maputo, 27 de junho.....

INSEGURANÇA!

Como é que está a minha cara?

Perguntei-me porque senti aquele calor.

É que os guardas estavam sentados na grama do jardim tão juntinhos, tão juntinhos que fiquei curiosa. Embora os tivesse cumprimentado de longe, meus olhos já haviam chegado perto demais.

A marmita não era nada convencional. E ali, em plena hora do almoço, três homens comiam disputando no pequeno espaço um pouco de chima⁴⁴⁹ : só!

Entrei em casa e logo estava sentada à mesa.

Perdi a fome. Levantei e abri a porta para que a paz fosse embora.

É impossível estar em paz quando em alguma parte da terra as violências ainda forem silenciadas.

COPA DO MUNDO

- *Com licença!*

- *Desculpe-me, mas eu gostaria de tocar no seu cabelo. Posso?*

É que eu sou torcedor do Benfica e gosto muito do jogador brasileiro chamado Davi Luiz. – disse. (O rapaz estava rigorosamente vestido com o uniforme do Benfica)

Ao retirar as mãos do cabelo, concluiu:

- *Êpa! E eu que sempre duvidei do cabelo do Davi Luiz. Mas não é que é cabelo mesmo?*

PARODIANDO

Aqui em Maputo,
quando o falar moçambicano se agita,

⁴⁴⁹ Prato típico moçambicano à base de farinha de milho branco.

há várias línguas (várias civilizações) que se expõem,
e o centro não está em parte alguma.

O ACASO

Nua no banho
A respiração difícil
O corpo terrivelmente imóvel
Já não flutua
Tento ajoelhar-me sobre o sabonete moído no chão
Apoio minha mão à borda da banheira
Em vão.
Olha-me! Olha-me! , diz o espelho aos gritos.
- Meu Deus! Será que vou morrer aqui sozinha?

Matalana, 01 de julho

Casas entre mangueiras
Mulheres com suas peneiras
Olhar, sorrir, amar.
O carro vai devagar
Crianças, jovens e velhos dão vivas
ao ver Malangatana passar.
E contar
tudo de-va-gar.

Devagar...a vida aqui cochicha.

Esta é Matalana, meu Deus.

Maputo, 07 de julho

PARA QUE NINGUÉM FIZESSE

Talvez ele fosse singular demais.
Estevão era como a noite de luar: um sonhador descobrindo seu caminho. Não sei bem de que estação havia nascido, nem com que estação ele andava sonhando. Mas parecia guardar um segredo, e seus olhos adolescentes, esses eram calmos, como eram delicados seus gestos. Era aluno do primeiro ano do ensino secundário. Lembro-me, contudo, de sua primeira confidência: desejo escondido de ter cabelos. Como um espião perspicaz e matreiro, montava sua guarda na porta por

onde eu entrava, enquanto pelas frestas, em minhas entradas e saídas constantes, seus olhos me vigiavam. Foi assim que uma vez ele encontrou coragem e disse-me:

- *Gostei do teu cabelo!*

Agradei e aproveitei para conversar um pouco. Contou-me que adorava fazer tranças ou deixá-lo bem armado. E quando lhe perguntei se foi alguma promessa, doença ou opção, ele respondeu simplesmente:

- *Exigência da escola, dizem que é cabelo de mulato*⁴⁵⁰ *ladrão!*

⁴⁵⁰ Em minha permanência em Maputo, vivenciei alguns momentos em que a designação mulato tinha uma conotação negativa. Ouvi o mulato associado muitas vezes a traidor ou a um sujeito “sem bandeira”, como algumas pessoas se referiam. Em seu texto “E se Obama Fosse Africano?” Mia Couto traz dentre outros problemas das sociedades africanas, a questão do ser mulato, principalmente por conhecer bem esta problemática em seu próprio país. Situações que nos fazem compreender o que discutem Pensador e Thomaz (2006) quando dizem que os mulatos são os mistos que constituem uma pequena coletividade espalhada pelos estratos médios urbanos, que possuem acesso a um universo cultural marcado pela herança portuguesa. Os mistos são associados à ideia de mulato existente no Brasil. As diferenças entre os mulatos no Brasil e os mistos em Moçambique são, contudo, gritantes. No país africano, ao contrário do que ocorre no Brasil, são uma espécie de avesso da própria ideia de nacionalidade e, em grande medida, constituem um grupo fechado, que se auto-reproduz. Estamos diante de famílias mistas de longa data que promovem trocas matrimoniais entre si e sobre quem pesa a constante suspeita de uma não-adesão completa à nação africana. Por outro lado, em minha permanência no país, observei o quanto a imagem do mulato é explorada nas imagens que circulam nas propagandas comerciais, em especial, em Maputo. Ouvi de um negociante negro a seguinte afirmação. *Se eu precisar escolher entre uma negra e uma mulata para a recepção de um sítio, é claro que colocarei a mulata.* Mesmo que soem como casos isolados, alguns episódios relatados neste caderno incitam provocações para pesquisas sobre essa temática, especialmente neste novo tempo pelo qual passam alguns espaços de Moçambique, em especial a Capital do país. Na obra “O Folclore Moçambicano e suas Tendências”, José Craveirinha fala minuciosamente de como tudo começou: “adormecidos por um certo número de circunstâncias favoráveis desde o berço, os mulatos ficaram anestesiados pelo conforto, facilidades de vida e oportunidades de escolaridade e empregos melhores do que os comum dos suburbanos. E daí nasceria uma sociedade de mulatos fortemente eivada de preconceitos tão desumanizantes quanto os erros e lapsos que eles até então haviam combatido como formas humilhantes de socialização do indivíduo moçambicano no quadro geral da comunidade.” (2009, p. 61-72).

Maputo, Matola, 09 de julho.....

OLHOS DE GATO

Que quer esta mulher, quem é, por que me olha como se me conhecesse?

O gatinho ao seu lado levanta-se e passa entre as minhas pernas como se tivesse a resposta. Não lhe dou atenção. Meus olhos continuam a percorrer um canto a outro da sala. Há pouca luz. O gato volta. Deita-se ao lado do sofá da velha senhora. Ela agora faz sinal para que eu me aproxime dela. Chego bem perto. Ela toca-me com mãos quentes. Depois, com a mão direita tira o lenço da cabeça. Mostra-me seu cabelo, branco, ralo, quase sem vida. Com a outra leva uma das minhas à sua cabeça. Sua pele áspera vibra ao tocar a minha como uma comunicação viva: *Ixi, misisis ya mina ahifana ni ya wena.*⁴⁵¹ Fala-me como se recordasse. Viro-me para o lado do gato. E vejo a vida me olhando. Volto-me à velha senhora que me olha firme. E assim ficamos, olhando-nos dizendo sem necessidade de palavras. Quanto tempo?

Para certas coisas não é o tempo a melhor medida.

Maputo, 12 de julho

AINDA ESTÁ LÁ

Prédio do Ministério dos Recursos Minerais: soletrei em voz baixa.

Nas colunas do prédio, inscrições cunhadas como tatuagens em um corpo.

Figuras que testemunham as histórias que o povo conta.

Na coluna principal soa aquela que Malangata me contou.

Alguém teve de dar a mão à palmatória.

Maputo, 14 de julho.....

SIM, SENHORA

- Anastácia, anda cá!

⁴⁵¹ “Ah, os meus cabelos, já foram como os teus!”, a anciã não fala o português, comunica-se só em sua língua materna: *changana*. Em *changana ixi* é uma interjeição que indica dor e o seu equivalente em português é ah!

E a patroa falava quase que em total desatino.

Anastácia, olhos e ombros caídos, repetia quase que em sussurros:

“Sim, senhora; sim, senhora.”

Lembrei-me do que me falara, um dia desses, o meu amigo Pintor:

“Tu não sabes como muitos pretos daqui tratam os pretos seus empregados. Que vergonha, meu Deus!”

Ainda ontem, soube de alguns pretos que nem calçados usam na casa dos seus patrões.

Maputo, 17 de julho

Domingo, o calor do Sol foi o primeiro laço desta manhã, após a chuva que veio interrogar o silêncio da noite e minha inquietude.

NA IGREJA

Aqui estou, Senhor, em tua casa
 Minha cabeça rodopia em torno das palavras do pastor
 As palavras me soam vazias
 em irritantes microfônias
 Porém, as canções ainda me arrebatam.
 Algumas só as posso ouvir em língua changana
 Outras posso cantar. E canto-as como se fosse pela primeira vez
 Meu coração solitário em qualquer tom as sente
 Pergunto-me baixinho
 Será que ainda sou crente?
 No entanto aqui estou.
 O que é que essas canções em mim suscitam
 Que ao entoá-las algo de mim emerge
 Ou se aproxima e surge
 Como um tremor que me percorre de alto a baixo?
 Estranha e só me retiro
 Olho para trás
 A casa do Senhor se desfez
 Mas ainda o vejo tão longe e tão perto
 De algum lugar...

Maputo, 21 de julho.....

ELES NÃO LHES PERGUNTAM PELO SOBRENOME

“A decepção é um momento fundamental da busca ou do aprendizado.”⁴⁵²

Assino Fagundes de Aviz, que são meus sobrenomes materno e paterno. Antes quando eu era garota e assinava meus “poemas” em tempos escolares desenhava com o maior orgulho: Rose Aviz. Meu pai nasceu em Biguaçu, perto de Florianópolis - SC. Minha mãe, em Joinville – SC, e foi nessas regiões que seus antepassados receberam seus nomes, ou melhor, os nomes de seus senhores. Quando soube dessa história, já era adolescente e me veio uma tristeza infinita por não saber o verdadeiro nome da minha família. Lembro-me que uma época ficava horas e horas na biblioteca pública pesquisando os dicionários de nomes de famílias brasileiras só para ter certeza de que o meu não estava lá.

Ao longo dos anos, escutei as mais diferentes versões sobre essa questão do meu sobrenome escolhido: *de Aviz*. Mais foi meu professor de história da sétima série que me chamou pela primeira vez de princesa e explicou-me sobre a dinastia de Aviz. Só ali fui despertando para a verdadeira história que quando criança mal havia escutado sobre a terra longínqua de onde meus antepassados partiram. A partir de então passei a desgostar do meu nome tão querido, ficava imaginando qual seria o verdadeiro nome da minha família.

Nesta tarde, porém, contando essa história numa rodinha de amigos, aqui na terra onde tanto sonhei chegar, um deles perguntou-me: *faz alguma diferença isso?*⁴⁵³

⁴⁵² Deleuze (2003, p.32).

⁴⁵³ No Sul de Moçambique, o nome da família faz toda a diferença. Já na região da Zambézia, mais ao centro, até hoje, é indelicado perguntar pelo sobrenome da pessoa porque pode lhe causar algum constrangimento em virtude da forte miscigenação. “Constata-se que até meados do século XIX a influência portuguesa tem tão longa e conhecida história com ela. Essa é de fato a região de Sofala, de Sena, e do Monomotapa, abrangendo Manica, o Quiteve, e o Bárue para o Sul, e Quelimane para o norte. No resto do atual Estado de Moçambique, ou seja, para o norte e Macuana até Cabo Delgado, e para o sul até a Baía de Lourenço Marques (atual Maputo), o domínio português era mais fraco e muito limitado ainda durante o século XIX” (LUPI, 1988, p. 60).

Maputo, Marracuene, 24 de julho.....

ASSIMILAÇÃO

Integração vem do adjetivo inteiro e designa o acordo harmonioso de uma parte com o todo. *Assimilação* vem de semelhante e se refere a um processo de mimetismo e nivelamento.⁴⁵⁴ Como operam um e outro quando se coloca em causa a *cultura* de cada um?

Perdida no farfalhar das línguas que roçam a minha, uma mulher olha-me estranhamente. Nada me fazia supor o que ela me ia dizer quando a sobrinha aproximou-se para fazer a apresentação. E eu que nunca fui capaz de perceber as coisas se aproximando, todas as vezes que elas chegavam, tiravam-me o chão:

- Para falar comigo, vais ter que aprender a minha língua! - disse-me, não só seu tom firme, mas também seu dedo indicador.

Chimoio, 26 de julho.....

OS NASCIMENTOS

Eu sabia muito bem que nesta viagem arriscava rever o rumo de muita coisa.

Eu estava em *Chimoio*, região central de Moçambique. Estava hospedada na casa da Martinha, prima de um professor da Universidade Eduardo Mondlane.

Estávamos no café da manhã. A campainha tocou.

Era Maria. Veio anunciar um nascimento.

A vizinha, sua irmã, acabara de trazer um filho ao mundo.

Mas Maria não estava feliz.

Quando Martinha perguntou, ela desabafou:

- É que dá uma tristeza em ver o estado da coitadinha!

Não aceita o filho.

É albino.

Essa história me impressionou bastante no dia em que a ouvi, principalmente, porque a tristeza daquela mãe tinha uma razão de ser.

Mas eu estava ocupada demais para me ater aos detalhes. Queria aproveitar tudo e todos, no Festival da Cultura que estava acontecendo na cidade. Saía cedo com meus equipamentos de pesquisa e só chegava

⁴⁵⁴ Zumthor (2005).

à noite. Aquela era mais uma história para o meu caderno de registros, com quem me encontrava todas as noites. Pequenas anotações que às vezes viravam impulso puro. Nesses momentos, sentia todos os vestígios que o dia em mim deixara. Era uma força me impelindo. Assim foram quase todos os dias até o mês de agosto quando dei de cara com o “ultrassom” e desconfiei.

A partir de setembro, dias de sofrimento. E para piorar os números não me ajudavam. Fazia seis meses! Impróprios para partos prematuros. Que dificuldade de segurar! Eu resistia à chegada dos nove meses. Sabia que após aquela constatação alguma coisa poderia ser indesejada. E comecei os estados de “sofrências”.

Em alguns momentos, estava tudo à minha frente. Era como se eu tivesse a tela, os pincéis e as cores – e me faltasse o grito ou o silêncio que às vezes traz para fora certas coisas. Nessas horas, procurava as pessoas nas quais confiava para falar das minhas angústias.

Outras vezes quis a solidão. Solidão de pessoas, mesmo. Fazia de tudo para que o fim de semana chegasse porque até a presença dos auxiliares na casa me incomodava imensamente. E nessas horas eu gostava do escuro do quarto. Minha preocupação não era tanto com o nascimento do que era indesejável, mas com o que pode vir depois, a não aceitação.

Afinal, tanta coisa para falar de África!

Era medo da Doxa, como diria Roland Barthes.⁴⁵⁵

Era medo, eu sei – de mim mesma.

O VIOLÃO

As exaustivas descrições
 Brevidades das notas
 Resumos
 Comentários
 Marcavam o calendário
 em ritmo de cheias e secas
 como um rio.

⁴⁵⁵ Barthes (1980, p. 58).

Chimoio, 30 de julho.....

MARTA, MARTA!

Era a cozinha sua maior preocupação.

Recebeu-me em sua casa com muita alegria e hospedou-me como alguém da família.

Trabalhávamos o dia todo e, à noite, ao regressar, a cozinha nos esperava.

Panquecas, bolo de aipim, vaca atolada.

Eram os pratos brasileiros que Marta queria aprender porque tirava receitas do programa da Ana Maria Braga, mas, segundo ela, nunca ficava igual.

Também me ensinava suas artes. Em especial, como usar alguns temperos que eu desconhecia.

Os dias em Chimoio foram assim: um verdadeiro Festival da Cultura.

Ao levar-me ao aeroporto, lamentava, achava que uma semana havia sido pouco.

Perguntei-lhe se ela acreditava que o nome que a pessoa recebe nunca é por acaso. Ela respondeu-me: *talvez*, e olhou-me como quem se pergunta: por quê?

Porque tu ainda continuas muito ocupada com os afazeres domésticos, ou melhor, do fogão. - disse-lhe em tom de brincadeira.

É que, com o tempo, descobri que não foi Maria, mas sim Marta que escolheu a melhor parte! Rimos e choramos. Era hora da partida.



Figura 14 - Envelope uísque, amostras grátis distribuídas na periferia de Maputo.

ÚLTIMO RASTRO

E o olhar seguiu a linha em *zigue-zague*

Depois, parou num envelope.

No banco, quase deitado,

Um homem mostrava sinais de

Correspondência.

Chimoio, 01 de agosto

MARCELO PANGUANA

O auditório lotado. E só percebi sua presença quando detrás ele surgiu:

- Disseram-me que a senhora quer falar comigo.

Supresa, expliquei-lhe que devia ser um equívoco. Eu não havia falado com ninguém ainda, tampouco havia me preparado para entrevistar alguém. Expliquei-lhe que, certamente, a pessoa havia se enganado, mas aproveitei para perguntar-lhe se teria alguns minutinhos, então. Como estava com meu gravador na bolsa aproveitei para conversarmos um pouquinho sobre seu livro *O Chão das Coisas*. Primeira obra literária que li ao chegar a Moçambique.

Sentamo-nos em volta da mesa da frente do auditório e ali ele me fez aquilo que para mim foi sua melhor declaração: *Falar sobre o Chão das Coisas a uma plateia repleta de jovens estudantes é pensar que, numa perspectiva pedagógica, criar no leitor e particularmente no estudante a aceitação da diferença, inclusive a aceitação daquilo que até um tempo foi olhado com desdém. O Chão das Coisas é esse chão que eu penso que todos nós temos que assumir profundamente [...]. Partindo do princípio de que o escritor é uma pessoa que tem a responsabilidade de sugerir coisas, de educar, pensei que era importante que o escritor moçambicano pudesse fazer uma escrita que pudesse buscar o passado, situá-lo no presente para que as gerações mais novas pudessem pisar o chão que elas pisam sabendo que é um chão movente, mas que tem uma história.*

Maputo, 03 de agosto.....

MULHERES SOBRE A ESTEIRA

São vozes na penumbra do vazio.

Diálogo sobre a esteira feito de silêncios. Um silêncio que se reparte em ecos e uma ouve a outra. É assim que as mulheres caladas continuam a conversa.

É o momento do olhar companheiro, sereno e próximo que estabelece a continuidade espiritual da confiança na certeza do auxílio em potencial.

São momentos frequentes entre mulheres.

E os momentos de alguma situação de morte, talvez, sejam os mais tocantes. Momentos intensos em que a fala se estabelece no não-dito.

A palavra pêsame, tão verdadeiramente pesada, pela primeira vez, me soa como uma declaração de amor. E porque aqui estou, ouço no silêncio das mulheres o mesmo sentimento.⁴⁵⁶

Maputo, 07 de agosto.....

TRAVESSIA

Era uma segunda-feira. Sete horas da manhã.

Estávamos dentro do carro, mas sobre a balsa, atravessando o mar para chegar a *Katembe*. Íamos a *Matutuíne*.

No carro duas professoras, um professor, o motorista e eu.

Jacira era a mais engraçada do grupo. Dávamos boas risadas por seu jeito bem humorado.

E havia o sol.

⁴⁵⁶ *Eu acredito que a mulher acaba sendo silenciosa por causa da educação que nós tivemos [...] Eu como africana e mulçumana posso perceber este aspecto sob duas dimensões: tradição e religião. Na religião, a voz da mulher é sempre aliciante. As coisas acontecem naturalmente, a mulher deve falar baixinho, a voz da mulher não deve ser picante. A mulher deve falar baixinho, com os olhos para baixo, não a cabeça baixa, mas os olhos baixos. Não foi o islã de Moramed quem falou, foi Jesus : 'se o teu olho te trai, tira-o.' Se a tradição diz a mesma coisa que a religião de onde vai sair o barulho desse povo?*

A palavra no Sul está com os homens, mas o educador das gerações é a mulher. Se esse homem cresceu com a mãe, nunca ouviu a mãe a gritar, a mãe sempre disse: 'meu filho, a vida é essa, meu filho a vida é assim...' Esse homem, não vai gritar também!

No Norte, que a sociedade é matrilinear, a mulher é muito mais silenciosa que a do Sul por causa da religião. A sociedade é matrilinear, ela é a dona dos filhos, mas o poder quem lhe atribui são as leis, não é a confusão. Ela detém o poder porque ela é mulher, não precisa fazer a confusão. No Norte, a mulher toma banho, embeleza-se para seu marido, está sempre bonita para o marido, mas não é porque grita para o marido. E quanto mais ela for meiga com a voz, voz baixa e falar as coisas certas com voz baixa, mais poderosa ela é." Aida me diz, em suas palavras, uma voz aberta ao jogo, à fantasia, ao canto, ao sussurro. Fico a pensar, se há uma lei do silêncio que é imposta a mulher, será que a mulher moçambicana parece querer inverter a lógica de luta, em vez do grito o sussurro? (Trecho retirado da entrevista com a professora Aida Vasco, UEM. Caderno de Viagem, 22 de novembro de 2010).

Não sei por que, em determinado momento, o olhar daquela mulher se perdeu e seu silêncio me chamou a atenção.

Segui seu olhar. Estava parado sobre um corpo jogado às margens da praia. Longe.

O rosto de Jacira foi ficando cada vez mais angustiada e quando não aguentou mais perguntou:

- *Seu Menguele, a gente não poderia parar quando chegar do outro lado? Aquele corpo estendido assim de qualquer maneira, sabe se lá há quanto tempo!*

A capulana estendera-lhe ao colo.

O motorista explicou que mesmo que parássemos, seria impossível chegar até onde o corpo estava.

Quando chegamos à terra firme, a equipe do IML já estava chegando.

Jacira parecia mais conformada, mas, durante toda a viagem, não foi mais a mesma.

No regresso uma forte trovoadas com relâmpagos e até granizo. Rita, uma das professoras, não tinha dúvida: fora o régulo⁴⁵⁷ que a havia encomendado⁴⁵⁸ ao professor que o desafiou. O professor ria desdenhoso.

Já estávamos na balsa fazendo a travessia, quando nos veio a notícia: o corpo era de uma mulher.

⁴⁵⁷ Segundo o dicionário de Moçambicanismos: autoridade colonial que se encarregava da administração de um povoado, de uma região ou de uma aldeia (DIAS, 2002, p. 208). Porém, ouçamos o que diz Buendia (1999, p. 89), “ ‘Régulo’, segundo o Novo Dicionário de Aurélio, pode ter dois significados: a) ‘pequeno rei’, ‘reizinho’, ‘reizete’; b) ‘Chefe de um Estado Bárbaro’ (1986, p.1476). Foi esse nome que os portugueses deram aos chefes africanos das chefaduras, pequenas unidades territoriais centralizadas num chefe, elemento da linhagem dominante, apoiado num Conselho de Anciãos, habitualmente representando todas as linhagens do território.”

⁴⁵⁸ Além de ouvir de Malangatana as histórias da encomenda da trovoadas, encontrei na obra *O Sétimo Juramento*, de Paulina Chiziane, os mitos sobre o povo de Matutuine que por magia comandam a trovoadas para castigar os inimigos. Parece que as preocupações de Rita faziam sentido.

Maputo, 11 de agosto

MUDANÇA DE TEMPO

Hoje, as palavras dão voz ao voo amargurado que meu pensamento desenha.

Estou incomodada com tanto vento! Nos primeiros meses eu gostava de vê-lo nas folhas da amendoeira, da janela da sala, sentada à mesa do café da manhã. Seu toque sempre me despertava para sua cadência.

Aos poucos fui me acostumando com sua visita, às vezes inesperada, o que exigia que eu estivesse sempre pronta a me (des)cobrir.

Depois, passou a assanhar ainda mais meus cabelos, pedindo-me irreverência.

Na semana passada, imaginem, por pouco não levantou malcriado o meu vestido em plena 24 de julho!

Outro dia cegou-me.

Mas hoje, hoje ele passou dos limites. Bateu-me violentamente com ira, raiva mesmo.

Quero enfrentá-lo resoluta, mas minha força se esvai e acuada recuo.

Sopra o vento. Os ventos sopram.

No turbilhão...

Será que estou me tornando concha?

VOLTO AOS JARDINS

Quantos, Deus do céu!

Mas, o jardim do Museu da História Natural talvez seja o mais musical daqui.

O dos Namorados às sextas e aos sábados ressoa as canções que acompanham os noivos.

Foi da janela do Museu que o avistei pela primeira vez.

As esculturas ficam atentas a ouvir os

pássaros cujo concerto organizam nas árvores.

Hoje, o show já havia começado quando chegou um desgarrado.

Desconfio que seja uma desgarrada, porque chegou, pousou, olhou e aceitou calar-se.

Quando saí, o sol estava à altura dos olhos.

Alguma coisa cresci, depois da ida ao Museu da História Natural. Ou é o Museu da História Natural que vai comigo e me torna maior.

Maputo, 14 de agosto.....

EPIFANIA

O cantar das mulheres nesta tarde de aniversário do irmão falecido convida as almas dos mortos e dos vivos a unirem-se através da oração. Mas rezar é cantar? Vem-me à lembrança um Salmo. Dona Rosa, como se lesse meu rosto, explica-me: *cantamos pra não quebrar o silêncio.*

Matalana, 16 de agosto.....

LIÇÃO DE TANTO VIVER

Será que devo me sentar?

A cerimônia no cemitério já estava no fim. Então resolvemos ir direto à casa mesmo. - Faz hoje 7 anos da sua perda física, anunciou-me seu Obelino, caminhando ao meu encontro e apontando-me meu lugar reservado na esteira. Apresentou-me a cada pessoa da sua família. Pediu a uma das sobrinhas que não me deixasse faltar nada. A sobrinha serviu-me o almoço. Ele, contente da vida, voltou para perto da árvore junto aos anciãos.

Figura 15 - Convívio no quintal da casa do Sr. Obelino em Matalana. Homenagem do 7º. Ano de morte de sua esposa.



Assim ficamos quase todo o dia embaixo daquela mangueira: uma reunião humana, todo mundo lembrando junto, lembrando e

contando quando os seus nasceram e como foi a vida deles, o que aconteceu com um filho ou filha e como foi que morreram. Havia uma senhora que parecia se lembrar da vida inteira de um homem: seu pai, pedacinho por pedacinho. Era como se o mundo tivesse parado. Os olhares, as conversas às vezes quase em cochicho, outras em risos como se lembrassem de algo muito bonito e a cumplicidade de toda aquela gente. O dia de homenagem ao antepassado⁴⁵⁹ é isso, pura ternura, ensinou-me o meu amigo escultor.

EI, TU ÉS LÉSBICA?

Engoli em seco.

Mais uma das tantas perturbações
que o dia a dia me impunha.

Já em casa,

o choro escondido :

Mas o que eu sinto, onde me toca?

Onde esta pergunta atinge esta negra-mulher?

Afinal, o que é ser lésbica?

⁴⁵⁹ “Antepassado é uma palavra que não cobre semanticamente a questão dos nossos familiares mortos, na minha tradição; pois antepassados podem ser, por exemplo, pessoas que nós nem chegamos a conhecer, nem são da nossa família/linhagem direta, mas que existiram antes de nós. Então na minha tradição usa-se a expressão *mufi wa_hina* = o nosso morto; *vafi va_hina*= os nossos mortos. Isso dá a tal ideia de pertença, aqui não estamos a falar de qualquer antepassado, como pode ser por exemplo um morto-régulo que nem é da minha família, mas sim de antepassados mortos da minha família/linhagem, os que invoco quando faço a cerimônia do *kupahla*: cerimônia de louvor/invocação dos mortos em caso de algum problema ou outra coisa. Só posso dizer *vafi va mina* = os meus mortos, aos meus antepassados da linhagem da minha mãe e os da linhagem do meu pai. Os da linhagem do meu marido, por exemplo, não são meus mortos. As palavras *mufi* e *vafi* vêm do verbo *kufa* que significa morrer. É por isso que faz mais sentido expressar em língua local porque há uma maior relação, uma ligação. É como se as pessoas estivessem vivas, mas num outro mundo e que essa ligação não se quebrou.” (Caderno de Viagem . Depoimento da professora Ezra Chambal, em 13 de setembro de 2010). O que Ezra explica fica muito evidente nas cerimônias de homenagem a um antepassado, por exemplo. Geralmente, as pessoas, nessas ocasiões, só falam em língua local. Parece que é a língua local a que melhor expressa o acontecimento.

Maputo, 22 de agosto

O TEMPO

Pergunte ao tempo quanto tempo o tempo tem, já dizia a velha brincadeira.

Muitos almoços aos fins de semana saíram só às quatro da tarde (com o tempo, aprendi a sair de casa sem fome).

A espera constante nas ante-salas e salas.

As saídas com horas marcadas.

E seu Zimba, com quem eu sempre falava adiantando em uma hora o relógio.

Outra de menos...outra de menos...outra de menos...

Só assim se contam as horas que passam?

Ao telefone, respondo a um amigo, que liga para me cumprimentar:

- *Ainda estou na cama! E tu, onde estás?* Pergun

Ele responde-me serenamente:

- *Estou indo à campa⁴⁶⁰ do meu pai e conversar um pouco. Faz algum tempo que não faço isso.*

São oito horas.

A manhã está linda.

É domingo.

VAMOS DE MÃOS DADAS...

Quais cenas ainda agradam a meus olhos?

Há, sim, uma beleza no toque das mãos masculinas.

Dois jovens.

Não parece faltar a nenhum deles

coisa alguma nessa maneira.

Soam dentro de mim as palavras de Cristo:

Pedro, tu me amas?

⁴⁶⁰ Cemitério.

Maputo, Tenga, 25 de agosto.....

QUE ME ENSINEM

Voltei ao gravador, a gente sempre volta. Estou menos cansada do que ontem, o corpo menos doído. Talvez, tenha sido aquele vento do fim da tarde. Porque, aqui, o vento muitas vezes te dá aquela sova! Não é tanto a caminhada que te cansa, mas a surra do vento.

Eu preciso ouvir novamente essa gravação: as aulas das crianças da Escola Completa Primária de *Tenga*.

Como são diferentes das aulas da escola urbana!

Em *Tenga*, assim como na escola urbana a qual acompanho, o ensino não é bilíngue como em *Matutuíne*. Na escola urbana, em que só há o uso da língua portuguesa, as crianças estão caladas, ao contrário das turmas bilíngues, em que percebo que há a alegria da língua.⁴⁶¹

Figura 16 - Trilhas que levam as crianças de Tenga à escola



⁴⁶¹ Com um agradecimento especial ao professor Miguel Buendia, da Universidade Eduardo Mondlane, pelas conversas produtivas sobre Educação em Moçambique, bem como pelas preciosas dicas em relação às visitas às escolas, principalmente por me provocar a assistir a uma aula em uma classe bilíngue.

Aqui em *Tenga*, o que me chamou a atenção foi o professor. Parece que ele sabe das dificuldades que uma turma de crianças tão pequenas tem ao deparar-se com uma língua quase estrangeira. E procura atravessar esse sofrimento com o canto. De vez em quando para a aula e convida as crianças para levantar e juntos cantam e dançam.

Hoje, Ezequiel⁴⁶² saiu lá da frente para ajudar o Zacarias, sentado à minha frente. Explicou-lhe a tarefa em língua local. Ele entendeu.

Agostinho foi levado várias vezes pelas mãos do professor para ficar em pé, perto da porta: *quando desaparecer o sono, há de sentar*, falava o professor.

Um dos Augustos fugiu (nessa turma tem dois). Veio à escola, comeu a merenda servida antes da aula e depois não apareceu na sala.

E por falar em Augusto é especialmente sobre ele que eu gostaria mesmo de falar. Augusto. Ou melhor, o Augusto que ficou.

Não sei por que desde ontem a história do Augusto soa o tempo todo em mim. E minha imagem com aquela cara de idiota não sabendo o que fazer ou dizer. Eu devia ter filmado, porque essa história foi muito mais silenciosa do que sonora e, infelizmente, o gravador não pega gestos se não há som.

⁴⁶² Ezequiel fez o que não vi o professor fazer em nenhum momento, fiquei pensando: será que o professor só sabe falar português? Fiquei pensando no fato de o professor ser jovem. Moçambique não é só culturalmente dual: campo/cidade, sociedade colonial/ sociedade tradicional, etc., mas também língua portuguesa/línguas africanas. E, normalmente, o transportador da tradição é a mulher. No entanto, isso se perdeu num determinado momento, ainda no tempo Colonial, para as gerações mais assimiladas. No fundo é uma questão de migração. Quando alguém migra, procura assimilar aquilo que acha que lhe dá o lugar de cidadania. Então, o fato de alguns jovens não falarem a língua pode ter a ver com a migração linguística, que começou a acontecer a partir dos anos 1970 em Moçambique, e que se generalizou depois, logo a seguir à Independência, quando, do ponto de vista político, se pretendeu criar a imagem de uma mesma nação do Norte ao Sul, em que se devia acabar com o sentimento de tribo. Os casamentos mistos, portanto, de pessoas do Sul e do Norte, intertribais, são exemplos desse fato, e fizeram com que se neutralizasse o peso da língua africana no seio das famílias, principalmente no interior das famílias urbanas. Muitos jovens que hoje têm vinte ou vinte e cinco anos não sabem falar outra língua senão a portuguesa. Ou podem saber falar inglês, por exemplo, mas não a sua língua materna. Encontrei, durante o período de minha permanência no país, muitos jovens que falam com pesar sobre o não saber falar sua língua materna. Essa é uma questão da história do país.

Sei que me sentei naquele lugarzinho lá no fundo da sala, onde o professor havia me pedido para sentar. E Augusto desde que entrei espiava-me lá do meio da sala. Ele parecia tímido, mas com uma expressividade enorme nos olhos. Foi assim que ficamos durante várias horas. Assim que podia ele me sorria. A maior parte das vezes com os olhos.

Fiquei sentada na minha carteira enquanto as crianças chegavam aos poucos. Augusto e mais três ou quatro crianças não saíram da sala, e o professor alertou: *Depois não haverá mais oportunidade, vocês não querem ir à casa de banho?* O Augusto parecia nem escutar, entretido que estava com sua mochila bastante rota; aliás, era um dos únicos estudantes que tinha uma bolsa e um caderno velho dentro dela. Comecei a me interessar por seus movimentos e foi assim que o vi tirar de dentro da bolsa uma massala⁴⁶³ muito bonita. Falei comigo mesma: “se não fossem esses pés de frutas, o que seria dessas crianças, meu Deus!”

Eu ainda estava entretida com minha voz de dentro quando dou de cara com Augusto à minha frente na minha carteira com as mãozinhas estendidas em minha direção: a massala, era seu presente para mim.

Fiquei tão desconcertada que daquele momento em diante não escutei mais nada da aula.

Maputo, 28 de agosto

O QUE EU QUERIA TER DITO

Às vezes, é preciso abandonar a si mesmo.

Tudo começou no aniversário da minha amiga Ezra. Conheci Ezra na UEM⁴⁶⁴, em um Seminário. Porém, falei-lhe pela primeira vez quando procurei o departamento de linguística para perguntar se havia algum professor disponível para me dar aulas de changana.⁴⁶⁵

⁴⁶³ Fruto característico da região e muito nutritivo A massaleira é uma grande árvore, cuja sombra reúne muitas crianças nos pátios das escolas rurais. Além de que produz fruto de janeiro a dezembro.

⁴⁶⁴ Universidade Eduardo Mondlane.

⁴⁶⁵ A língua changana pertence ao grupo Tshwa-Ronga. Esse grupo é designado pelo termo Tsonga. As três línguas são mutuamente inteligíveis. O changana é falado em Moçambique nas províncias de Maputo, Gaza e parte de Inhambane,

Ezra passou a ensinar-me duas horas por semana em minha casa.

De professora foi um passo para tornar-se uma amiga muito especial. Sabia pelo meu rosto como eu estava passando. E quantas vezes me ajudou em meus solitários desabafos!

Foi exatamente por isso que fiz de tudo para estar presente no dia 28 de agosto em sua casa. Além de que, era uma forma de eu estar comemorando também o aniversário do meu querido pai que estava tão longe de mim.

Foi nesse aniversário que um livro me caiu às mãos: a biografia de Janet Mondlane, viúva do grande herói de Moçambique, Eduardo Mondlane. Foi ainda no cantinho da sala que não resisti e li as primeiras páginas. Depois, pedi a Ezra que o escondesse dos meus olhos, mas que não esquecesse de me entregá-lo na hora de eu ir para casa. Seria indelicado ficar num canto lendo naquele momento em vez de conhecer novas pessoas.

No entanto, nunca tive tanta vontade de que uma festa acabasse. Queria voltar para casa. Queria devorar aquele livro em que alguém tinha escrito parte da minha história.

Às 21h eu já estava na cama. Abraçada ao livro estava “como uma mulher com seu amante”.

A História de Janet e Eduardo Mondlane traz em sua temática principal o racismo. Aquele que afeta corações quando um coração branco é incompatível a um negro e vice-versa. Quem era essa mulher que havia vivido parte da minha história? Quantas coincidências, meu Deus! A Janet, como eu, uma adolescente nos agrupamentos de igreja: acampamentos, seminários... Mistura de atração religiosa, emocional e social. Cristã devota. Uma crente e com um grande sonho: ser uma missionária em África. Nos distanciávamos no sonho da profissão. Janet queria ser médica, ou melhor, esse era o desejo de seu pai para ela. Eu, porém, de profissão sempre quis ser jornalista, mas sabia que não poderia sair da cidade para realizar tal sonho. Então estudar Letras poderia fazer de mim uma professora-missionária. Por que não? E Eduardo chamava sua amada Janet de Nyelete, nome que deram mais tarde a uma de suas filhas.⁴⁶⁶ A sonoridade do nome poderia ser só mais uma das coincidências, mas a maior de todas, a frase que nem um ser humano esteja apaixonado ou não deseja ouvir dos pais ou dos pais do

Manica e Sofala. É ainda falado na África do Sul e no Zimbábwe (SITOE, 1996, p. 07).

⁴⁶⁶ Palavra da língua changana, cujo significado é estrela.

ser amado: “não permito pretos nesta casa”. Esta, sem dúvida, é a maior de todas as coincidências.

Passei a noite acordada lendo o livro. E chorei, chorei como nunca! Era como se um grande sofrimento ainda da adolescência estivesse ali acordando da dormência dos últimos anos. E eu que não sabia que isso estava tão latente em mim! Era preciso chorar. Chorar para apaziguar tudo de uma vez. Amanheceu domingo. Às 11 horas da manhã estava eu atenta as poucas fotografias que aparecem no livro quando fui interrompida. Era minha família me chamando pelo Skype. Estranhei. Aquela não era uma hora habitual para chamadas. Nos encontrávamos sempre às 19 horas, 14h no Brasil. Ao atender era minha irmã com a estranha notícia. O melhor amigo do meu pai falecera. E bem no dia 28, dia do aniversário do meu pai.

Mas afinal, o que é que uma coisa tem a ver com a outra?

Chorei.

Eu não teria mais a oportunidade de olhar para ele. Agora, com outros olhos.

Com o mundo se transformando e eu também.

TEMPO DESPOVOADO

Há alguns dias, a palavra não me chega.

Esta deveria ser a hora, mas em vez de palavra,
a solidão atravessa meu dia tão vazio.

Chove em meu rosto sem traço –
sou eu e não sei .

A mão deixa escapar figuras de paisagem retorcida.

Será que a palavra chegará
na ebulição que trago dentro?

Maputo, 31 de agosto.....

*Clima de agosto, ventoso, mais triste, úmido.
Lembrança de minha nublada cidade no Brasil.
E o sol já espiou duas vezes, como por detrás de
um grande véu.*

DOS LIMITES DA PALAVRA

Às vezes fico por um longo tempo à minha janela olhando os guardas das casas reunidos debaixo daquela árvore, ponto de encontro.

Falam em suas línguas, ou melhor, na alegria da língua. Hoje um deles recebeu alguma notícia boa e eu fiquei acanhada em perguntar qual era. Conto esta história para dizer que o povo moçambicano tem me ensinado que há alegrias que só se exprimem dançando, não podemos dizer-lhes. Matos, o guarda que recebeu a boa notícia, estava tão feliz que as palavras não bastavam para expressar seu contentamento. E dançava. Como dançava! Era um contentamento que o preenchia de tal maneira que foi seu corpo quem se assumiu como um “dizedor” de coisas, como portador de palavras. Tenho observado que essa forma de dizer faz parte do dia a dia deste povo cujas palavras, muitas vezes, não são necessárias. Isso também implica libertar o corpo para ele poder ser porta-voz, que é uma coisa que o meu lado alemão nunca conseguiu fazer. Tenho muita dificuldade de me expressar com o corpo.

Maputo, 01 de setembro.....

O GRITO

De vez em quando um sentimento apagado solta faísca.

Hoje, em meu país começa a semana da pátria. Havia um tempo, aquele de criança, em que essa era a data mais esperada e desejada por mim. Na semana até 7 de setembro fazíamos muitas atividades em comemoração à independência que culminavam com o desfile, que eu adorava!!! Sempre fazia alguma performance, aquilo era a minha vida! Treinávamos o agosto todo para as apresentações da semana.

Não sei porque estou lembrando disto, talvez porque, pela primeira vez na minha vida, 1º de setembro tenha sido uma data tão diferente. Ao contrário daquele dia que inicia um dos meses mais lindos do ano, em minha opinião, em especial porque anuncia a chegada de muita alegria em meu país começando pela primavera, hoje, além de eu estar fora, fui surpreendida com uma manifestação da população de Maputo que, de pacífica, tornou-se um pouco sombria, com cara de guerra civil. E me peguei tão temerosa quanto seu Zimba e dona Rosa, que vivenciaram em seu país uma das piores guerras civis do planeta. Talvez porque a leitura dos tempos da guerra para mim seja quase traumática de tão violenta, que qualquer movimentação como essa me faz sentir tanto medo.

Ontem, fui informada de que hoje os estabelecimentos que vendem mantimentos não iriam abrir porque haveria uma greve, em

virtude do aumento do pão, da energia e da água. Pensei: “bom, então vou ao mercado comprar alguma coisa que falta em casa, caso venha a necessitar”.

Hoje acordei, e como de costume seguia meu plano de trabalho: de manhã iria à Universidade, tinha um encontro marcado com o professor Domingos Buque e à tarde iria à escola Três de Fevereiro. No entanto, já no café da manhã, seu Zimba, o trabalhador aqui da casa, falou comigo muito assustado dizendo que a situação estava muito difícil, que ele já tivera de vir a pé para o trabalho porque as principais ruas estavam todas bloqueadas.

- Vem aqui vê, “sá dotora”, olha lá. Aquela nuvem de fumaça no céu são os pneus queimados no meio da estrada impedindo a passagem!

E seu Zimba não parava. De cinco em cinco minutos corria à vizinhança e trazia-me novas informações. Não deu outra. Fui ficando numa aflição daquelas!

Tentei ligar para a Universidade e falei com o professor Domingos, que me pediu para não sair de casa porque a situação não estava nada boa. Assim que desliguei, ouvi uma chamada no celular, era a professora Ezra perguntando-me se eu estava fora de casa. Quando soube que eu estava em casa suspirou: “ainda bem” e também me pediu para que não saísse. Depois dela, ainda ligaram-me a Safe, minha vizinha querida, o Chico, amigo tão presente e cuidadoso, Dona Sheila – mamá brasileira, sempre muito atenta. E o Miguel, meu orientador moçambicano, enviava-me mensagens pedindo-me para que não ficasse sozinha, estava bastante preocupado.

Só então percebi que, àquela altura, todos os vizinhos já haviam voltados dos seus postos de trabalho. Parecia domingo. Todos os carros em frente das casas. Não demorou muito, outra chamada, era alguém da Universidade, pedia para que liberassem os empregados para que voltassem às suas casas. Desesperei. Teria de ficar sozinha. A solução era ligar a TV. Procurei no canal mais óbvio, o da TV Moçambique, que tranquilamente passava a novela. Então percebi que a única TV a informar a população do que estava a acontecer era a STV. Programa de Jeremias Langa. Dali para frente não consegui mais voltar ao computador. Fiquei com os olhos grudados na TV, ouvindo os vários participantes, dentre eles, Mia Couto, Lourenço do Rosário, Alice Mavota, e outros que participavam, dando seu parecer sobre a situação. Os analistas, no estúdio, faziam comentários sobre o pronunciamento dos ilustres entrevistados.

Dentre as questões levantadas e analisadas chegou-se a algumas considerações: a manifestação popular era contra o custo elevado de vida, em Maputo.

É que, hoje, 01/09, entrou em vigor o aumento de taxas de pão, luz e água. O que mais causava indignação aos participantes do programa era o silêncio do governo que, àquela altura, 11h ainda não havia se pronunciado. A polícia continuava a atirar. Feridos e mortos a aparecer na tela que não deixa nada passar em branco. Vítimas inocentes, como a menina que voltava da escola e foi atingida fatalmente com uma bala perdida. Pensei: não seria da Três de Fevereiro?

Para os analistas, o governo de Moçambique tem como prática de governação o silêncio, nessas situações. Uma prática de governação que se acostumou a uma gestão da violência – baseada na consequência e não na prevenção. “Ora, se há dias o governo havia sido avisado do que estava sendo previsto para 1º de setembro, a preparação de tropas policiais, bombeiros mobilizados desde muito cedo era a principal prova, por que não encontrou estratégias para dialogar com a população?”

A população continuava lembrando de episódios antigos e jogava ainda mais lenha na fogueira dos analistas. Dentre as lembranças estavam o silêncio na explosão do paiol e as manifestações de 5 de fevereiro de 2008.

Embora alguns participantes insistissem na necessidade do diálogo, professor Lourenço do Rosário, perguntou: “mas dialogar com quem? Em Moçambique há uma dificuldade de encontrar interlocutores.” Argumentando que não há um canal entre governo e população. E Mia Couto lembrou desse canal tão salutar que existia nos anos 1980 (referindo-se, certamente, à era Samora, historicamente, um dos governos que mais prezou pela prática do diálogo e da participação da população). Para Mia Couto, se há uma greve é por parte das autoridades. “Uma greve é feita por sindicatos, por pessoas que defendem os trabalhadores, etc. Mas esses onde estão? Há?” Esses, para Couto, são alguns indicativos de que as coisas em Moçambique não estão bem. Esses são também alguns indicadores. Segundo Mia Couto, de que os moçambicanos, ao contrário da imagem que os discursos governamentais vendem, não são pacíficos, “a guerra provou isso”, disse ele. E e os relatos que li são estarrecedores. “Somos como qualquer pessoa de qualquer povo, de qualquer país.”⁴⁶⁷ Ele ainda argumentou que era notável que em

⁴⁶⁷ Mia Couto. Participação do debate na STV, em 01 set. 2010.

Moçambique, assim como o poder público vende a imagem do crescimento de taxa de desenvolvimento do país, um país que não é economicamente estável, uma economia para efeito de publicidade, vende também essa imagem de passividade do povo, o que não é verdade. E quem chega aqui, como eu, sente exatamente isso. Quantas vezes, ao caminhar pelas estradas cheias de carro de luxo, ficava indignada quando via várias mamas ⁴⁶⁸ sem ter até onde andar, amontoadas nas calçadas, com seu filho na neneca ⁴⁶⁹ e uma grande embalagem na cabeça andando em busca da sobrevivência, ter de parar para analisar como fazer para caminhar, porque as calçadas são ocupadas por carros, e os caminhantes, assim como eu, tornavam-se invisíveis? Quando Mia Couto, em sua análise, falava do sentimento de orfandade, de desamparo, percebi que o cidadão Mia Couto era aquele que conseguia escutar seu povo de uma maneira tão intensa que não era à toa perceber em suas obras muito mais sua voz que sua fala, porque Mia Couto não diz “isso é tal coisa,” ele consegue fazer com que a coisa seja. E isso pode ser caracterizado como voz porque enquanto a fala diz, a voz age.

Só às 13h desse dia apareceu o Exmo senhor Edson Macuacua, falando em nome da Frelimo, a pedir calma, ordem e tranquilidade, quando pedia aos moçambicanos que continuassem com a cultura da paz que lhes era peculiar e a cultura do diálogo, porque os problemas econômicos pelos quais a população passava eram consequência da crise externa. Edson Macuaca só estava reforçando os aspectos já levantados na crítica feita por Mia Couto

O que percebemos não só pelas vozes dos analistas, mas pelos ecos do silêncio que vibram às populações é que o que está em causa não parece ser a sobrevivência de uma população, de um país, mas sim de um partido. Há na maioria das manifestações, inclusive as culturais desse país, uma necessidade abusiva de um discurso apaziguador e manipulatório para enganar as pessoas e “o que em maior grau se evidencia parece ser o de um patriotismo arcaico em que o presidente sempre é ‘acarinhado’.”⁴⁷⁰ Como isso ficou evidente no Festival da Cultura! Mia Couto ainda argumentava que o gozo que o poder confere ao presidente nunca o deixa falar de uma economia real, de uma economia que a população sente.

⁴⁶⁸ Mãe, senhora, mulher mais velha.

⁴⁶⁹ Designação dada ao lugar onde as mães moçambicanas carregam seus filhos, provém do ato de colocar uma criança às costas com o auxílio de uma capulana.

⁴⁷⁰ Mia Couto. Participação no debate na STV, em 01 set. 2010.

Sinto tudo isso ao acompanhar o dia a dia das ruas de Maputo em que as mulheres, em especial, trabalham muito para sustentar seus filhos. É isso Moçambique. Um país riquíssimo, sim. País cheio de recursos, porém a que a população não tem acesso. A tensão social é latente. O mal estar social é evidente. Mas uma voz que não cala se reverbera em eco para dizer: “a luta continua!”⁴⁷¹

Hoje, finalmente, o povo moçambicano mostrou que tem voz, sim, que a paz que tentam inculcar como inerente à identidade moçambicana é aparente. É a voz. É o silêncio que soa estrondoso. E, hoje, talvez, em grito. Assim como em Kafka, quantos gritos!

Maputo, 04 de setembro.....

“PARA QUE SERVE A UTOPIA?”

*[...] serve para que eu não deixe de caminhar
(Eduardo Galeano)*

*Os meninos à volta da fogueira
vão aprender coisas do sonho e de verdade
vão aprender como se ganha uma bandeira
vão saber o que custou a liberdade.*

Figura 17 - Crianças na árvore da rua onde eu morava.



⁴⁷¹ Este é o grito de guerra do poder político daqui.

Essa canção foi Salgado quem me ensinou. É uma canção cujo enfoque nacionalista ele aprendera no livro da terceira classe quando menino.

Salgado é um jovem que luta. Em uma mão o violão, na outra a escrita em um jornal comunitário *on line*.

Prometeu acompanhar-me, qualquer dia desses, pelas ruas do Polana Caniço, bairro onde ele mora. Quantos jovens encontro todos os dias?

De alguns não posso saber os nomes: ambulantes em suas cotidianas estratégias de sobrevivência... Todos tão fortes!

Outros que já tive o prazer de conhecer:

Camila, sua câmera sempre à mão.

Lara e uma paixão comum: Chico Buarque.

Célia e seu empenho para terminar o Ensino Médio aos 23 anos.

Mércia, babá querida e sensível, que sabe a hora certa das crianças entrarem em cena em meus dias tristes.

Bernadete e sua companhia no café da manhã, há uns três domingos.

Nino, seu sorriso, seu sonho de emprego na academia militar e uma bela mulher para conseguir casar até os 24 anos.

Alberto nos corredores da Universidade com seus manuscritos para que eu lesse e o sonho de publicação.

Benites sempre tão solidário e na luta diária por um emprego fixo.

Clóvis e sua atenção tão presente depois do encontro naquela livraria .

A Nina, seus deliciosos bolinhos de chuva nas tardes de sábado na tertúlia.

Januário e sua dedicação para além de cuidar da minha casa.

Bito e Erick, taxistas tão cuidadosos.

Arlindo e nossos encontros na biblioteca: Fanon e nossas identidades.

Carlos e seus achados no Arquivo Histórico, mesmo na minha ausência.

Os jovens da associação do bairro Aeroporto.

São os jovens e seus gritos. Atentos. Reagem ao que lhes afeta com força: de luta, de sonho, de indignação. Todos em um agora vivido. Quantos desafios no cotidiano? Jovens que dizem, sim: “as utopias são possíveis!” Sem elas por que continuar a caminhada?

Alguns intelectuais que se cuidem. Esses jovens que ontem eram meninos podem parecer ingênuos, mas não são presunçosos. Sabem o que querem, o que dizem, o que buscam. Para lembrar Bertold Brech:

No momento de marchar, muitos ignoram
que o inimigo marcha à sua frente.
A voz que lhes dá ordens
é a voz do inimigo e
o homem que fala do inimigo
é o próprio inimigo.

Maputo, 07 de setembro.....

CONFISSÕES

Neste dia tão triste como todo dia de luto
caiu sobre minha vida uma certa melancolia
por ter amanhecido tão só.
Olho da janela e me sinto em um túnel escuro,
a luz parece estar tão longe!
O Bernardo ligou às três da manhã – e eu em vigília.
A família ao meio-dia,
Alguns amigos lembraram.
Às 18h recebo a Safe, o esposo e as crianças.
Ah! as crianças.
Com os pais chegaram as flores
Com elas um olhar do sol
Eu olhei para trás e olhei para frente
e jamais vi tantas e tão boas coisas de uma só vez.
Foi assim que enterrei meu trigésimo nono ano:
eu pude enterrá-lo.
Tive o cuidado de salvar o que havia de vida nele:
cada linha de escrita dos meus dias,
muitas vezes, sem que a cabeça soubesse dos segredos
das mãos: todas elas presentes deste ano!
Como eu não haveria de ser agradecida a minha vida
inteira?



Figura 18 - Buquê Safira

Maputo, 11 de setembro.....

CONVERSA COM MARGARETH DICKSON⁴⁷²

Parecia inacreditável, mas a jovem que eu havia encontrado nos livros estava agora, ali, à minha frente, com a mesma serenidade nos olhos, embora já se passassem mais de 30 anos: Margareth Dickson.

Eduardo Mondlane⁴⁷³ conheceu Margareth Dickson em 1967 num hotel do Cairo, em companhia da amiga dela, Polly. Foram elas que aconselharam Eduardo a ir à Grã-Bretanha para se encontrar com pessoas certas e foi com a ajuda dessas jovens que Mondlane chegou à Grã-Bretanha, de onde recebeu muito apoio para a Luta de Libertação.

Margareth e Polly haviam tirado uma licença de seis meses para visitar uma parte da África que Polly ainda desconhecia. Polly era editora e Margareth tinha estudado produção de cinema e relações públicas. Foi assim que elas foram parar em Dar-es-Salem. Eduardo Mondlane sabia o quanto elas fariam a diferença no grupo. Foi assim que Margareth chegou ao Departamento de Informação e sua primeira tarefa era a de produzir um filme a partir das imagens das zonas libertadas e deixadas por terminar. O filme seria muito importante para a informação sobre a Luta no mundo internacional.

Behind the Lines. Esse é o filme e pela primeira vez é mostrado em Moçambique, pela ocasião do 5º Dockanema⁴⁷⁴. Margareth fazia sua exposição ao público cheia de ternura. Conversamos naquele dia mesmo e a partir de então, diversas vezes nos encontramos por acaso, em diversas sessões de cinema espalhadas pela cidade de Maputo, neste 5º. Dockanema. A conversa sempre continuava porque Margareth demonstrava-se muito atenciosa sempre.

⁴⁷² Produtora/realizadora independente. De 1977 a 1978 trabalhou no Instituto Nacional de Cinema em Maputo, formando montadores. De 1998 a 2002 coordenou um programa de treino em documentário no centro da Índia. Seu filme *Behind the Lines*, exibido pela primeira vez em Moçambique, no 5º. Dockanema, 2010, foi realizado nas zonas libertadas da FRELIMO, e se tornou um documento operativo para perceber as dimensões sóciopolíticas da oposição interna moçambicana à presença colonial portuguesa.

⁴⁷³ Um dos mais importantes heróis de Moçambique. Dirigente principal da Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO).

⁴⁷⁴ Festival Nacional do Filme Documentário, cuja primeira edição realizou-se em 2006.



Maputo, 14 de setembro.....

CONVERSA COM ROSY GRAY⁴⁷⁵

O telefone tocou, eu atendi. Reconheci aquela voz doce e tímida não pelo seu valor, mas pelo seu português arrastado. Então, disse-me: “Vamos aproveitar o dia e almoçar juntas?” Perguntei se preferia almoçar fora ou gostaria de almoçar na minha casa. Preferiu vir à minha casa. Não demorou muito e eu já estava na cozinha. Fiz questão de preparar o almoço eu mesma.

Às 12h30, Licínio Azevedo⁴⁷⁶ ligava-me dizendo que estava deixando-a no começo da minha rua, e eu caminhando, fui encontrá-la.

Rosy é vegetariana. Fiz um esforço para acertar no cardápio.

Nosso almoço foi bastante demorado. Conversamos sobre muitos assuntos, mas o que mais veio à tona foram nossas angústias e dilemas como pesquisadoras, em um país tão diferente do nosso. Seu estágio de doutorado em Maputo foi em 2005 e agora veio falar do seu trabalho e trazer sua tese para a biblioteca da Universidade Eduardo Mondlane.

Depois do almoço, fomos para o sofá. E então tecemos fios e fios. Rosy viu sobre a mesa da sala o livro “Literatura Menor” do Deleuze e Guattari e ficamos felizes por nossas afinidades teóricas. Conversamos sobre Franz Fanon e Guattari e seus trabalhos na mesma clínica na Argélia. Para mim, era uma informação nova saber que Guattari, de certa forma, deu continuidade ao trabalho de Fanon.

Depois disso, nossa conversa foi direcionada para a voz humana, entre a tradição e as tecnologias de informação. Falei-lhe sobre o meu projeto e o quanto nele aparece um falso imaginário quando se pensa nos países africanos. Rosy falou-me que o mesmo havia acontecido com ela. Ela veio a Moçambique porque seu interesse era a Luta de Libertação, mas não esperava encontrar um grande projeto voltado à

⁴⁷⁵ Rosy Gray, é escritora e teórica, leciona Estudos Críticos no Departamento de Arte do Goldsmith College, na Universidade de Londres e é diretora de investigação no Departamento de Arte Contemporânea no Royal College of Art. Em sua tese de doutorado, Rosy Gray cartografa como é que a experiência do cinema em Moçambique gerou conceitos, estéticas e estratégias novas. Também perspectiva interconexões entre a prática cinematográfica, políticas nacionais e internacionais das imagens em movimento, a política anti-colonial e a teoria cultural.

⁴⁷⁶ Cineasta brasileiro que vive há 30 anos em Moçambique. Tem produzido vários filmes documentários sobre Moçambique.

Informação desde os momentos pré-independência. E um dos grandes objetivos do I Seminário Nacional da Informação foi o de que a Informação⁴⁷⁷ devia desempenhar um papel fundamental na criação do homem novo.⁴⁷⁸ Falei-lhe do meu interesse em mostrar a voz midiática interagindo e interferindo na voz das tradições orais, sobre o principal teórico que me ajuda a pensar na voz humana e sua relação com a voz midiática e de meu interesse pelas audições e percepções da voz de Samora Machel para seguir essa trilha, porque era ali que conseguia perceber um movimento entre oralidade e os mídias em Moçambique. Conversamos também sobre a importância do Dockanema para o pesquisador e o quanto a voz do cinema tem sido um dos fatores significativos para pensar o movimento das mídias em Moçambique. Apresentou-me Michel Chion, mesmo com algumas ressalvas, mas me falava o quanto seria importante conhecê-lo. Já passava das 17h quando nos despedimos e às 20h nos encontraríamos em uma nova sessão de filmes. Dessa vez, estava em cartaz “O Vento Sopra do Norte.” Trocamos endereços e a promessa de nos encontrarmos sempre. Nasceu uma amizade.

⁴⁷⁷ Conforme documento do I Seminário Nacional da Informação (1977), realizado em Maputo pelo governo Moçambicano.

⁴⁷⁸ Projeto político organizado pela FRELIMO cujo objetivo era transformar o patriota moçambicano em homem novo. A proposta identitária do projeto repudiava o “colonial”, o “tradicional” e o “homem novo” de Gilberto Freyre, preconizando a gradual convergência das identidades dos diferentes grupos etno-linguísticos numa realidade “modernizadora”. Um dos objetivos do projeto era a desestruturação das principais referências tradicionais (ritos, símbolos, relações de parentescos, hierarquia linhageira, etc.), através do deslocamento criado pela incorporação nas forças guerrilheiras e na organização do movimento nacionalista. Tais mudanças “representariam uma ocasião rara para que a multiplicidade de experiências de que os militantes eram portadores se reorganizasse, através da prática da educação científica, nos valores nacionalistas, nos rituais político-militares, nos símbolos patrióticos, nas reações interpessoais de solidariedade e camaradagem, na hierarquia e organização que a guerra impunha (CABAÇO, 2010, p.284). A obra de Cabaço traz um capítulo referente a esse projeto em sua minúcia, o qual vale a pena conferir.

Maputo, 18 de setembro.....

CONVERSA COM UTE FIENDLER⁴⁷⁹

Em minutos espalhará-se a notícia: Ute Fiendler estaria na Universidade Eduardo Mondlane durante vinte dias para um intensivo sobre “a leitura de filmes”. Pensei em participar, mas depois percebi que envolveria muito tempo e poderia comprometer meu cronograma de trabalho, porque o curso tomava parte da manhã e da tarde.

Coloquei na cabeça que iria conhecê-la e tentar com ela uma conversa. Foi numa tarde na saída da biblioteca da Universidade que troquei com ela as primeiras palavras. Tive uma ótima impressão sobre Ute e prometi que em algum momento a procuraria. Depois dessa primeira vez, a encontrei outras e já trocávamos livremente olhares e palavras. Na semana do Dockanema tivemos muitos momentos de conversa descontraída em um intervalo e outro dos filmes em cartaz. Nesses encontros, era impossível não falarmos sobre nossas pesquisas e foi em um desses encontros que começamos as conversas sobre a relação da voz da tradição oral e a das mídias em Moçambique. Foi assim que, dias depois do Dockanema, estávamos as duas no laboratório da Universidade falando sobre minha pesquisa. Mostrei a ela todo o material sonoro em vídeo que havia recolhido sobre Samora Machel e expliquei-lhe minha intenção. Interessou-se muito pela conversa e assim passamos uma, duas tardes inteiras analisando tudo. Deu-me dicas interessantes de como poderia perceber o percurso da voz de Samora⁴⁸⁰

⁴⁷⁹ Professora da Universidade de Bayreuth, Alemanha. Atua na área de Literatura comparada e é pesquisadora na área de Oralidade e cinema.

⁴⁸⁰ Há uma série especial de Documentários sobre Samora Machel, além de outros materiais audiovisuais nos arquivos do INC (Instituto Nacional de Cinema) de Moçambique, a começar pela produção principal do INC: *Kuxakanema*: jornal cinematográfico, que tinha a função não apenas de informar, mas também de promover o fervor revolucionário exemplar do “novo homem moçambicano”, incorporado na figura desse grande líder da FRELIMO: Samora Machel. *Kuxakanema* foi uma estratégia para formar uma imagem coesa da identidade nacional moçambicana, que apagaria as diferenças étnicas e linguísticas. O nome significa “nascimento do cinema” com combinação de palavras de diferentes línguas moçambicanas: ronga, changana, chua e macua. Tal combinação tinha como objetivo simbolizar a unidade da nação. Um estudo da *performance* de Samora só em *Kuxakanema* seria bastante significativo, porque aspectos relacionados à performance: voz e silêncio, na postura

entre a voz da tradição e a voz da modernidade, mas em especial a voz socialista. Falamos sobre os dois tipos de influências: a do Griô e a de Fidel e Che Guevara. Falamos da importância de observar no percurso da voz de Samora, o Samora 10 anos após a Independência também. Passei a ela o esquema que havia construído ao analisar os vídeos e ela deu-me sugestões muito interessantes, porque fazendo essa trajetória eu poderia também utilizar os documentários que trazem aspectos importantes da tradição oral, o que me ajudaria a garantir um diálogo significativo com a educação, já que na educação temos como um dos elementos muito importantes: a transmissão.

Foram duas tardes de trabalho e conversas fundamentais para o que eu procurava. Ute colocou em minhas mãos alguns textos teóricos muito importantes sobre a oralidade, mídias e as novas culturas populares em África. Ficou de enviar-me também alguns vídeos sobre os Griôs dos países africanos por onde ela tem andado.⁴⁸¹

característica de Samora, a maneira como ele intimidava e persuadia seu público, usando diferentes elementos da tradição oral, além de formas retóricas faz com que, até hoje, seja tão popular junto aos expectadores de cinema.

⁴⁸¹ Essas interlocuções nos levam a pensar no que Barber (1996) argumenta em seus estudos sobre as mídias eletrônicas e impressa e as transformações profundas que causaram na cultura africana. A autora chama a atenção para o fato de que “não se trata de um resultado recente dos fluxos globais dos finais do século XX. Por mais de 100 anos, virtualmente, todas as novas formas culturais populares em África, tem sido moldadas por técnicas e concepções moldadas pelos mídia; enquanto que gêneros orais mais antigos têm sutilmente e definitivamente sido renovados, já que têm sido enquadrados no seio dos novos espaços nas ondas (de rádio ou televisão) ou nos mídia impressos. Muito do que é considerado atualmente como ‘popular’ como sendo distinto do tradicional – na cultura africana, foi forjada em contextos colonial e pós-colonial, e profundamente relacionada com a impressão, filmes, rádio e mais tarde, com a televisão e vídeo. E muito do que é considerado tradicional, também tem de uma ou outra forma, sido alcançado por estes meios de comunicação” (ibidem, p. 01).

Assim, é importante reconhecer que em Moçambique a história do cinema tem demonstrado tal fenômeno enfocado pela autora. Os vídeos de Samora Machel, bem como o *Kuxakanema*, além de desempenharem papéis significativos relativos à história da luta pela independência do país, especialmente no que se refere ao (re)conhecimento do povo moçambicano através das imagens que (não) tinham de seu país e de seu povo, formou também os atuais quadros que estão envolvidos com as diferentes processos de produção de mídias no Moçambique contemporâneo o que requer também a necessidade de ser analisado, contra a evidência empírica em relação ao que as pessoas em

Nesse dia combinamos que antes de sua saída de Moçambique eu a apresentaria ao mestre Malangatana. Fiquei de ligar e marcar. Iríamos juntas.

Maputo, 21 de setembro.....

QUANDO A TINTA FALA MAIS ALTO

Hoje, quando Malangatana me pediu para ajudá-lo a encontrar a tampa do pote de tinta amarela fiquei pensando: “amarelo mais uma vez?” Amarelo, vermelho e laranja. Desde que cheguei pela primeira vez em seu ateliê parece que tenho visto só essas três cores em sua mesa, em seu pincel, na tela, no resto de tinta nos potes espalhados pelo chão, em seus olhos...

Maputo, 23 de setembro.....

MACIENE⁴⁸²

Há muito, muito tempo, num tempo de que nem os nossos antepassados têm memória, os mais velhos diziam que nessa terra o mar cuspiu o sol que se erguia pouco a pouco amadurecendo o dia. Também dizem que essa terra se enrugou em dunas transformando o mar em lagoas de água doce, criando entre seus peitos este povo de fascinante história.

Dizem que, nesta pequena aldeia, o povo se manteve firme às invasões dos sochanganas⁴⁸³, à força bruta do Colonialismo e à severidade da Revolução. Tempos após tempos, aprendendo com todas essas mudanças, este povo soube absorver as coisas boas das outras culturas, mantendo sempre vivos os ensinamentos dos seus avós.

Moçambique atualmente fazem com os mídia, seja televisão, cinema, internet dentre outros.

⁴⁸² Comunidade que vive na Província de Gaza, Sul de Moçambique.

⁴⁸³ Sochangana – esse é um nome (na verdade um apelido) que se deu a um dos reis que emigrou da África do sul e fixou-se nas terras então habitada pelos tsongas, os atuais changanas.

De Sochangana descendeu Ngungunyane, o último rei do império de Gaza. Então, muitos estudiosos defendem que os atuais changanas tomaram esse nome por causa de Sochangana, como quem diz, povos / descendentes de Sochangana.

Das minas da África do Sul, os homens dessa aldeia trouxeram a Bíblia e os novos pastores que ensinavam novas formas de olhar o mundo e entender a vida. Dizem que foi ali que Deus encontrou a serenidade. É nesta terra que, desde o começo do mundo, habita um povo com talento de entrelaçar a beleza do mundo dos antepassados com os ensinamentos do mundo moderno.

É por isso que nessa terra esses dois mundos habitam ainda hoje em plena harmonia.

*Esta é a lenda de Maciene.*⁴⁸⁴

Estava difícil de selecionar dentre os mais de oitenta filmes, na 5ª Edição do Dockanema, festival de documentários, qual eu iria assistir. No entanto, quando me deparei com a câmera percorrendo os espaços de uma pequena aldeia, na província de Gaza e ao fundo a voz do contador de histórias, cena que remete o espectador a um outro tempo, acomodei-me ainda melhor na cadeira em sinal de contentamento e escolha acertada.

A câmera de Noronha tem uma sutileza em discorrer as lembranças de Maciene, quase metafísica.

As crianças ao ar livre entoando canções de louvor e as mãos enrugadas de uma velha senhora a bordar seu ponto, meio ponto, laçada, fizeram-me entender que havia chegado o fim da linha. Estava à minha frente uma imensa escultura de uma teia aberta. Entrei, circulei. De dentro, via o espaço de fora pelo bordado da teia.

Dormi embalada ao som de Maciene, tudo não poderia ser apenas uma mera coincidência.

Acordo feliz, certa de que não há nada mesmo a fazer senão viver.

Maputo, 28 de setembro

BRINCAR DE SEGREDO

Na saída do Arquivo Histórico

O telefone toca:

- *Rose, estou fazendo algo que tu vais*

gostar de ver.

Como resistir?

⁴⁸⁴ Transcrição na íntegra da Lenda que abre o filme Maciene, de Isabel Noronha.

Atravessei a cidade para chegar ao lugar desconhecido. Era um grande galpão, em seu interior em uma sala pequena lá estava ele e uma jovem recepcionista na mesa perto da porta.

Parei por um instante para observá-lo de longe em seu refúgio.

Em companhia de um ventilador e da música que saía do pequeno aparelho de som ao seu lado, estava como uma criança quieta montando seu mais querido brinquedo.

O porteiro que me levou até a sala anunciou minha chegada.

Quando me viu, exclamou sorrindo:

- Eu sabia que tu vinhas! Só queria te contar este segredo.

Perguntei se podia fotografá-lo. Disse-me que sim, mas que eu não podia mostrar a ninguém.

Enquanto eu o fotografava pensava “será este o maior segredo de sua vida?”

Quantos meninos moram dentro do meu amigo pintor?

Malangatana querido, o segredo segue embrulhado.

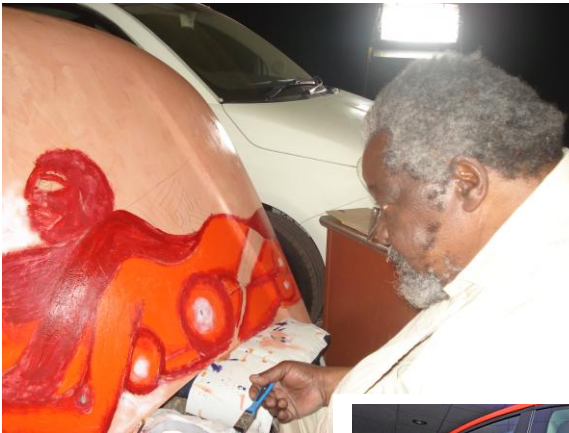


Figura 19 - Malangatana Ngwenya fazendo o teste para saber qual a melhor tinta para pintar sua última obra.

Figura 20 - A Italiana (2010): última obra de Malangatana Ngwenya . Foto do jornal eletrônico O País (Moçambique) .



Saí de Maputo em dezembro sem ver a última obra de Malangatana pronta. Embora tivesse tido a oportunidade de vê-la, em outubro, no último encontro com o mestre, preferi ver quando ele voltasse de Portugal, em novembro. Como ele não retornou, só pude ver a obra pela internet, após sua morte, quando a família abriu o segredo ao mundo.

Maputo, 04 de outubro.....

ESTRITAMENTE FEMININO

Será que ouvi direito?

A campaninha tocou. Era Célia que me perguntava se era verdade que meu marido chegaria daqui a poucos dias. Disse que sim. Então, ansiosa me falou: Será que ele não traria para mim um creme para clarear a pele? Recebi a notícia estupefata.

Pedi que entrasse e me explicasse aquela história direito.

Contou-me que as “majanjones”⁴⁸⁵ usavam um creme que deixava a pele negra mais clara. Disse-lhe que nunca havia ouvido falar disso no Brasil. Ficou muito decepcionada, com olhar incrédulo. Logo as brasileiras que preocupavam-se tanto com a beleza!

Conversamos por longo tempo e ao final disse-me que de um tempo para cá passa muito tempo de calças compridas para que suas pernas fiquem mais claras.⁴⁸⁶

⁴⁸⁵ Expressão utilizada em Moçambique para se referirem às mulheres sul-africanas.

⁴⁸⁶ Ao encontrar a crítica nas palavras de Craveirinha, compreendo que a preocupação já é basante antiga, em 1970, ele já falava: [...] a necessidade de cada negra ou mulata que adquire e usa perucas de cabelos lisos promover-se a si própria aos olhos da sociedade ostentando os distintivos usados por aquelas entidades humanas tidas como pertencendo a um grau civilizacional, cultural social estético superior. E esses distintivos são os cabelo lisos e a cútis clareada à força de cremes para despigmentar. Desse modo, operam no sentido de se promover rejeitando-se. [...] Situação criada pelo velho contato entre povos de hábitos diferentes [...] estabeleceram-se primados e hierarquias que muito viram influenciar a psicologia de cada povo, alterar conceitos valorativos, evolucionar tabus e convenções esteticamente consagradas. A mulata ou a negra com pretensões a mais consideração social ou tributos de admiração pensa conseguiu por meio de cabelos lisos e epiderme branqueada (CRAVEIRINHA, 2009, p.175/176).

Maputo, 09 de outubro.....

COMO NA CANÇÃO

E veio a Luísa
 E me deu a mão.
 Veio
 rosa vermelha
 perfumando de amor.
 Deveríamos responder pelas rosas não dadas.

Maputo, Marracuene, 15 de outubro.....

NA COZINHA

Na cozinha elas confidenciam segredos -
 lugar proibido à mulher estrangeira.
 Quando consegui chegar perto do caldeirão
 é o corpo do amado que ela me aponta.
 Só no corpo aquela mulher podia comprovar que a magia
 era verdadeira.

Maputo, 19 de outubro.....

NA SÉTIMA CLASSE

Começo de tarde. E o professor prepara-se para enfrentar uma
 sala de aula da sétima classe em uma escola do centro de Maputo.
 Alunos e alunas que me fazem sentir em casa.
 Na mesa do professor, o celular o chama.
 E para no exato momento em que o professor o toca.
 Mais uma chamada
 Perdida na disciplina.

Maputo, 23 de outubro.....

A casa é coberta por um alto muro. Na frente do muro uma placa
 escrita em árabe. Ao entrar no portão uma planta tipo trepadeira. Sua
 casa fica aos fundos. À frente fica o “consultório”. Mano Moares é um
 homem alto e de postura elegante. Orgulha-se por ter vindo de família
 assimilada tentando fazer transparecer essas características em sua fala

bem cuidada. Fomos recepcionadas no hall da entrada e acomodadas em cadeiras em um local de pouca vista para a propriedade. Permite-nos que o gravemos e o filmemos. Seu timbre de voz impõe respeito. É bastante cuidadoso nas respostas. Antes de responder faz uma grande pausa e de vez em quando fecha os olhos como que em meditação. Estava usando uma túnica vermelha com detalhes pretos e uma saia de capulanas. Nos pés, sandálias tipo alpargatas. A entrevista foi realizada à tardinha. Quando saímos, já era noite, duas pessoas o esperavam.

MANO MORAIS⁴⁸⁷ - 1

Sou⁴⁸⁸ da província da Zambézia e meu falecido pai era aspirante da administração na Era Colonial. Então, fomos os privilegiados, éramos assimilados, estudamos numa escola oficial. Assim tivemos a oportunidade de estudar um pouco mais.

Vou começar falando das etnias. E falar sobre etnias no nosso país é falar do Colonialismo Português. O colono, pra poder vencer e convencer o povo moçambicano, teve que nos dividir. A forma de dividir teve de dividir em etnias: os macuas não poderiam estar interligados com os machuabos, que é da Zambézia; entre os zambezianos também não podia haver muita ligação com os macuas, nem nhanjas, assim como maputenses, que eram os machanganas.

E só assim eles conseguiram governar.

MANO MORAIS – 2

A nossa cultura moçambicana é uma cultura diversificada. Cada etnia tem os seus usos e costumes: a língua, a forma de se vestir, de se expressar, dentre outras coisas. E no meio de tudo isso aconteceram vários problemas. Eu, que sou da Zambézia, não poderia casar com uma macua. O macua não poderia casar com uma machangana do Sul!

⁴⁸⁷ Curandeiro, segundo presidente da Metramo em Moçambique.

⁴⁸⁸ Optei por transcrever as falas na íntegra.

Nossos avós e nossos pais diziam:

Casar com a filha da vizinha que a gente conhece. Agora, sair da Zambézia e casar em Maputo? Isso não!

A massa juvenil que disse “eu vou casar com quem eu quero me casar.” Mas isso criou situações porque entraram já questões tradicionais: o meu filho que é meu filho não pode casar com uma macua, não pode casar com uma de Maputo.

O Mano Morais casou com uma de Maputo, mas minha mulher não poderia me dar um bebê, um filho, porque os meus pais fizeram, na tradição, macumbaria para que eu não pudesse fazer filhos com ela e se possível a gente poder separar. E com o andar dos tempos, esses jovens da minha geração se aperceberam. Afinal de contas, quando dá problemas tinham que se dirigir a um médico tradicional, o dito curandeiro.

MANO MORAIS – 3

O termo curandeiro, quando pegamos o dicionário português, a palavra significa: charlatão, aldrabão. Mas, na essência, falar de curandeirismo, em nível de nosso Continente Africano, em especial Moçambique, é falar de uma prática secular junto às nossas comunidades. A medicina convencional é uma medicina que apareceu hoje, mas a medicina tradicional sempre foi uma medicina que nós, como africanos, apesar de não sabermos ler nem escrever, sempre tivemos a oportunidade de recorrer a ela. Hoje, temos doutores, temos engenheiros, temos todo tipo de pessoas com alto conhecimento, mas nunca deixaram de se dirigir a um médico tradicional porque sabem que na medicina tradicional existe qualquer coisa de positivo.

MANO MORAIS – 4

Não nasci curandeiro. Meus avós, dois deles, tanto do lado paterno quanto materno eram médicos tradicionais. Quando morreram, os espíritos vieram encarnar em mim. Querer ou não querer sou aquilo que sou.

Antes de falar do curandeiro é preciso falar dos espíritos. Os espíritos dos nossos antepassados é que se encarnam em nós, então, a gente fala em uma língua que a gente nunca falou. Aí é que é o segredo de tudo isso. O Mano Moraes pode não saber falar inglês, mas lhe pode sair um espírito e vai falar inglês, mas depois de o espírito desaparecer eu fico sem saber. A palavra e a música são fundamentais para o meu trabalho. Música e batucada. É exigência do próprio espírito. Pegamos a música como fazendo parte do cerimonial dos espíritos. A olho nu, a gente sabe se a pessoa tem dores na coluna, dores aqui, a gente vê. Há uma porta que o espírito vem entrar.

Quando a gente entra em transe é fácil a gente ter uma visão: este tem isto, este tem aquele problema e tudo mais. Assim como o povo tem diferença, por exemplo eu sou chuaba, sou da Zambézia, em termos de plantas medicinais do Norte, do Sul, do Centro e mesmo a batucada tem uma diferença também. O povo macua tem aqueles batuques pequenos. Agora a partir da Zambézia, Centro e Sul são aqueles batuques grandes porque os macuas se adaptaram um pouco à cultura indiana ocidental. A cultura indiana você percebe quando dançam Tufo e essas coisas todas.

Agora, estás a ver? O Mano Moraes tem isto, tem capulanas, até não precisaria estar justificando porque os espíritos querem assim: capulanas, isto aqui assim. Eu é quem mandei fazer essa túnica. Tento modernizar um bocado, mudar de visual um bocado, mas as exigências dos espíritos querem isto como se fosse um tecido preto e o vermelho. Assim, já estou completo, já.

Enquanto isso, embaixo de sua túnica, seu celular toca.

Maputo, 25 de outubro.....

CAMILO DE SOUSA⁴⁸⁹: UM CORAÇÃO EM DISPARADA⁴⁹⁰

Em Pasárgada não tem tudo... Pensei enquanto ouvia Camilo e tantas das histórias que me contou. Transcrevo, abaixo, apenas alguns fragmentos.

Quando ouvi a canção Disparada eu disse: eu sou isso, eu sou esse gajo. Eu sou essa pessoa que vai ver... eu olhava muito para o que acontecia à minha volta.

Disparada foi a desencadeadora da minha ida para a Luta de Libertação. Ouvi a canção com 15 anos e disse: tenho de ir. Então, aos 18, fui. Fui e ainda hoje a Disparada está na minha casa. Foi a canção do meu casamento! As pessoas pensavam que eu estava maluco! Meus filhos todos sabem a canção e sabem que essa é a canção de luta e que não está fora do lugar. Estamos há quase quarenta anos depois disso e no meu país a disparada ainda é verdadeira. Não está fora do lugar. E tu sabes. Somos pobres e estamos cada vez mais entregues ao Capitalismo selvagem.

Outras músicas brasileiras nos empurraram pra luta (referindo-se à Luta de Libertação Nacional).

A música brasileira, mesmo a não política, influenciou-nos. Dizíamos: “nós temos que sair daqui”. Por exemplo:

“Não posso ficar nem mais um minuto com você...”

Tu não sabes a vontade de luta que nos dava esta canção, que é uma canção de amor! Mas tu não

⁴⁸⁹ Um dos principais cineastas de Moçambique, ex-combatente da Luta pela Libertação Nacional.

⁴⁹⁰ Preferi reproduzir esses fragmentos, principalmente porque Camilo de Sousa fala da importância da música brasileira no imaginário do nacionalismo em Moçambique.

sabes a vontade de luta disso. Não estou a falar de uma pessoa, vou te buscar mil pessoas que por causa dessa canção foram e lutaram. Por isso eu digo sempre, como é que, se há esta relação entre o Brasil e Moçambique, eu já disse isso no Centro de Estudos Brasileiros quando estive cá um secretário do audiovisual eu disse a ele, e estava um monte de gente na sala, os intelectuais todos, eu disse, eu fui influenciado por isso e o Calane da Silva estava lá e cantou a canção. Mas só que no Brasil não se entende muito bem isso.

Ih! Tem cá montes de gente. De repente chegam aqui vinte gajos para fazer o filme sobre a música brasileira, não sabem nada! Sabem da Araújo, como é que se chama mesmo? Ah, Thaís. Que está aí! (referindo-se à visita da atriz em Maputo) E não ficam...eu digo: vocês querem aprender Moçambique? Aprendam de outra maneira! Vão lá. Não é que seja eu, mas vão lá perguntar ao Calane da Silva, ao Mia Couto. Vão perguntar a outras pessoas para vos explicar o que foi esse país e a influência não atlântica e como essa influência foi feita.

Por exemplo, os angolanos têm uma relação muito grande com o Brasil, né? Mas nada daquilo influenciou a cabeça dos políticos, intelectuais, angolanos em relação ao Brasil. Aqui foi muito mais forte. Sabes que eu andei à procura no Brasil da influência de Moçambique no Brasil: não existe! Existe da Nigéria, existe do Senegal... Até a praia por nome de Moçambique dizem que é por causa daquele molusco! (mostra contrariedade em sua expressão facial)

Acho que há aqui um buraco entre Brasil e Moçambique muito grande. Não sei porque que foi feito dessa maneira. Ainda em relação à Disparada, já passou pra outra geração, por exemplo, a minha filha que já tem quase vinte anos de idade canta Disparada porque é a canção dela de revolta e canta o Chico. A outra minha filha que tem 25 anos, estudou no Brasil, continua com essas pessoas (canções).

Houve aqui alguma coisa que se passou. E nós não queremos falar sobre isso? Épa, as pessoas estão vivas! Eu acho isso importante, fazer alguma coisa, contar essa história, contar como é que isso se passou. Se eu te levar à Mafalala e colocar um cd com essas canções, as pessoas vão reconhecê-las, imediatamente. Se calhar, no Brasil, não reconhecem, aqui, na Mafalala, um bairro ultra-suburbano, se eu puser vem toda gente! Porque são coisas da nossa vida.

Se eu pôr o “trem das onze”, eu ponho ali na Mafalala, há de ver a quantidade de gente que vem pra ouvir o trem das onze porque é uma coisa que nos dava um alento, uma vontade de... No trem das onze nós dizíamos: eu vou-me embora dessa merda! Eu vou sair daqui, mas depois não saía, voltava!

Camilo provoca-me a perguntar: como compor uma cartografia do mar que separa Brasil e Moçambique? Como lidar com a distância que ainda nos separa? Como compreender o que nos distingue sem nos separar?

Maputo, Polana Caniço, 29 de outubro.....

UM CANTO SOBRE O PILÃO

Ainda está tão longe do nosso alcance, pensei, quando encontrei Adelina no bairro Polana Caniço a pilar. Aliás, não só no Polana, mas em toda Moçambique, pilar é algo que faz parte do dia a dia das mulheres. No entanto, o que fazia Adelina ser diferente das outras mulheres que encontrei executando a mesma tarefa?

Adelina aprendeu a pilar ainda em pequena. Os irmãos e os filhos espalharam-se pelo quintal quando a viram conversando comigo. Durante uma boa parte da tarde passaria pilando matapa⁴⁹¹. Enquanto pilava cantava uma cançãozinha que dizia assim:

⁴⁹¹ Preparação culinária feita a partir de folhas de mandioca com amendoim.



Vanavela va kuchava kuveleka vanavela!
 os que têm medo de ter filhos cobiçam!
Va kuchava kuveleka ! (repete-se várias vezes)
 os que têm medo de ter filhos!

Ampfilwa lowu hi lowu wopsala sviyukuku
Ampfilwa lowu hi lowu wopsala sviyukuku
 Esta *mpfilwa*⁴⁹² é aquela que dá bons frutos
Aloko anini male anitophindha kambe!
 Se tivesse dinheiro repetia de novo
*Phindha kambe!*⁴⁹³
Phindha kambe!

Às vezes, não pronunciava as palavras, só entoava a melodia. Explicou-me que a canção falava de uma moça invejosa que depois de fazer um aborto não suportava ver a amiga grávida. “Esta canção eu canto sempre em homenagem a minha filha!”, disse.

Ao contrário de Adelina, a maioria das mulheres que encontrei no pilão pilava silenciosa.

E de longe se ouvia o bater do pilão ritmando o andar do mais distraído caminhante.

Maputo, 04 de novembro.....

UM CONTADOR DE HISTÓRIAS

Esta história foi Mia Couto quem me contou.

E quem lhe contou foi o grande escritor zimbabuano Jean Gerard Hove. E Mia Couto contou-me assim:

⁴⁹² Árvore frutífera cujos frutos são *mapfilwa*. Em português poderia corresponder à figueira.

⁴⁹³ Canção tradicional cujo título é: *Vanavela va kuchava kuveleka*: os que têm medo de ter filhos cobiçam. *Esta canção é cantada geralmente nas cerimônias de kuhumesa n'wana = tirar a criança: tirar bebê recém-nascido (apresentação do bebê, geralmente um mês após o nascimento), kenguelequezê, lobolo, casamento ou em qualquer cerimônia que os pais sentem-se felizes e orgulhosos por algo de positivo que os filhos tenham feito: a minha avó, entoa essa canção sempre que eu lhe dou alguma coisa, seja capulana, roupa, dinheiro, etc, é como se dissesse: ‘ eu tenho isto porque tive filhos e os que não tem cobiçam’.* (Depoim. de Ezra Chambal. Caderno de Viagem 02.10.2010).

A avó de Hove vivia na montanha de Chimanimane que faz fronteira com Moçambique. Isso foi lá pelos anos setenta. Hove sabia que a avó nunca tinha visto um rádio, deste radinho de pilha, sabes? Então, ele levou um para a avó ver. Ele queria ver a reação da avó perante aquela coisa, perante aquele aparelho mágico, sabes?

Isa com o amigo e apostava com o amigo dizendo:

- Épa! A minha avó, quando eu ligar isto, ela vai fugir, ela vai ficar a tremer. Ela vai... E outro dizia que não, que ela não se surpreenderia. Quando chegaram lá, mostraram-lhe o radinho de pilha, ligaram, estava a dar o noticiário, noticiário em Shokwe, a língua da avó.

Então, a avó, ao contrário do que Hove pensava, não ficou intimidada. Escutou, escutou e inesperadamente perguntou:

- Este homem que está a falar aqui dentro desta caixa, está a falar coisas que saem da boca dele ou coisas que alguém disse para ele dizer? Então o escritor, seu neto, lhe perguntou, mas por que perguntas isso, vó? E ela lhe respondeu:

- Porque ninguém fala assim se está a dizer a verdade.

MIA COUTO - 2

A entrevista com Mia Couto poderia ter acontecido logo que cheguei a Moçambique, quando o encontrei na feira do livro, no inesquecível Jardim dos Professores, ou na platéia do Teatro Avenida, em junho, quando assistimos a peça “O Retrato da Miséria”, de Eduardo White. Ou no lançamento do filme baseado em sua obra “O Último Vôo do Flamingo” ou nos intervalos do Festival Dockanema, ou ainda...

Mas Mia Couto é de uma delicadeza ímpar e de uma atenção com as pessoas que como um arquiteto do tempo cria espaço de qualidade a quem o procura. Durante todo o ano em que estive em Maputo pude comprovar o que suas obras nos fazem suspeitar. Pude reparar que nada passa despercebido ao participativo cidadão na sociedade onde vive. Muitas de suas observações não devem receber aplausos calorosos dos que fazem do poder sua maior ostentação, em particular os que refletem suas opiniões sobre os principais problemas sociais e econômicos de seu país. O que pude observar é que o escritor desempenha

extraordinariamente seu papel e tem forte presença de palco no teatro que constitui seu país natal.

Nossas conversas ocorreram entre 28 e 29 de outubro, das 10 da manhã às 12h. Ficamos na mesa de seu amplo escritório, em sua empresa. As paredes da sala eram claras, o piso de madeira bem polida. A luz era intensa na sala e o vento que a arejava vinha da porta-janela às suas costas e parecia querer acordar cada canto da sala. Sua delicadeza, atenção e interesse ao tema sobre o qual me propus discutir me fizeram relaxar e até me entusiasmar, coisas que raramente a timidez me deixa sentir. A propósito, ao ler a transcrição e rever as imagens captadas pela filmadora para a qual ele me ajudou a montar um pedestal com livros faz com que eu me veja como uma espécie de aprendiz de instantes, aqueles impalpáveis da ficção que só um ser humano com tais características é capaz de fazer sentir, mas ali estávamos nós.

MIA COUTO⁴⁹⁴ – 3

Eu acabei sendo escritor porque acho que sou um bom escutador. Então desde menino eu acho que foi o lugar que me foi atribuído em casa. Eu sou um bocadinho esse o personagem da história. Eu só sou isso porque em casa eu era tímido, eu tinha um lugar periférico naquela constelação familiar, sabes? E eu tinha que descobrir o meu lugar por via do silêncio, por via dessa afinação do silêncio. E percebi que a única maneira que eu tinha de ser amado, porque é isso que um menino busca, é ser amado, não é? Era ser capaz de trabalhar nesse domínio do que aparentemente está ausente, do que está oculto. Eu lembro-me que isso foi um bocadinho fomentado porque os meus próprios pais diziam: “ah, ele é um pouco atrasado, tem um pouquinho de retardado”, tinha uma coisa mais ou menos assim porque eu era desvalorizado, não tinha habilidade das coisas práticas, sabes? Então, no fim da conversa sempre perguntavam, e tu? E aquele era o meu momento. Eu tinha que saber mostrar, exibir, as pequeninas pratas, os pequeninos brilhos que eu recolhia do chão das coisas, né? Que nesse momento eu tirava do bolso, né? E mostrava,

⁴⁹⁴ Preferi reproduzir as falas na íntegra.

exibia: estão aqui as coisas que era a pequenina graça, o fazer rir, sabes? Que era o lugar do palhaço, mas um palhaço que não tem outro material senão esse material que vem dessa escuta dos outros. Acho que isso foi criado. Acho que eu comecei a ser escritor assim porque não sabia falar.

MIA COUTO – 3

Recordo-me de um professor do Congo que chegou a Moçambique e não me conhecia pessoalmente. Os livros em francês não levavam a minha fotografia e ele não sabia que eu era branco. Logo que chegou cá, ele telefonou-me e disse: “Você é um autor que eu dou lá nas minhas aulas, na Universidade, porque você é um exemplo de um africano que vai resgatar a voz dos seus antepassados africanos, não sei quê.” Eu não tive coragem de dizer eu não tenho antepassado africano, mas ele como que estava tão entusiasmado, empolgado naquela vez, disse-me “agora quero encontrar-me consigo, você não pode vir aqui ao meu hotel?” Eu disse: vou! E aí percebi bom, vai ver nesse momento que ele vai perceber, há qualquer coisa que vai ruir. Ele desligou o telefone e, passados três, quatro minutos, ligou e disse:

- Olha! Quero dizer que agora liguei a uma outra pessoa e essa outra pessoa me disse que você não é das tribos mais representativas da África.

MIA COUTO – 4

Eu tinha quatorze, quinze anos quando eu tive que dar condolências a alguém. Uma vizinha minha, uma senhora já com certa idade. Morreu-lhe o filho e disseram-me: “ó, tens que ir lá, vais lá, apresentar condolências!” Eu me lembro que foi a primeira grande briga que tive com uma palavra foi com uma palavra E todo o momento eu pensava: condolências, condolências. Mas condolências é uma palavra que não cabe dentro de mim. Pensei: sentimento: não, sentimento não

dá! E com aquela briga sabes entre a condolências, pêsames, pêsames era uma palavra pesadíssima eu não aguentava com ela, sabes. Quando cheguei disse: parabéns! Disse uma coisa horrível, sabes? E a senhora, coitada, nem ouviu bem. Mas quem estava ao lado, e eu percebi. Esta foi uma coisa tragicômica, sabes, porque ela disse muito obrigada, aceitou. E aí eu pensei bem, aquilo que eu tinha a dizer só podia dizer sem palavras, com um abraço, com qualquer coisa com um silêncio, né?

MIA COUTO – 5

Quando eu leio qualquer coisa que me apaixona, quando eu leio um texto, que me encanta eu deixo de ler, sabes? O verbo já não é ler. De repente eu escuto vozes e aquilo é um... este diálogo entre o que está grafado, o que está na página, e aquilo que me chega por via de outros ecos, por um espaço da oralidade, eu tenho dificuldade em ler, depois eu tenho que parar, dar espaço, deixar que essas vozes... É como se qualquer coisa, essa relação com a escrita faz muito barulho! Então, eu tenho que a silenciar, dar espaço para que essas vozes entrem para que eu me apazigue porque senão eu não consigo ler mais, sabes?

Então, o encantamento não é exatamente a oralidade que invade, mas o espaço de fronteira entre uma coisa e outra. E esse namoro pra mim é fascinante!

Noto isso quando estou lendo outros autores que me encantam, que me produzem essa coisa.

MIA COUTO – 6

Eu venho da poesia. E venho da poesia declamada, recitada. A primeira vez que eu tive contato com a poesia que foi o contato do maravilhoso foi porque meu pai comprava aqueles discos que eram em vinil, trinta e três rotações, e aquilo inundava a nossa casa. Era uma música! Eu até às vezes dizia ao meu pai: põe aquela música? E ele dizia: “qual música?”

E era Eugênio de Andrade, que ele gostava muito. E o próprio Eugênio dizendo seus poemas, lembro-me aquela coisa pra mim era uma inundação. Eu de repente ficava possuído por aquilo e quando eu chego ao livro, quando eu chego ao livro de poesia, porque meu pai tinha estantes e as paredes estavam forradas de poesia e eu não percebia por que ele amava tanto aquilo, quando eu cheguei ao livro eu já vinha pela voz, portanto, vinha pela vocalidade e a única coisa que me apetecia fazer quando eu comecei a escrever era converter tudo aquilo em voz. Quando eu punha no papel era só uma coisa em trânsito para chegar àquilo de onde eu vim, desse contato de encantamento.

MIA COUTO – 7

Minha relação com o Brasil nasce com o Dorival Caymmi porque nos discos que o meu pai trazia eu ouvia alguém me dizendo coisas num português, mas era um outro como se estivesse sempre estado ali porque era uma outra maneira de realizar o português que se casava mais com aquilo que era o lugar onde eu estava. Eu vivi junto ao mar e toda aquela relação, o mar marcava o dia. Aquelas coisas para mim eram muito estranhas, mas sobretudo havia uma doçura, uma maneira de transformar o português em canto que me apaixonou imenso.

MIA COUTO – 8

Acho que é a única habilidade que pode criar uma maior familiaridade com a escrita pra mim foi quase que eliminar a escrita, sabes? Foi aprender que ela é só uma maneira de chegar a uma outra coisa. Nunca fui adepto de que para ser escritor é preciso escrever bem. É preciso escrever de maneira que a escrita se anula ela própria e se converta numa outra coisa que são as tais vozes que eu quero chegar lá. É como se fosse um rio caminhando às avessas pra chegar àquela fonte. Então, eu tenho que criar uma

espécie de contracorrente para chegar até lá. Daí que na minha escrita o efeito de marcar ali qualquer coisa que seja, por exemplo, aquela margem entre o discurso do narrador e os outros, eu quero mostrar que sou sempre eu que estou a falar e sou sempre eu que estou inventando personagens porque eles têm nomes tão pouco encontráveis na vida, tudo isso para eu mostrar que isto sou eu, essas são as minhas vozes, os meus silêncios, que eu não tenho outra maneira de fazer chegar senão por via da escrita, por via da página do livro.

Claro que eu agora estou a falar tudo isso parece que eu montei como um projeto, mas não! Foi sucedendo, foi acontecendo sem eu saber. Agora, olhando pra trás, sou capaz de entender algumas coisas, não todas, mas nem quero entender tudo porque eu acho que isso que se passa com a voz e com o silêncio também se passa com o pensamento. Há uma coisa que é anterior à voz, mas que já está nela. Quer dizer assim: a habilidade de não pensar, de não querer saber, esta ânsia que tu tens de ocupar espaços com o saber, com uma coisa que é muito masculina. Quer dizer assim, da mesma maneira que eu não posso estar calado eu também não posso declarar que não sei. Essa relação com o silêncio é um bocadinho a relação com a ignorância, com o não saber e estar feliz de não saber, o querer não saber é uma coisa que me ajudou muito também nisso. Eu não separo muito isso que é a relação do pensar e do dizer.

MIA COUTO - 9

O fato de eu ser um filho de brancos, de europeus, criou uma coisa muito africana em mim, de fato, parece uma coisa paradoxal. Mas esses europeus, esses portugueses saíram de Portugal com vinte e poucos anos, tiveram seus filhos em Moçambique e não tinham relação nenhuma com Portugal. E, de repente, nós tínhamos de ter um passado. Meus pais tiveram que inventar, criar e isso vinha por via das histórias que eles nos contavam,

principalmente a minha mãe, que era uma grande contadora de histórias. Então ela transformava todos os meus parentes que nós não conhecíamos, mas que queríamos conhecer, porque queríamos ter esse laço com o passado, com a eternidade, sabes? Ela inventava e os convertia em história e os convertia em antepassados mesmo sendo vivos. Portanto, os nossos antepassados foram fabricados nesse contar de histórias que os meus pais se desdobravam, eles próprios ficavam tios, avós, etc. Havia um jogo teatral em que eles se convertiam em outros, de repente, ali já estava a literatura como exercício vivo. Portanto, essa capacidade de eles se converterem em ausentes e os ausentes se converterem neles. Acho que foi essa celebração quase religiosa de trazer ausências e as converter em presença que me foi a grande escola de africanidade.

XAI-XAI, 09 de novembro.....

AS MENINAS DAS ENXADAS DE CABO CURTO

Lá vai uma fila de meninas.
 Atrás de suas mães⁴⁹⁵
 tias
 avós.
 Lá vai um grupo de meninas
 Enxadas nas costas em fila indiana.
 Vão aprender o que pode a terra.

Maputo, 12 de novembro.....

PROIBIDA ENTRADA

Não estranhes mais! Agora, já não é necessário que descubras quem és.

⁴⁹⁵ As mães, principalmente no campo, cuidam da família, da casa, mas também da produção da machamba – espaço caracteristicamente africano, das mulheres e das crianças enquanto que o espaço dos homens é o de fora.

Porque o cunhado de uma amiga faleceu, fui até a casa de sua irmã onde minha amiga estava com a família. Era preciso cumprimentá-la. Coloquei a capulana, tirei o calçado ao entrar no quarto, onde as mulheres mais velhas, sentadas na esteira, faziam companhia à viúva, sentada no colchão ao chão. Os móveis todos cobertos, com exceção das cadeiras e sofás. Os celulares sempre à mão.

O falecido era muito jovem. 35 anos. Foi mais uma vítima do álcool. Seu corpo não estava na casa. Só no dia seguinte a família estaria com ele, na capela.

Na sacada do apartamento, um grupo me chamou a atenção: quatro casais negros, todos com os cônjuges brancos. Estavam com eles duas amigas minhas solteiras, negras.

Fui chamada à varanda. A pergunta era sobre meu amigo, professor espanhol.

Ao sair, uma constatação: no grupo da varanda era lei: casamentos? Só com brancos!

Mais tarde, fui informada de que o grupo é maior e começou assim: o avó do esposo de minha amiga casou-se com uma senhora branca quando sua primeira esposa faleceu. Os três filhos deste casamento casaram-se com brancas e formaram o grupo. Os negros que entram já sabem: para negros? Proibida entrada!⁴⁹⁶

⁴⁹⁶ Esta cena fez-me lembrar alguns momentos da conversa que tive com Sr. Liesegang, professor alemão, que trabalha no departamento de História da UEM:

Os forasteiros em Nampula são chamadas de Akunya, parece que é um nome bastante antigo para brancos, todo o resto se utiliza valungo, esses são na realidade nomes de classes, parece que vêm do swaili, uma cultura semiurbana como homens bons. E os que são de um lugar mais pequeno: valunguana. Mas não é uma designação racial, é uma designação social. Akunya não sei exatamente do que vem, parece que vem de uma língua sul-africana. Então, em relação a ela se punha essa questão, pessoas assim de pele negra, mas que tinham incorporado todos os valores da classe baixa, operária, branca e, portanto, também não acreditavam muito em algumas práticas tradicionais, só que, no momento, para um africano dizer que eu estou a sentir como os brancos é automarginalizar-se e no momento os valores culturais trazem muito em voga e também são realmente maioritários fatores culturais africanos e então ninguém se tem de envergonhar de pertencer a esse grupo, mas de admitir assim: eu estou a pensar como branco, estou a sentir-me muito melhor assim como branco do que como negro.” [...]

Em Moçambique, acho que, talvez, não tenham assim tantos grupos onde houve uma tal assimilação. Houve empregados domésticos que se associaram muito

Maputo, 15 de novembro.....

O QUE NOS FOI DADO COMO HERANÇA⁴⁹⁷

“Um herdeiro não é apenas alguém que recebe, é alguém que escolhe, e que se empenha em decidir”.⁴⁹⁸

Nós somos filhos de um pai que perdeu o pai ainda jovem, perdeu o pai com vinte anos. Nascermos muito depois de seus vinte anos e conhecemos pouco da história do nosso avô. Crescemos com meu pai, mas ele não quis seguir muito a tradição, quer dizer, seguiu, mas da maneira dele. Contava-nos sobre o pai, mas não tentou seguir nada daquilo que seu pai fazia. Nessa época, todos os filhos sofriam de dores de cabeça, alguns a medida do tempo iam ficando com problemas de surdez. Morre o meu pai ficamos nós os filhos, sem tio, sem nada.

Mais tarde, viemos saber que tudo isso é de família. As dores de cabeça e surdez, não todos, mas a maioria - os meus irmãos e os meus sobrinhos - têm problemas de surdez, sempre tiveram dores de ouvido. Por quê? Nós éramos proibidos de ir ao curandeiro. Meu pai é que tentava resolver tudo. Tínhamos uma enfermaria

aos seus donos, no passado, por exemplo, no grupo Sena, que vive lá no Vale do Zambeze, é impróprio perguntar qual é o nome de família do teu vizinho. Ele próprio tem de indicar se estes nomes dão um bocado a origem da família desse grupo e parece-me que isso só dá lógica no momento em que lá no Vale do Zambeze formavam-se novos grupos com novos ramos, novas lealdades. Então era um bocado mal-educado o outro tentar comprometer alguém se perguntar pelo passado mais longínquo e de certo, talvez, além da lealdade ao senhor, tem uma outra que, talvez, é mais forte que você poderia ser um traidor. Essas questões se punham e também esse grupo implementou uma patrilinearidade muito forte, embora fosse proveniente de uma sociedade matrilinear. Portanto, muita coisa que hoje já está assim esquecida. (Cadernos de Viagem, depoimento do Sr. Gehard Julius Liesegang, em 10 de agosto de 2010).

⁴⁹⁷ Trecho da conversa com a Sra Aida Vasco (Caderno de Viagem, 22/11/2010).

⁴⁹⁸ Derrida (2004, p. 17).

em casa. Então nós não sabíamos procurar saber as razões.

Só que morre meu pai e fica a influência das mulheres, porque meu pai era polígamo. A influência das mulheres. Os meus irmãos também já eram casados, meu pai deixou-lhes com filhos grandes. Então fica a influência também das minhas cunhadas, essas nas casas delas já usavam curandeiros, não usavam curandeiro quando meu pai estava vivo porque meu pai não deixava. Morreu meu pai, morreu o rei: viva rei!

Então começaram a querer saber por que disso e por que daquilo.

Ficamos sabendo que todos os filhos dessa família sofrem de dores de cabeça e dores de ouvido porque sofrem da influência do barulho da atividade industriais. Mas como é que nós vamos sofrer com o barulho das atividades industrial se alguns vivem no campo outros na cidade, mas todos praticamente vivemos da mesma maneira? Então, é porque onde está a se bater ferro nós ouvimos, o barulho do ferro nos atinge porque meu avô era ferreiro e não houve um filho, não houve um neto, nem bisneto que assumiu o material dele. É como se ele reivindicasse e decidisse: “você todos vão sofrer da mesma maneira”. Por acaso o ferro grande onde batem os ferros para tomarem forma estava na machamba da casa do meu avô, mas nós nem sabíamos que aquilo tinha importância. Então, para resolver o problema, levaram aquele ferro, eu não sei o que fizeram com aquele ferro, tiraram alguma coisa ou raspam aquilo, prepararam água e fizeram as pessoas da família tomarem banho com aquele ferro. As dores de cabeça pararam, as minhas também pararam. E foi nesse momento que disseram que todos nós temos habilidades nessa área por causa daquela herança.



Contou-me de uma máquina que ela, como engenheira química, utilizava em sala de aula, e que não mais havia peças para repor quando estragou. Depois de andar muito à procura de solução, certa noite, ela acordou com certa intuição e conseguiu confeccionar a peça forjando ferro sozinha e a máquina voltou a funcionar.

Contou-me também que, hoje, o primeiro filho da sua tia mais nova, irmã de seu pai, é ferreiro e o seu irmão, único filho homem da sua mãe, é serralheiro e ferreiro.⁴⁹⁹

Maputo, Maxaquene D, 20 de novembro.....

MANGAS VERDES COM SAL

A lembrança ficou tão forte que meu corpo gritou todo em si mesmo:

“Um dia desses quero experimentar manga verde com sal!”

Como as crianças da minha rua, como as moças do Maxaquene D,

em conversas confidenciais, perambulando pelas ruas do bairro.

O sabor mora no silêncio.

Sentia agora o gosto adstringente em minha boca das goiabas verdes da minha terra. Gosto de infância. Gosto de mim mesma.

Ri-me como quem não se recorda.

As mangas verdes com sal despertam-me desejos.

⁴⁹⁹ A. HAMBATÊ BA, em seu conhecido texto “A tradição viva” argumenta sobre a tradição na história africana, enfatizando a herança de conhecimento da transmissão oral, tudo aquilo que nossos ancestrais vieram a conhecer e que permanece vivo no ato da transmissão feita pela palavra na tradição oral.

Maputo, Maxaquene D, 26 de novembro.....

LOBOLO⁵⁰⁰

Pela estrada afora uma família toda: mãe, pai, tios avós, sobrinhos...Todos estão a cantar. Na frente do portão cantam anunciando que vêm com boas intenções. Trazem mantimentos, bebidas e carregam uma grande mala. É dia de lobolo.

Pensei que sairia de Moçambique sem participar de um lobolo. Quantas tentativas! O primeiro, aconteceu lá em abril, prometido por uma vizinha e professora na Universidade, não sei se aconteceu ou se não foi permitida a minha entrada. Ela nunca me disse. No segundo, o noivo não permitiu a entrada de uma pessoa estranha. O terceiro seria em Chokwe, na família da minha amiga Ezra, mas por algum motivo foi adiado e acontecerá só no ano que vem. O quarto era o do Erik, o taxista que me atende há tanto tempo, depois que Bito o indicou, quando encontrou outro trabalho. O Érik estava muito triste no dia em que me disse que infelizmente eu não iria participar do lobolo que ele faria. Ele

⁵⁰⁰ Na África Austral e no Sul da África Oriental, o lobolo ficou classicamente registrado na antropologia como “*bridewealth*” ou “preço da noiva”. Essa expressão é quase desconhecida na cultura moçambicana. Usa-se somente a expressão lobolo, do verbo “lobolar”, do português moçambicano.

“Na tradição changana, geralmente o lobolo era feito por bois. Hoje quase não se faz lobolo com bois, principalmente na cidade, em consequência da escassez, já não há bois, a guerra também foi responsável por essa mudança. A prática de lobolar com bois veio da África do Sul, veio com os zulus que se instalaram na região de Gaza, Sul de Moçambique. Os zulus casavam com os Tsongas e deixaram entre eles sua cultura. Antes da invasão dos zulus, em Moçambique, não se lobolava com bois, mas com *tiaca*, fruto de uma planta chamada *cacana*.

Sobre o lobolo há uma história muito curiosa envolvendo Graça Machel e Nelson Mandela. Graça Machel, viúva do primeiro presidente de Moçambique, Samora Machel, quando casou com Nelson Mandela foi lobolada. Nelson Mandela teve de fazer dois lobolos: um à família e outro a Moçambique. Quando houve o casamento tradicional, era como se Graça fosse filha de Moçambique e Mandela teve de lobolar Moçambique também. Mandela teve de dar as cabeças de bois exigidas pela família da noiva e para Moçambique foram tirados alguns elefantes das reservas de animais da África do Sul que fazem fronteira com Moçambique. Os elefantes saíram do lado Sul africano e entraram para o lado Moçambicano.” (Caderno de Viagem : Changana, 24 de setembro de 2010).

precisou adiar. Ainda faltavam dezesseis mil miticais para tudo o que necessitava cumprir. E provavelmente só o faria no final de 2011. Disse-lhe que compreendia e pedi para que não se preocupasse.

O lobolo⁵⁰¹ de hoje me foi presenteado pelo Nino⁵⁰². Nino é um amigo muito querido que canta em um coral magnífico só composto por rapazes: o coral Avante. Nós nos conhecemos aqui em Maputo, no dia das eliminatórias para o Festival da Cultura que aconteceu em Chimoio. Nino é um menino de ouro!

Buscou-me em casa bem cedo acompanhado de um vizinho e amigo que trabalha como taxista. Chegamos no bairro Maxaquene D às primeiras horas da manhã. As ruas bastante estreitas, a poeira estava um pouco baixa porque à noite havia chovido. No caminho, encontro poucas crianças brincando livremente pelos quintais e rua. Encontro também muitas mulheres com seus bidões na cabeça puxando água. Nino me explica que as casas do bairro não contam com água encanada, por isso existe um local público onde as mulheres a buscam. Logo chegamos ao posto de abastecimento. É um pátio e em seu centro fica uma espécie de torneira grande e uma bomba de água. Àquela hora da manhã, já havia algumas mulheres aguardando sua vez de apanhar a água. Fiquei imaginando quantas vezes ao dia essas mulheres se deslocam de suas casas com essa finalidade.

Finalmente chegamos à casa. Era uma casa bem simples com um grande pátio. Quando chegamos, algumas pessoas já estavam no local, todos a trabalhar, quer dizer, as mulheres. Algumas nos fundos da casa com os panelões no fogo cozinhavam, outras no vai-e-vem da busca de água, os homens, porém, estavam sentados a conversar. E havia as crianças. Quando chegamos, o pai da noiva estava pelo pátio bastante atento. Notei que ele me olhara como se me perguntasse: “quem és tu?” Antes de me apresentar à noiva, Nino levou-me até o pai dela e disse-lhe: “Papá, essa é minha amiga, a Roselete, que veio à convite do Januário (o noivo). Ele seriamente falou: “Que noivo o quê? Por acaso é o noivo que diz quem pode entrar na casa da noiva?” Eu já estava com a cara de desiludida porque me via saindo do último lobolo que me restara. Nino, com um jeitinho que é só seu, logo compreendeu e pediu-lhe desculpas por não ter vindo falar com o distinto Sr. antes. Então

⁵⁰¹ No lobolo existem rituais próprios à família do noivo e à da noiva antes das famílias se encontrarem. Saliento que só acompanhei os acontecimentos na casa da noiva.

⁵⁰² Aproveito para expressar minha imensa gratidão ao querido amigo Nino por ter me levado a um lobolo quando eu já não tinha mais esperança.

explicou-lhe que eu era uma amiga brasileira e que...O Sr. nem o deixou terminar e perguntou sorrindo:“Ah, então és uma brasileira?” Depois da pergunta, não precisamos mais nos explicar. A partir daquele momento pude circular por todos os espaços que eu quisesse naquele pátio, naquela casa. Logo após, fui apresentada à Ângela, a noiva. Em seguida, me acomodei em uma esteira ao lado de algumas senhoras e conversávamos em silêncio.



Figura 21 - Teste do perdão no, lobolo.

Aos poucos mais pessoas adentram o pátio e ficam por ali ajudando em alguma coisa ou a conversar.

Mas, voltando ao portão, a família do noivo está à espera que lhes abram o portão. Sempre a cantar. Cantam e esperam. Do lado de dentro, as pessoas fazem de conta que não está acontecendo nada.

Começam a cantar e a dançar também sem nem olhar em direção ao portão. À frente do grupo, uma mulher muito séria equilibra uma grande mala na cabeça. É como se ninguém estivesse ali. Estranho e Nino me explica que manda a tradição que quem vem lobolar seja ignorado pelas pessoas da casa, até que alguém vá perguntar o que desejam.

Em certa hora uma senhora da casa vai atender. A moça da mala se posiciona e assim começa um jogo. Uma a uma as mulheres da casa ficam à frente da jovem criando tudo o que podem para ver se a fazem rir. Mexem no seu rosto, contam lhe piada em língua local, mas ninguém consegue fazê-la rir. Por último, uma senhora bem idosa pega uma galinha e leva bem à frente da mulher, cutuca-a, encosta o bico da galinha nos lábios da jovem que continua firme, como se não fosse com ela. Nessa hora, então, o portão é aberto. Estão perdoados. Continuo sem entender, mas Nino tenta me explicar. A família do noivo chegou atrasada. Nesse caso, é preciso pagar pelo atraso. Em muitos casos é com dinheiro, mas ali, aceitaram a brincadeira. Só pagariam se a moça risse. Como aguentou firme, não foi necessário o pagamento.

Ao entrarem, finalmente, fomos conduzidos à sala da casa. No chão algumas esteiras dispostas. As mulheres sentam-se nas esteiras e os homens nas cadeiras e sofás. Depois que todos estão acomodados, o porta-voz da família de Januário diz a que vieram. O porta-voz da casa dá boas-vindas aos que chegaram e a irmã da mãe da noiva, “tia

Serena”, que desempenhará o papel de mestre de cerimônias, pede para que todos elevem uma oração a Deus. Nino traduz para mim, diz que estão pedindo a Deus para que suas negociações alcancem um bom resultado. Depois, entoam uma canção cristã em sua língua local.

Neste momento, não há nenhum sorriso. Ambas as famílias estão com os rostos bem fechados e começam a conferir a lista do que foi solicitado, os valores em dinheiro e outras coisas que ficaram acordadas para o lobolo. A tia, então, expõe sobre a esteira aquilo que cabe à família do noivo entregar.



Figura 22 - Dinheiro e artigos entregues no lobolo.

Há certa compenetração para a conferência de todos os itens.

Em determinados momentos, o lado da noiva diz que está a faltar algo, então, alguém da família do noivo sempre tira o que falta do esconderijo e a sessão continua. A certa altura alguém levanta um problema. Fala em reivindicar alguma coisa que não foi mencionada na lista. Há protestos e a conferência continua. Alguém fala do rapé da vovó. Demoram para encontrar, mas o encontram. Às vezes desconfio que fazem de propósito como se tudo fosse um jogo Nino confirma, diz que algumas coisas são feitas ludicamente, só para animar a sessão.

“Tia Serena” pergunta à família do noivo: “está tudo bem?”

Eles respondem que sim. Nesse momento, as vozes das mulheres da família do noivo surpreendentemente enchem a sala com cantos e palmas, e seus sonoros “lalismos” para celebrarem o acordo obtido. Depois da comemoração pelo acerto, a noiva foi trazida à sala. Disseram-lhe que um tal Januário a veio lobolar, perguntam-lhe se o conhece, ela responde que sim.

Perguntam-lhe se pode aceitar o que a família dele trouxe. Ela responde que sim. Ao sinal de concordância por parte da noiva o acordo está fechado.

Só então os pais da noiva são chamados. Alguém lhes explica detalhadamente o acontecido e que a filha aceitou a união.

Depois saímos da sala porque mais gente da família vai chegando e a sala está ficando pequena. Conduzimo-nos, então, ao pátio, onde

algumas pessoas se acomodam. As mulheres às esteiras. Os homens nas cadeiras. Agora todos estão sorridentes. Quando todos estão lá fora, “tia Serena”, a mestre de cerimônias, pergunta a quem deve entregar o dinheiro.



Figura 23 - Pai da noiva antes de vestir o traje que recebeu da família do noivo no lobolo.

A moça vai até seu pai e fala-lhe em confiança. Nesse exato momento, uma senhora que estava sentada na roda dá um pulo, vem para o cento e começa a recolher todas as notas, falando em língua local. A maioria dos olhares não parece concordar, mas ninguém ousa dizer nada. Poucas mulheres sorriem como se confirmassem.

Depois de recolher a quantia desejada, canta e dança muito feliz. Algumas mulheres a acompanham com as palmas. Logo após, senta-se e envolve cuidadosamente o dinheiro em um lenço. Nino logo me explica o episódio: “ela tomou a maior parte porque ela não foi lobolada pelo marido. Ela disse que ela quem criou o filho, por esta razão, o dinheiro é dela por direito. Mesmo os trocos que ela deixou na esteira, enfatizou que deixou como favor. Ela só não gerou o filho, mas foi ela quem o criou,” disse. Os homens estavam sérios. O silêncio é quebrado pelo toque do celular⁵⁰³ do pai da noiva que o atende e deixa a roda por uns momentos. Nino me explica que os pais da noiva são separados, então, ela foi justificar-se, dizendo-lhe porque não o entregaria o dinheiro. Segundo a tradição, por estar separado, o pai não tem direito.

Enquanto a tia distribui o dinheiro, não vemos mais a noiva. Sua mãe também se afastou discretamente. Depois de algum tempo os pais da noiva aparecem vestidos com a roupa que a família do noivo lhes trouxe. No pai a mudança foi radicalmente notada. Usava terno, bengala e um elegante chapéu. Esse foi o único momento em que apareceu ao lado da mãe da noiva. O que me chama a atenção é o jeito bravo da mãe, o tempo inteiro carrancuda na cerimônia. Mas acho que faz parte do jogo. Esqueço-me de perguntar.

⁵⁰³ Talvez o celular ou telemóvel, como é chamado por aqui, seja o único elemento que coloca ricos e pobres em pé de igualdade aqui em Moçambique.



Figura 24 - Pai da noiva depois de vestido com o traje oferecido pela família do noivo no lobolo.

começam a servir os comes e bebes. A mãe da noiva vem sorridente falar comigo e pede-me que eu vá ao casamento da filha. Pede a um dos que estão servindo que me traga mais um refrigerante, embora eu não estivesse conseguindo tomar o que estava em minhas mãos. Expliquei-lhe que eu já estava satisfeita, mas não teve jeito, tive de aceitar. Nino me ajudou a tomar.

Logo a noiva apareceu vestida diferente e todos a felicitaram.

Vendo que não restava mais a fazer porque Nino teria de acompanhar o noivo à casa dele e eu já estava bastante satisfeita, despeço-me da família, agradeço por terem me aceitado no lobolo e eles dizem-me que gostariam de me ver no casamento, que será no sábado.

Logo o carro que irá deixar-me em casa chega. Em pouco tempo me vejo novamente nos arredores da minha casa. Já passava das três da tarde quando lembrei de ver as horas. Aqui, realmente, o tempo não existe. Penso na noiva que, após a festa, ficará boa parte da noite ouvindo os conselhos de sua mãe e de outras mulheres mais velhas da família. Falarão da vida de casada, suas regras, obrigações, da capacidade que uma mulher deve ter para a astúcia. E conforme a tradição, esta noite ela chorará muito! Amanhã sairá vestida de noiva, as mesmas mulheres lhe farão cortejo com cânticos e vivas. Talvez alguns vestígios da noite ainda estarão em seu rosto.

Vestidos os pais com tudo o que a família do noivo trouxe, o pátio fica todo festivo e todos nós dançamos e cantamos ao ritmo de muitas palmas. Assim, cumprimentamos os pais.

Só então a noiva é trazida à presença de todos e sua mãe coloca-lhe brincos, pulseira e colar. Depois disso, enquanto a noiva se ausenta,

Maputo, 29 de novembro.....

CHAMAM-ME MÃE

A primeira vez que alguém me chamou de mãe levei aquele susto!

Era um senhor que tinha idade para ser meu pai.

Depois, uma jovem,

na Universidade.

Um dia desses até o taxista!

Isso quer dizer que me salvarei.

Estou começando a amar o vazio do que me falta.

E em algum lugar algo segue a evocar:

“Escute, não te assustes.”

Maputo, 01 de dezembro.....

PASSAGEM

Segura minha mão! Diz-me esta paisagem que é para mim como que um chamamento.

Hoje, o mover das folhas e o sol que brilha entre as poucas árvores parecem adivinhar que estou me despedindo.

O caminho em que da linha horizontal sobressaía diferentes formas:

a cabana do solitário morador de árvore (não era de rua porque morava debaixo da árvore!), a senhora que colhia folhas de mandioca, as aves de rapina que insistiam com os moradores dos arredores que estava na hora de colocar o lixo no lugar destinado a ele, as crianças, ah, as crianças! Elas atravessavam o longo areal para chegar à escola. Crianças que muitas vezes me interpelavam, agarrando-se em meus cabelos. Meninas com os cabelos tão bem cuidados: a variedade de penteados, os diferentes estilos de tranças. O cuidado com as crianças. O irmão mais velho em seu cuidado com o mais novo. E quantos meninos!

Ora deserto... Ora campina verdejante... contemplação, meditação matinal. Talvez, tenha sido este o caminho que mais ouviu meu soluço, aqui em Maputo: das lutas diárias, mas também das alegrias, da manifestação da presença divina, minha maior proteção. Um atalho?

O caminho à Universidade era para mim um constante decifrar, seguir lendo, gravar na memória, tomar notas.

E havia o silêncio. E as vozes do vento.

Maputo, Malangalene, 03 de dezembro.....

NA VARANDA

Na varanda da rua de *Chimoio*
 as mãos de Belinha
 Tecem com tanto amor os fios de minhas tranças!
 E a criançada se junta para ver
 Todas são meninas que me fazem sentir de perto
 Bem de pertinho.

Maputo, 06 de dezembro.....

SAMIRA

Porque a burca lhe cobria demais, a voz não soltava.
 Sua beleza chamava a atenção pelos olhos. Sempre desconfiados.
 Naquele dia, abri a janela, no exato momento em que ela passava.
 Não a reconheci.
 Dos armários tirou as calças jeans, o camiseta justo e os saltos
 altos
 Emagreceu.
 E vendo que ainda assim algo lhe faltava,
 No dia seguinte, soltou os longos cabelos.
 Certa manhã, bateu-me à porta.
 Agora podia ver de frente a mulher brasileira. Sorriu.
 Estendeu-me às mãos um singelo pote com um arroz doce cheio
 de especiarias, típico da cozinha indiana. E timidamente falou:
 - Cozinhei para ti.

Maputo, 11 de dezembro.....

EMBAIXO DAQUELA AMENDOEIRA: *KHUMBULA*⁵⁰⁴

Não era um embondeiro porque perto da casa não havia. Afinal, ela morava na cidade. Mas havia a amendoeira, bem à frente da casa, no jardim. A avó ficou tão contente com a chegada da Roselete, que levou a

⁵⁰⁴ Palavra da língua changana cujo significado é: lembra-te.

Isabel e o Camilo, a Safira e o Estácio, a Ezra e o Joaquim e o Bernardo. Só faltou Malangatana que não pode retornar de Portugal na data prevista.

Debaixo da árvore, fizeram o *kuphahla*.⁵⁰⁵ É através das suas raízes profundas que o “embondeiro” leva as mensagens para os antepassados.

E assim, a Roselete foi concordando que era mesmo muito bonita essa parte da história da sua família e que ela desconhecia. Muito mais do que (não) lhe contaram.

Só então, ela começou a esperar ansiosa o amanhecer de domingo porque só então estaria mais próxima da viagem de regresso ao Brasil, quando reencontraria sua mãe e seguiria se perguntando, afinal, quem sou eu? Eis o que lhe restava procurar.

Um dia, a mãe lhe dissera: “vou plantar, aqui, na frente da casa, esse pé de rosas silvestres que herdei da minha mãe.” Desse jeito, saberás o significado do teu nome.

Tudo isso ela lhe dissera sem palavras.

Figura 25 - Cerimônia *kuphahla*



⁵⁰⁵ Ato de oferecer sacrifícios, fazer oferendas aos antepassados.

5.2 SUPLEMENTO: A POÉTICA DOS QUINTAIS⁵⁰⁶: O ENCONTRO

Acho que o quintal onde a gente brincou é maior do que a cidade. A gente só descobre isso depois de grande. A gente descobre que o tamanho das coisas há que ser medido pela intimidade que temos com as coisas. Há de ser como acontece com o amor. Assim, as pedrinhas do nosso quintal são sempre maiores do que as outras pedras do mundo. Justo pelo motivo da intimidade. [...] Se a gente cavar um buraco ao pé da goiabeira do quintal, lá estará um guri ensaiando subir na goiabeira. Se a gente cavar um buraco ao pé do galinheiro, lá estará um guri tentando agarrar no rabo de uma lagartixa. Sou hoje um caçador de achadouros da infância. Vou meio dementado e enxada às costas cavar no meu quintal vestígios dos meninos que fomos [...]."

Manoel de Barros

O que apresento neste suplemento inicia-se pela experiência de escuta de algumas canções na região Sul de Moçambique, especialmente em Maputo. Algumas surgem dos encontros nos quintais das casas, cuja experiência foi para mim inesquecível. Outras dos “quintais públicos” onde toda a comunidade se reunia para brincar em uma roda de todas as idades, algo mais característico das localidades retiradas.⁵⁰⁷ Algumas

⁵⁰⁶ A Poética dos Quintais pode lembrar Bachelard com sua Poética do Espaço, mas também o trabalho do moçambicano quase brasileiro José de Sousa Miguel Lopes em sua tão importante obra: *Cultura Acústica e Letramento em Moçambique*, cuja leitura fiz bem antes da viagem. No entanto, agora ela tem outro significado. Sua obra soava para mim como uma provocação: como compreender o que ele chama de uma cultura acústica sem me dispor a (com)partilhar com as pessoas daquele lugar? Na busca por fundamentos antropológicos para uma melhor relação entre a oralidade e o letramento numa sociedade eminentemente acústica e pluriétnica, como Moçambique, Miguel Lopes, afim de pensar em uma Educação Intercultural, principal tese do autor, faz uma celebração a voz humana quando alerta para o perigo da história única que enfatiza nossa humanidade mais pelas diferenças do que pela semelhança. Na poética dos quintais ressoam em mim suas palavras.

⁵⁰⁷ Na obra *O Folclore Moçambicano e as suas tendências*, José Craveirinha faz referência a esse deslocamento do público para o privado das casas. Além do

canções aprendi, outras só ouvi ou descobri, então, pensei em trazer para este caderno de fragmentos algumas delas. Primeiramente, selecionei as que me tinham tocado de uma maneira especial. No entanto, eu havia ouvido tantas outras e que pareciam não poder ficar de fora. Diante da angústia de trazê-las (ou não) veio a ideia do Suplemento. Depois, outra pergunta. Como organizá-las? E o desenho ficou assim:

O MOVIMENTO DA ESCOLHA
O reconhecimento do material

Como já é de conhecimento do leitor, no primeiro momento do meu projeto de pesquisa, meu foco seria a percepção de como a voz da tradição oral soava na escola, mas ao conhecer a realidade escolar e ouvir mestres como Malangatana Nwenya percebi que as riquezas das fontes orais não estariam na escola. Então, optei pela suspensão do projeto e passei a vivenciar a pesquisa de outra forma, optando mais pelo olhar da fruição, sem muita preocupação acadêmica. Depois, passei a assinalar dentro das produções orais que experienciava, principalmente no íntimo das famílias, a produção coletada e registrada em Maputo, particularmente na década de 1960. Fui, então, apresentada a algumas pessoas que me foram muito importantes e me introduziram ao acervo da Rádio Moçambique,⁵⁰⁸ onde passei a verificar que algumas cantigas

que pensa o autor, quando coloca como uma das causas de tal deslocamento a questão da modernidade, ficamos pensando se não estaria aqui uma subversão do próprio povo em relação ao que lhe fora imposto como projeto político para a transformação de todo moçambicano em “homem novo”: repúdio ao tradicional, questão já explicada no Caderno do qual faz parte este Suplemento. Na intimidade dos quintais estaria, então, a possibilidade de viver uma experiência singular.

⁵⁰⁸ Em 1955, a Rádio Clube Moçambique recebeu a incumbência de fazer a recolha de canções, contos e danças do folclore negro de Moçambique. A realização foi da *African Music Society*, organismo sem fins lucrativos e, exclusivamente, criado para encorajar a investigar a música africana, coordenar o trabalho dos que se dedicavam a essa investigação e preservar para o futuro a expressão no campo da música, do folclore africano. O projeto ocorreu em parceria com o Ministério de Educação da África do Sul. A estimativa era de acontecer em trinta meses, porém em toda a década de 1960 a Rádio Moçambique realizou programas dedicados especialmente ao Folclore Negro em programas como *África à Noite* e *NKaringana wa NKaringana*, cujos registros que fazem parte do acervo da Rádio apontam a permanência de programas como *NKaringana*...ainda na década de 1980. Há registros das

que eu ouvia nos “quintais”, de alguma forma, reapareciam em programas como *Karingana Wa Karingana* e no *Programa África à Noite*, os dois da década de 60. Embora a Rádio possua um grande acervo de contos, teatro, dentre outros, meu interesse limitou-se às canções. Já no início de minha estadia em Maputo, senti a necessidade de entrar em contato com uma das línguas locais, a mais influente no lugar onde vivi: a changana. Para isto, as aulas com a professora Ezra Chambal, da Universidade Eduardo Mondlane, me foram de fundamental importância, principalmente por traduzir aspectos fundamentais às culturas Bantu. Nas aulas com a professora Ezra e nos encontros com Malangatana Ngwenya, as canções foram fundamentais para compreender não só o imaginário bantu que se apresentava nas canções, mas, sobretudo, o que eu vivenciava naquele momento e naquele ambiente.⁵⁰⁹

A definição pelas canções do Sul

Tenho um amor pela canção desde que me conheço por gente. E o cantar do povo moçambicano sempre me fez sentir conectada a este lugar, aliás, os registros históricos destacam a força vocal das pessoas do Sul de Moçambique e sua grande habilidade para o canto. Nos jardins tão característicos da cidade de Maputo, nas igrejas, nos festivais ouço muitas canções, mas é especialmente no quintal das casas, ora sentada à esteira, ora na grama sobre uma capulana, principalmente embaixo de uma grande árvore que eu me sento e sinto-me como se estivesse chegando à casa. Eu digo dentro de mim que é aqui que eu nasci para estar. Nesses quintais, aprendo a sentir o tempo de outro modo, ou melhor, a não pensar no tempo, só me deixar levar pelos longos períodos de silêncio ou pelas palavras da canção. Muitas vezes eu não entendo nada, mas é nesses momentos em que eu sinto o fluir da própria

notícias sobre o projeto na obra póstuma de José Craveirinha (2009). Em 2010, tive a oportunidade de entrar em contato com o acervo ainda armazenado em bobinas velocidade 7 ½. Analisei as caixas-arquivo gravadas com datas de 1963 e 64. Após a seleção das canções de meu interesse a pessoa responsável pela área digital transformava as gravações das fitas para arquivos digitais. Ouvi também as gravações do programa *Nkaringana wa Nkaringana* do ano de 1985.

⁵⁰⁹ Gostaria de dizer que trazer as canções bantu é uma questão de escolha, mas nos quintais, especialmente em momentos de festas como casamentos, aniversários pude dançar também com Michael Jackson, Mariah Carey, Shakira dentre outros.

vida no encontro com a realidade cultural e minha integração a ela. A maioria das vezes, eu estou entre mulheres aprendendo a ouvir os seus silêncios retumbantes. Nas cenas desse espaço em que nossos corpos atuam, abre-se um outro espaço, o espaço poético dos quintais inscrito em mim até a alma. Não demoro muito para compreender que mais do que registrar, é preciso viver. E viver essa existência consiste muitas vezes em calar para aprender a transmissão do silêncio. Muitas vezes estamos dispostos em círculo a cantar e dançar, mas ninguém entra no centro da roda. Ponho-me a perguntar: Quantas histórias estão sendo contadas ao mesmo tempo? Nas festas de casamento, aniversário... A roda vira uma verdadeira competição aberta no compasso da dança. Porque, aqui, não há canção sem dança. Elas são indissociáveis.

Algumas vezes não estou disposta, porém faço disso um motivo para provocar minha dor não só cantando, mas, especialmente, dançando na *performance* da canção. Provoco o corpo adoecido ora pela solidão, ora pela tristeza ou pela falta de prática na dança e volto para casa refeita pela mistura dos encontros. Todos na dança e no ritmo que se faz canção: passos que ensaiamos, gestos, intimidades que nos fazem cultivar rosas e rimas e acreditar que não estamos mais sozinhos.

Muitas vezes o movimento das mãos abandona o olhar e a tecla do zoom em direção ao alvo, porque é impossível registrar e viver. Outras concentro-me na tentativa de fazer as duas coisas, embora o efeito não seja o mesmo. Concentro-me em Maputo, lugar onde vivo. Apesar de ter conhecido, pelo menos de passagem, outras regiões, é em Maputo que é possível viver, em virtude do tempo que a ela dedico. Todos os meses acompanho algum evento de família: aniversário, casamento, lobolo, homenagem aos mortos e até já participei de um funeral. Em todas essas celebrações as canções estão tão presentes quanto o silêncio. O canto coral no Sul de Moçambique é muito característico: vozes em diferentes tonalidades acordam qualquer ouvido surdo. A plasticidade do cenário das canções se une às capulanas, aos lenços aos chapéus e a movimentação cênica dá-se por conta da dança, centrada no ritmo musical tão variado desse lugar. Esses eventos sempre evoluem para almoços e muita bebida.

É muito difícil ver qualquer pessoa que não seja da família ou muito próxima. As reuniões de família são intimidades muitas vezes intransponíveis, mesmo que você esteja no meio delas. Muitas vezes me senti muito acolhida, uma ou outra vez, observei algum tipo de contrariedade em relação à minha presença.



Nos quintais, a cidade visitada é a Maputo da mitopoética. Como em todas as manifestações culturais, as vozes espelham mesclas dos que pisaram este pedaço de solo moçambicano: primeiro os povos bantu, depois os invasores de muitos cantos do mundo: árabes, indianos, britânicos, alemães e, por último, os portugueses.

As marcas desse percurso não estão só na pele, mas também nas canções e nos ritmos da dança. Das canções recolhidas na cidade de Maputo e arredores, elimino aquelas cujas línguas não são do Sul. Das principais línguas do Sul, elejo a mais falada: a changana. Posteriormente, abro mão de canções que sustentam os contos e encaminho minha escolha para as canções que fazem parte dos costumes cotidianos para passar um conselho, mostrar algumas formas de comportamento, celebração, dentre outros. Algumas vezes, as canções priorizam a melodia, outras o ritmo é quem está mais em evidência.

Então, numa segunda instância, opto por organizar as canções a partir de seus ritmos, não só por entender que canto e dança se entrelaçam e se caracterizam separadamente, mas, principalmente por estar na dança toda a organização da vida nessa sociedade. Percebo sua importância para os que executam a canção quando escuto o perscrutar do som mais forte desta ou daquela matéria elementar ou ainda do quanto a intervenção de certos instrumentos pode descaracterizar todo o ritmo e desorganizar tudo.⁵¹⁰ Elejo os ritmos mais recorrentes.

Percebo que o imaginário da voz do Sul de Moçambique é uma voz coral quando cantam, e ao dançarem os instrumentos musicais são seus corpos: palmas, pés e instrumentos de percussão, destacando-se,

⁵¹⁰ Quando iniciei na escuta das canções do acervo da Rádio Moçambique, meu primeiro estranhamento foi em relação ao descompasso que a escala musical ocidental produz à canção e à música dos povos moçambicanos nos registros fonográficos do acervo. A introdução de instrumentos musicais como saxofone, trompete dentre outros não só descaracteriza essa produção como também causa certa irritação a qualquer escuta. Mais tarde, ao ler José Craveirinha, particularmente sua obra *O Folclore Moçambicano e suas tendências*, encontro críticas muito pertinentes que o autor fez na época em que os programas estavam em plena atividade. E a ele me alio quando argumenta que “somente o registro fonográfico pode reproduzir uma canção tal como é de fato cantada ou captar as complexidades de um estilo musical mais dominado pelo ritmo do que pela melodia”(2009, p. 164) . A importância de tais registros é que podem suscitar muitas discussões em tudo o que ainda está para ser produzido sobre o que foi a colonização em países como Moçambique. E porque não dizer sobre a necessidade de pensarmos em descolonizar nossa própria escuta.

fundamentalmente, a presença dos tambores. Tais considerações nos fazem compreender os argumentos de José Craveirinha quando diz:

Contrariamente aos europeus de hoje, os africanos encontram na dança uma forma de regular muitos dos seus atos perante a comunidade. Seja num caso de exorcismo, ato de dar o nome a criança (kenguelekezê!), nas núpcias (lobolo) ou nas manifestações lúdicas, o que está em causa é a participação dos elementos da família ou da tribo numa cerimônia que simboliza a tradição. A fruição do prazer é uma sensação à parte do dever. [...] Cantar e dançar entre os africanos contém princípios de ordem xamanística ou de ajustamento socializante mas não exigências de mero deleite estético como ocidentalmente se entende. Isto não quer dizer que não haja um sentido estético no espírito africano quando executa danças ou entoia melodias, mas sim que não existe um conceito de arte na coreografia ou melódica dos africanos. E é por isso que as danças e as composições musicais, a partir do momento em que são fixadas pelo grupo passam a ser pertença de todos e não dos autores, individualmente.⁵¹¹

A escolha das canções

Observo que tanto nos enredos das canções quanto em sua execução nos quintais das casas, geralmente se destaca a presença das mulheres. Com uma sensação de comunhão e solidariedade, preciso de fôlego para tomar coragem e entrar em um campo em que nunca planejei entrar. Mas parece necessário pensar o problema. Afinal, assim como as canções, são as mulheres, nestes tempos em Moçambique, as principais responsáveis pelo meu estremecimento.

Em um primeiro momento, o *corpus* ouvido aponta a mulher como a temática de maior recorrência entre as canções recolhidas. Esta personagem percorre as canções ora de um foco ora de outro, mesmo que às vezes misture-se com outros elementos. A mulher tem sido o objeto temático de variadas formas de expressão artística em Moçambique - música, teatro, arte plástica, literatura – mas não

⁵¹¹ Craveirinha (2009, p. 57).

encontrei qualquer estudo que faça referência especificamente às canções do folclore negro.⁵¹² O fato de as canções serem a maior recorrência entre as práticas culturais locais e o desconhecimento da existência de trabalhos teóricos sobre o assunto podem ser uma considerável sugestão de pesquisa. Depois da primeira impressão, outros toques surgem. Nesse sentido, é preciso contar como tudo começou.

UM MUNDO DE CANÇÕES

Uma conversa

Um dia qualquer, numa conversa com uma das minhas melhores amigas de Moçambique, ela me revelou o que acontecia no quintal da sua casa no primeiro domingo em que cheguei à casa onde seria minha residência em Maputo, cuja recepção jamais esquecerei. Entre os relatos que fez das formas de vida do povo bantu em Maputo, uma me interessa particularmente. Contou que em muitas ocasiões de celebração ou homenagem na família a canção está presente. E se está a canção, com ela está o ritmo, a dança. Às vezes são só as palmas ou os pés que anunciam essa combinação. Explicou-me que até pouco tempo não eram só os aniversários, lobilos, nascimentos de criança, dentre outras ocasiões que mereciam as canções, mas até o dia da chegada da primeira menstruação de uma jovem. As mães, tias e mulheres preparavam-se para cantar e dançar “à donzela que donzelou”. O dia em que cheguei e que o quintal da casa dela me chamou a atenção era o dia do (*kenguelekezê!*), dia de dar nome à sua segunda filha, Ince, que havia nascido há um mês e meio. Disse que me levaria ao encontro de sua avó, cuja língua materna lhe ensinou através de algumas canções, mas que depois da guerra as coisas haviam mudado. Sua avó, agora, pouco cantava.

A guerra deixou na gente um medo difícil de explicar. Nós não dormíamos direito, vivíamos sempre à espera de algo ruim a acontecer. Nossa casa era grande, lá na Matola, mas não dormíamos nos cômodos, à noite ficávamos todos amontoados no corredor. Era mais seguro. E as crianças não podiam fazer barulho, era proibido

⁵¹² Paulina Chiziane talvez seja, em Moçambique, a autora que mais se utiliza de elementos da tradição oral de forma global para discutir pela literatura a questão do feminino.

até chorar! É um tempo que todos querem esquecer (Safira, Maputo, 12 de maio – Caderno I).

O medo dessa época sombria parece nunca ter sido apagado de seus olhos. Talvez seja ainda esse medo o que faz com que todos na redondeza, a partir do anoitecer, caiam em um profundo silêncio.

Foi Safira quem me levou para muitas reuniões de família e me ouvia quando eu estranhava algumas atitudes das mulheres moçambicanas em virtude do estigma que carregam em relação às mulheres brasileiras. Além de que foi ela quem me ensinou que na sociedade moçambicana eu precisava aprender a não dizer NÃO (embora eu já tivesse cometido algumas gafes). NÃO é uma palavra que não se ouve dentro de um sistema cultural que da mesma maneira que as pessoas provocam um som gutural com a boca cerrada uma vez para exprimir um Sim, o fazem duas vezes seguidas para exprimir o Não.⁵¹³ Como aprender coisas tão diferentes sem a companhia de alguém como Safira? E como aprender a dizer Não de outro jeito, sem ser com a palavra Não? Por essas e outras razões lhe serei sempre grata. Uma ou outra vez, quando me levava a um local longe da cidade para alguma visita, como à casa do seu Obelino, em Matalana, sentadas embaixo da mangueira e ouvindo seu Obelino, ela me olhava surpresa: “Rose, esta canção eu ainda não conhecia!”. Eu vibrava de felicidade e cantávamos os três. Quando contei sobre Safira a Malangatana, bem como sobre o comportamento de alguns vizinhos que ainda temiam a guerra como se ela ainda estivesse acontecendo, ele não tinha palavras para exprimir. Ficava em silêncio e de vez em quando se referia à época da guerra com a repetição de uma única frase: “Que horror, meu Deus. Que horror. A guerra foi um horror.”⁵¹⁴

⁵¹³ José Craveirinha faz referência a essa questão tão própria ao povo ronga em seu livro *Folclore Moçambicano e as suas tendências*, a tal ocorrência o autor denomina de padronização da fala.

⁵¹⁴ Encontramos em Moçambique pessoas que ainda sofrem com o fantasma da guerra. Afinal, faz tão pouco tempo! O cotidiano mostra o retrato dessa sociedade em crise nos seus valores fundamentais. Uma guerra que inicia no tempo colonial, mas que tem sua continuidade com a guerra civil, após a Independência, perdurando até meados da década de 1990. A Literatura retrata essa temática com bastante intensidade. Em *Ventos do Apocalipse*, Paulina Chiziane narra os horrores desse tempo tão perto.

Os Cantantes

Os quintais me levam às cenas construídas por outras vozes poéticas. Vejo as senhoras e suas filhas nas machambas na canção *Ximati*, tão bem lembrada por seu Zimba quando me explicava sobre a canção para chamar a chuva em épocas de seca, mas dizia que não lembrava de nenhuma para cantar para mim. Não lembrava ou estaria com as mulheres essa função? Ou ainda, será que podia cantar se soubesse? Vejo as cerimônias de homenagem aos mortos: espaços plenos de silêncios e palavras em formas de canções e ritmos nos grupos de senhoras que parecem brincar de roda. Nesses momentos, lembro-me dos depoimentos das pessoas que se apresentavam no Festival Nacional em Chimoio. Elas haviam trazido tudo dos “quintais de suas casas”. Como seria essa outra experiência de sair da intimidade e vir para o público? O ritmo do trabalho, o ritmo da vida diária, aqui, neste tempo pelo menos, aparece com muita frequência nas canções e não no conto. Encontramos os contos com mais facilidades nos acervos técnicos. Os cantos, frequentemente, são coletivos. Os solos acontecem somente nos momentos em que a canção solicita alguma repetição. Como se fossem perguntas e respostas. Nas reuniões dos quintais, ouvia-se mais as vozes das mulheres, especialmente porque em muitas reuniões de família homens e mulheres ficam separados a maior parte do tempo.

A Performance

Ao observar a voz poética e a gestualidade: o verbal e o visual se fundindo numa inteireza em um ou outro registro fílmico possível de realização, percebo o que as versões recolhidas nos registros apenas sonoros da Rádio não podem transmitir: os efeito das pausas rítmicas dos olhares, do gestual.

Junto a essa sensação está o destoar dos instrumentos musicais que acompanham as versões em áudio, ouvidas no acervo da Rádio. Juntam-se a nossa sensação as severas críticas feitas por Craveirinha,⁵¹⁵ não à intenção do trabalho de resgate das canções pela Rádio, mas à maneira como foram executadas as danças e canções. Particularmente, quando ele faz referência ao acompanhamento musical. O autor caracteriza como “descarrilhamento” cada momento em que os responsáveis pelos arranjos deixavam prevalecer os acordes de

⁵¹⁵ Craveirinha (2009, p. 45).

instrumentos musicais, como a viola ou o sopro dos saxofones, à sonoridade cava dos tambores. O autor denominava-os de “dessintonias que nascem da transposição do folclore⁵¹⁶ para o espetáculo”. As preocupações que Craveirinha expressava lá nas décadas de 1950 e 60 não seriam as mesmas preocupações tão atuais como as de Malangatana? Com suas críticas, Craveirinha procurava chamar a atenção dos moçambicanos à tomada de consciência da natureza violenta e alienante do colonialismo.

Nas vivências com o povo, ouço uma ou outra pessoa a reclamar que muitos moçambicanos já não se importam com as questões do passado, referindo-se, inclusive, à execução das canções. Tais considerações, no entanto, caem em contradição quando participo das “poéticas dos quintais”. Seja no Lobolo, na celebração de homenagem aos mortos, nas cerimônias de nome à criança, dentre outros rituais, crianças, adolescentes, jovens da família ou dos vizinhos acompanham tudo de perto. Trocam passes de danças, cantam fragmentos das canções em *performance*, vestem capulanas, o que nos permite pensar que tal experiência não será tão facilmente esquecida.

A COMPOSIÇÃO DA CENA As personagens

Escolho canções que fazem parte da poesia lírica da tradição⁵¹⁷ oral bantu moçambicana do Sul de Moçambique para pôr em enunciação

⁵¹⁶ Em relação ao que denomina de folclore o autor assim se manifesta: “O circunstancial da arte faraônica ficou até os nossos dias. Era folclórica. A arte grega era circunstancial e permaneceu. A arte asteca era asteca e subsiste. Era folclore. A arte dos maias era circunstancial e sobreviveu. Também era folclore.” (2003, p. 29) Apoiando-se nas ideias de antropólogos como Franz Boas, Craveirinha “dá à palavra folclore o significado lato de Cultura.” A análise de Craveirinha parte do artifício que ele defende como realidade dinâmica, ela resulta de “uma sucessão de experiências, hábitos clânicos, ritos tribais, tabus familiares ou grupais em que as diversas comunidades sobre a Terra procuram distinguir-se umas das outras [...] não só para a sua liberdade de movimentação como para a sua subsistência física e equilíbrio espiritual” (2009, p.43).

⁵¹⁷ Henri Junod não considera a poesia lírica e canções como elementos da tradição bantu, as designa como canções populares por estarem em constante renovação. Parece discutível este ponto de vista principalmente do lugar de onde falamos da tradição. Além de que há uma forte recorrência de fragmentos de estilos da tradição oral bantu na maioria das canções que recolhemos.

seu conteúdo e ritmo. A seleção é feita a partir de critérios referentes à construção dos textos, alguns em ruína⁵¹⁸, e a recorrência temática. Aconselho-me também com a professora de changana na escolha das letras⁵¹⁹ em que não há recorrência predominante de outras línguas influentes no Sul de Moçambique, fator muito presente na própria fala cotidiana quando as línguas muitas vezes se misturam. Tento deixar somente as canções em que predomina a língua changana. Levar as canções às aulas de changana era para mim como que aprender com a voz do povo e não com a voz da ciência porque, como diz Meschonnic:

Não conhecemos língua sem poemas, adivinhações, recitações, provérbios; algo que se assemelha ao que chamamos literatura. Mesmo que seu lugar seja tomado pelos slogans publicitários e fábricas de sonho, ou romances. Não podemos, então, pensar a linguagem sem pensar o que faz um poema e o que faz a literatura, ao contrário de alguns cientificismos em voga.⁵²⁰

1

A Cena

Como em uma roda brincante de vozes que afetam o imaginário de todos os participantes, escuto vozes que mostram o quanto a dança

⁵¹⁸ Termo utilizado por Walter Benjamin ao referir-se aos provérbios: “são ruínas de antigas narrativas nas quais a moral da história abraça um acontecimento como a hera abraça um muro” (1993, p. 221). O termo ruína é apropriado ao estudo das cantigas da tradição oral do Sul de Moçambique, uma vez que nas canções aparecem fragmentos de outras narrativas da tradição: adivinhas, conselhos referentes aos costumes, mitos, bem como os próprios provérbios. Embora esses fragmentos não deixem as narrativas das canções incompreensíveis do ponto de vista da enfação, sua performance musical remete o ouvinte sempre a outro lugar fora da canção.

⁵¹⁹ Infelizmente, não houve tempo de aconselhar-me também com o músico Luka Mukavel, com o qual só tive a oportunidade de me encontrar uma vez, para que pudéssemos pensar não só o que pude ouvir em presença, mas também o conteúdo das gravações em áudio recolhidas na Rádio Moçambique, paralelamente à crítica de Craveirinha aos aspectos musicais. Trabalho que julgo de suma importância e que deixo como sugestão nesta tese para futuras pesquisas.

⁵²⁰ Meschonnic (2006, p. 04).

faz parte da intimidade deste lugar. As canções dos “quintais” são trazidas dos guardados da memória e apresentados em performance porque “tão logo enunciado, o texto oral não mais existe, a não ser na lembrança, e, para manter sua existência, são necessárias realizações sucessivas.”⁵²¹ São três os modos de canções que trago para esta enunciação: 1) a temática; 2) a visibilidade de outros fragmentos de estilos nas letras; 3) a importância da recorrência do ritmo para sua coerência entre canto e dança, uma vez que estes são indissociáveis na tradição oral sulista moçambicana. Mesmo que em algumas não haja a recorrência de todos os modos escolhidos para as enunciações, há sempre um comentário a partir das impressões suscitadas por sua performance. Em algumas, a tradução aparece ao longo da canção. Em outras limitei-me ao pequeno enredo anunciado no programa radiofônico “África à Noite”, pesquisados nos registros em áudio dos arquivos da Rádio. Todas as canções foram transcritas em língua local pela professora Ezra Chambal. Para as minhas aulas de changana eu oferecia a canção recolhida na rádio ou fora dela e ela as transformava em uma verdadeira aula da cultura. Aproveito para registrar também que ao longo do trabalho fui percebendo que muitos dos enredos apresentados pela rádio não condizem com a tradução. Nesse sentido, pode haver algumas contradições nas canções abaixo, principalmente as que não foram traduzidas. Tal aspecto já seria um bom tema para pesquisas posteriores, juntando às questões do descompasso entre ritmo e instrumento, sobre as quais já nos referimos em algum momento

2

Henri Junod⁵²² (1996) diz que o folclore tsonga⁵²³ apresenta três estilos diferentes de gênero: a poesia didática ou, por vezes, sentenciosa,

⁵²¹ Meschonnic (2006, p. 51).

⁵²² O suíço Henri Alexandre Junod (1863-1934) viveu em Moçambique e África do Sul por mais de duas décadas. Suas obras estão ligadas aos estudos que este homem de múltiplas habilidades: antropólogo, linguista etimologista, dentre outras, realizou nesses dois países. Seus restos mortais estão depositados em Moçambique. O cineasta Camilo de Sousa realizou, em 2006, o interessante filme JUNOD, no qual intelectuais, discípulos e descendentes desse grande pensador discorrem sobre suas ideias.

⁵²³ Grupo pertencente aos Povos Bantus, conhecido pelo nome de *Tonga*. Está dividido em três: *Ronga*, *Tsonga* e *Tshwa*, Aparentados pela origem, língua e costumes. A palavra *Tonga* é hoje quase desconhecida do vocabulário nativo e deve ser a pronúncia zula de *ronga*, *tsonga* e até *dzonga*. Como, depois da conquista pelos zulus, começou a ter o sentido de “escravos”, o seu emprego foi

que se expressa nos provérbios e nos enigmas; a poesia narrativa, nos contos de todos os gêneros; a poesia lírica, nos cantos. Para o autor, só as duas primeiras podem ser consideradas como coletivas e tradicionais. “todos os enigmas e todos os contos são produtos antigos da atividade literária da tribo, transmitidos aos Tsongas de hoje pela tradição oral. Ao contrário, compõem-se sem cessar novos cantos, que têm um caráter muito mais pessoal ou individual.”⁵²⁴ No entanto, se esses cantos são agradáveis, serão repetidos por outros e tornam-se, assim, pelos seus próprios méritos, populares.

Na poesia tsonga, geralmente se encontram reunidos três elementos: a música, a dança e as palavras. Como a maior parte dos seres humanos, os Tsongas sentiram a necessidade de cantar suas alegrias e suas dores. Assim, juntaram palavras à música para melhor exprimirem seus sentimentos. “Estes sentimentos não são, em geral, muito profundos, e a sua expressão lírica é mais um jogo que o grito dolorido do coração.”⁵²⁵ Há também nos cantos recorrências da poesia épica: cantos de guerra e o canto do *mbongi*, o glorificador do chefe, bem como o *xibongo*: designação para a fórmula pela qual o clã ou a família se glorifica (*bonga*). Já as poesias satíricas são cantos em que se graceja amigavelmente entre família. As mulheres, por exemplo, têm particular inclinação para essa prática. Fazem alusões graciosas que exprimem a mútua estima, fato bastante recorrente ainda no cotidiano familiar moçambicano. Ao argumentar sobre a poesia dramática, Junod enfatiza os acontecimentos da vida da sociedade ou os fatos passados e quase esquecidos, razão de alguns cantos serem de difícil compreensão. No entanto, como ele bem afirma, não são as palavras que recebem mais importância dos tsongas: “as palavras deste canto parecem-nos insignificantes. Temos de acreditar que o ruído do tambor, o bater de palmas pelas raparigas, a dança e... a cerveja, que se bebe à saciedade, perfazem em grande parte o prazer que os Rhongas encontram nestes jogos” (1996, p. 185).

Mesmo que Junod tenha desenvolvido suas pesquisas entre os Rhongas, aproximadamente em 1908, naquela época já alertava para algo que ainda é muito comum nas práticas das canções das quais participei, inclusive nos Festivais, em que o ritmo sempre se sobressai às palavras da maioria das canções. Eis a razão de muitos cantos ainda

desaparecendo. No sentido original queria simplesmente dizer Povos de Leste. (RIBEIRO s/d)

⁵²⁴ Junod (1996, V. II, p. 167).

⁵²⁵ Ibidem, p. 168.

celebrarem o dançarino, algo que Junod já havia percebido nas poéticas dos quintais (temos algum exemplo nas cantigas que recolhemos).

O autor ainda enfatiza o fato de a coleção das canções dramáticas ser bastante extensa e variada. Segundo ele, algumas canções também retratavam acontecimentos reais, mas o que mais lhe chamava a atenção era a encenação que saía da canção. Talvez a percepção do estudioso justifique essa forte característica ainda em regiões onde estivemos e em Maputo, por exemplo. Ora a peça emerge da canção, ora a canção emerge das práticas cotidianas: que seria o Lobolo, senão uma grande encenação? Tudo isso traz, mesmo que em fragmentos, um verdadeiro gosto deste povo pela vida literária e para a música. Em relação aos cantos, nos quintais observei o rigor que tinham pela divisão das vozes em muitas canções. Junod já chamava a atenção para esse aspecto também em seus estudos. Ao relatar sobre as cantigas de viagem, diz: “a Sra. Audéoud notou alguns destes cantos, durante as suas longas viagens pelo rio Maputo, eram cantados a duas ou três vozes, curiosamente harmonizadas.”⁵²⁶ Também poderíamos lembrar aqui os cantos de encantamentos. Junod categorizou-os em dois: aqueles cantados pelas crianças, nos quais geralmente os animais estavam presentes, e os de uma outra categoria, os cantos de *exorcismo*, encantamentos de um tipo mais sério, segundo o autor. Malangatana nos dá um belo exemplo em sua memória de um desses cantos no filme *Ngwenya, o crocodilo*. Será que não poderíamos categorizar também como cantos de exorcismo aqueles que chamam a atenção dos transeuntes que passam à beira do mar, nas práticas de exorcismo maziones, nas areias da praia da Costa do Sol, em Maputo?

Finalmente, há os cantos para acompanhar os contos e os jogos. Mesmo que não tenha participado de sessões de contos, algo bastante raro na região onde estabeleci residência, nos registros em Centros de Estudos como o ARPAC e no material do arquivo em áudio do antigo programa *Karingana wa Karingana*, da Rádio Moçambique, comprova-se essa recorrência, especialmente nos que foram registrados em línguas locais. Quanto aos jogos, tive a oportunidade de presenciar os cantos da bricadeira de pular corda, uma verdadeira coreografia que se unia à canção. Considerando que o ritmo constitui a essência da música mais do que a melodia, achei conveniente fazer também alguma referência ao ritmo nas enunciações da maioria das canções abaixo relacionadas.⁵²⁷

⁵²⁶ Junod (1996, p. 189).

⁵²⁷ Todas as canções em língua changana que recolhi e trouxe para esta tese foram transcritas e traduzidas pela professora Ezra Chambal Nhampoca com a

Algumas Canções

1ª) Canção: **ELISA NGOMBARA SAIA**

✓ **Ritmo:** Marrabenta

✓ **Enredo:** A letra fala da crítica a uma jovem que descuidadamente andava sempre com a saia amarrotada e o conselho é dado: Elisa, engomar a saia!

✓ **Fragmentos de outros estilos:** conselho ou moral muito presentes nos contos da tradição bantu.

Elisa Ngombara saia

Elisa juru nghombara saia

Elisa wé nghombara saia

Elisa juru nghombara saia

Elisa wé nghombara saia

Elisa juru nghombara saia

Elisa juru nghombara saia

Avanhwanyana mabayileni

Ni wo majaha mabayileni

Elisa wé nghombara saia

Elisa juru nghombara saia

Elisa juru nghombara saia

Elisa wé nghombara saia

Elisa wé nghombara saia

Elisa juru nghombara saia

Avanhwanyana mabayileni

Ni majaha ni makatembe

Avanhwanyana mabayileni

Ni majaha ni makatembe

Elisa wé nghombara saia

Elisa juru nghombara saia

Elisa wé nghombara saia

Elisa juru nghombara saia

Elisa wé nghombara saia

Elisa juru nghombara saia

Avarapaji mabayileni

Ni vanhwanyana ni

makatembe

Elisa wé nghombara saia

Elisa juru nghombara saia

Elisa juru nghombara

Elisa wé nghombara saia

Avarapaji ni makatembe

Avanhwanyana mabayileni

Avarapaji ni makatembe

Avanhwanyana ni makatembe

Elisa wé nghombara saia

Elisa juru nghombara saia

Elisa wé nghombara saia

Elisa juru nghombara saia

A canção é executada por um solo feminino que canta:

Elisa Juru

Todas as pessoas repetem o conselho:

nghombara saia

Ao som das palmas e assovios.

É uma canção ainda muito ouvida em Maputo. Além de que é uma das mais famosas marrabentas.

MARRABENTA: do português rebenta e prefixo *ronga ma*. É uma dança muito alegre, cujos passos se “caracterizam pelo deslizamento dos pés lateralmente, ao mesmo tempo em que se movimenta para os lados e sentido ântero-posterior a região pélvica.”⁵²⁸ Enquanto cantam uma canção, cuja letra, no caso da marrabenta, costuma ter conteúdo crítico. Algumas vezes moralista e muitas outras caricatural, os pares executam os passos ou rodeando-se mas nunca estabelecendo contato físico. O estilo peculiar da marrabenta é a posição dos pés: “numa permanente identificação com o chão, tendendo sempre para ele e não para fora dele como é princípio simbólico de certas manifestações coreográficas da civilização ocidental”⁵²⁹ bem como a diversidade dos gestos: “ora as mãos⁵³⁰ nas ilhargas, ora apoiando as palmas atrás da cabeça, ora ostentando os braços como num largo amplexo, tudo, porém, subordinado ao ritmo e à melodia.”

⁵²⁸ Craveirinha (2009, p. 53).

⁵²⁹ *Ibidem* (p. 54/55). O autor faz referência às danças ocidentais, especialmente ao *ballet*: “podemos ver no ballet a sublimação nos corpos que sugerem o vôo, o elevar-se, a fuga da Terra, o que é o contrário das danças africanas de Moçambique, cujas tendências são procuradas na integração com o mesmo chão que simboliza a fertilidade, a mãe que concede os alimentos e é onde se deposita a semente ou se colhem as várias plantas para a alimentação ou para a confecção de infusões medicinais e até poções esconjurantes que se largam furtivamente nos caminhos para que o mal se transmita a outros.”

⁵³⁰ *Ibidem* (p. 52).

2ª. Canção : **DOKODELA FAMBA UYA B'UTHA UNINI**

✓ **Ritmo:** Marrabenta

✓ **Enredo:** História da mãe que exorta o seu filho a procurar uma noiva nas terras de Uleni, visto as moças/raparigas da região serem um tanto levianas.⁵³¹

✓ **Fragmentos de outros estilos:** conselho/moral

Dokodela famba uya b'utha unini

Famba uya b'utha unini

Famba uya b'utha unini

Dokodela famba uya b'utha unini

Famba uya b'utha unini

Dokodela famba uya b'utha unini

Famba uya b'utha unini

Dokodela famba uya b'utha unini

Famba uya b'utha unini

Dokodela famba uya b'utha unini

Famba uya b'utha unini

Dokodela famba uya b'utha unini

Famba uya b'utha unini

Dokodela famba uya b'utha unini

Famba uya b'utha unini

Dokodela famba uya b'utha unini

Famba uya b'utha unini

Dokodela famba uya b'utha unini

Famba uya b'utha unini

Dokodela famba uya b'utha unini

Famba uya b'utha unini

Dokodela famba uya b'utha unini

Famba uya b'utha unini

A canção é executada por todos: homens e mulheres, em uma extensa repetição do início ao fim.

Ao som das palmas, assovios e *uncunlunguanu*.⁵³²

⁵³¹ Registro em áudio, Rádio Moçambique.

⁵³² Uma espécie de som vocal emitido pelas mulheres, especialmente com a língua.

3ª. Canção: **ELIZA MAVHAYE**

- ✓ **Ritmo:** Marrabenta
- ✓ **Enredo:** É a história da filha de um régulo que despreza aquilo que a sociedade definia como um bom casamento, sujeitando-se a uma vida de misérias.⁵³³
- ✓ **Fragmentos de outros estilos:** não há.

*Eliza Mavhaye**Eliza Mavhaye utaxaniseka**Eliza Mavhaye utaxaniseka**Aningimuvona n'wana wa hosi xihambala saka**Aningimuvona n'wana wa hosi xihambala saka**Wanilhamalisa Eliza Mavhaye**Nixilhamale ngopfu Eliza Mavhaye**Aningemuvona n'wana wa hosi xihambala saka (2Vezes)**Eh tana mata mama –**Hahé tana mata**Oh tana mata mama**Hahé tana mama mama**Oh tana mata*

A canção é executada por um solo masculino que canta:

Eliza Mavhaye utaxaniseka

Todas as pessoas repetem:

Eh tana mata

Ao som das palmas, pés, *uncunlunguanu* e assovios.

Segundo a história, essa era uma das mais expressivas marrabentas de 1963, época em que era muito comum a participação do régulo na organização de toda sociedade.

⁵³³ Conforme registro em áudio, Rádio Moçambique.

4ª. Canção: **KAMAXAVA KUNGA KULE**✓ **Ritmo:** misto Marrabenta e N'fena✓ **Enredo:** A canção refere-se à Machava⁵³⁴, dizendo-se que essa localidade fica distante, mas lá tem bom wuputsu*, bem fermentado. Assim, mesmo sendo longe, lá se há de chegar porque devagar se vai ao longe.⁵³⁵✓ **Fragmentos de outros estilos:** provérbio.⁵³⁶***KaMaxava kunga kule****KaMaxava kunga kule mine,**Hiyóóóó!**KaMaxava kunga kule mine,**Hiyóóóó!**Ka wuputsu⁵³⁷ la kubava ngopfu -**Hiyóóóó!**Lingangapopswha ni va ntima mine –**Mi vahantle vanizola mine –**Hiyóóóó! (repetir 2 vezes toda a estrofe)**Hambi nokwhela xitimela hehe (repetir 4 vezes)*

A canção é executada por um solo masculino que canta:

KaMaxava kunga kule mine

As mulheres respondem:

*Hiyóóóó!*Ao som das palmas, pés e assovios e *uncunlunguanu*.

⁵³⁴ Um dos bairros de Maputo.⁵³⁵ Conforme registro em áudio, Rádio Moçambique.⁵³⁶ Assim como o provérbio se cruza com a canção na tradição oral, a canção se mistura com o provérbio e com o conto quando os novos escritores moçambicanos reapropriam os gêneros orais em sua escrita. Um exemplo é a recorrência da canção e do provérbio na obra *O Sétimo Juramento*, de Paulina Chiziane.⁵³⁷ *wuputsu*: cerveja tradicional feita de farinha de milho

5ª. Canção: **XINYONYO**✓ **Ritmo:** Xigubo

✓ **Enredo:** Quando as reuniões das banjas ou conselhos de anciãos funcionavam mesmo, o culpado de um problema, estrago, etc devia pagar uma multa (podia ser em dinheiro ou bens). Mas também havia outras penas, no caso de a pessoa não dispor de dinheiro ou bens ou então quando o conselho achasse que o castigo devia ser outro. Xinyonyo eu não conheço, mas deve ser um dos tipos dessas outras formas de pagar as multas. O sujeito da canção é alguém que teve o castigo de xinyonyo, por ter mentido/fofocado. Ele reclama que o xinyonyo está lhe matando e diz que é por causa da mentira/fofoca: *mandzendze*. O tal xinyonyo não era exatamente feito só com formigas, pois ao longo da canção aparecem *tinsikiti* e *tinsikiti* que são percevejos. Dessa forma, ou se fazia com formigas e percevejos ou então se fazia com percevejos.⁵³⁸

✓ **Fragments de outros estilos:** não há.***Xinyonyo***

Xinyonyo xinilhuphaka
Kuhambala xinyonyo xinilhuphaka
Xinyonyo xinilhuphaka
Kuhambala xinyonyo xinilhuphaka

Mandzendze manidlayaka
Kuhambala xinyonyo xinilhuphaka
Tisikiti tinidlayaka –
Kuhambala xinyonyo xinilhuphaka
Xinyonyo xinilhuphaka
Kuhambala xinyonyo xinilhuphaka
Xinyonyo xinilhuphaka
Kuhambala xinyonyo xinilhuphaka-

Mandzendze manidlayaka-
Mandzendze manidlayaka
Xinyonyo xinilhuphaka
Hah, hah!

⁵³⁸ Depoimento de Ezra Chambal. (Caderno de Viagem, 06 de outubro 2010).

Xinyonyo xinilhuphaka
Kuhambala xinyonyo xinilhuphaka
Xinyonyo xini lhuphaka
Kuhambala xinyonyo xinilhuphaka

Mandzendze manidlayaka
Mandzendze manidlayaka
Xinyonyo xinilhuphaka
Tisikiti tihetaka
Kuhambala xinyonyo xinilhuphaka
Tisikiti tihetaka

Xinyonyo xinilhuphaka
Kuhambala xinyonyo xinilhuphaka -
Xinyonyo xinilhuphaka

A canção é executada por um solo masculino que canta:

Xinyonyo xinilhuphaka

Todas as pessoas, principalmente mulheres, repetem:

Kuhambala xinyonyo xinilhuphaka

Ao som das palmas, pés, tambor e assovios.

XIGUBO: O nome xigubo é uma simples imitação onomatopaica. Um identificação com os sons gu...bo!!!, gu...bo!!! emitidos pelos tambores de tom baixo e prefixo ronga xi. O xigubo é uma dança de característica acentuadamente guerreira, cuja origem é da responsabilidade da tribo zulu. Segundo Craveirinha (2009), “nem o ronga, nem o changana dançavam o xigubo antes de os zulus invadirem suas terras e imporem muitos de seus costumes, embora por sua vez, adotassem hábitos próprios dos povos submetidos pela força de armas.”⁵³⁹ Na execução da cantiga, faz-se uma fila de homens e em cada extremo situam-se duas bailarinas viradas de frente uma para a outra. Elas têm um papel completamente dissociado (estética do

⁵³⁹ Craveirinha (2009, p.77).

contraponto) da dança executada pelos homens.⁵⁴⁰ Enquanto os tambores (*n'goma*), sempre de sonoridade grave, no xigubo soam, as bailarinas executam meneios de quadris sincronizados entre si e a cadência cava das batidas. Por outro lado, os homens batem fortemente os pés no solo à marcação dos passos à frente e atrás, sempre “impressionadamente certos e bruscos golpes de azagaias nos escudos e dos escudos no chão, tudo dentro do ritmo imposto pelos tocadores de tambor.”⁵⁴¹

No compasso lento dos tambores, característica do xigubo, as vozes é que entoam a parte melódica com letras que fazem referência a acontecimentos épicos ou sociais. Em Xinyonyo, observamos que as vozes das mulheres têm uma pequena participação sempre nas repetições porque nessa dança muitas vezes cabe a elas “uma espécie de melopéia melismática”. Elas têm por finalidade acentuar o ritmo com o bater de palmas e agitando instrumentos antes feitos de cabaças cheias de sementes secas, atualmente aproveitando as latas vazias em que são introduzidas pedrinhas. Elas são análogas às maracas sul-americanas.⁵⁴²

O xigubo serve para exaltar a luta. As mulheres aparecem na dança, participando de maneira autônoma: “parece conter uma evocação às delícias que aguardam o guerreiro vencedor, tanto na obtenção de reféns raparigas como pelas mulheres que o esperam no regresso dos combates ou para celebrar acontecimentos de grande importância para a comunidade tribal.”⁵⁴³

No xigubo há uma diferença de participação entre a mulher zulu e a mulher ronga. “A ronga, como já descrevemos, a zulu, porém, toma parte na dança como os homens só diferenciando – deste pelo traje composto de uma saia muito reduzida e de missangas multicores,” além de que é da tradição ronga e zulu manter os seios nus. Os homens aparecem devidamente adornados com penas, enfeites de fibras e pelos nos braços e pernas, colares de sementes, etc. Vestem uns saíotes de pano zulu e empunham o clássico escudo (*xilhangó*) de pele curtida e as tradicionais zagaias (*tlhagi*).⁵⁴⁴

Os homens, ao dançarem o xigubo, impunham uma moca, cuja particularidade consiste em ter uma das extremidades em forma de

⁵⁴⁰ Ibidem.

⁵⁴¹ Ibidem.

⁵⁴² Ibidem.

⁵⁴³ Ibidem.

⁵⁴⁴ Ibidem.

cabeça bem saliente. A moca (ou n'duco) é uma arma terrível nas mãos do rongas tanto para defesa quanto para ataque:

O homem rongas era de uma extraordinária destreza a manejar essa moca, executando com ela um verdadeiro jogo de paradas e respostas, puro movimentos, de esgrimas com golpe final da parte saliente em parte vulnerável do inimigo: cabeça, braços, pernas, etc. O n'duco com uma extremidade saliente como um crânio, servia para a caça neste caso como uma arma de arremesso muito certa no abate de coelhos, cabritos e até aves de certo porte, além da sua eficácia contra cobras.⁵⁴⁵

6ª. Canção: XIPIXANA

✓ **Ritmo:** N'Fena

✓ **Enredo:** Desde os tempos muito distantes, as pitadas de rapé foram sempre as delícias das mamas. As velhas, claro, mais egoístas, guardavam o rapé num objeto chamado *xipixana*, que preso por uma corda ficava numa das ancas. Se alguém perguntava: qual a coisa qual é ela que fica sempre numa das ancas da velha? Todos respondiam : *i xipixana*.⁵⁴⁶

✓ **Fragmentos de outros estilos:** enigma numa frase.⁵⁴⁷

⁵⁴⁵ Ibidem, p. 79.

⁵⁴⁶ Registro em áudio, Rádio Moçambique.

⁵⁴⁷ Enigma numa frase é a designação que se dá, no folclore bantu, aos enigmas que como resposta utilizam só uma palavra.



Xipixana

I ncini xinga nyongeni ya kokwana?

I xipixana

I ncini xinga nyongeni ya kokwana?

I xipixana

I ncini xinga nyongeni ya kokwana?

I xipixana

I ncini xinga nyongeni ya kokwana?

I xipixana

I ncini xinga nyongeni ya kokwana?

I xipixana

I ncini xinga nyongeni ya kokwana?

I xipixana

I ncini xinga nyongeni ya kokwana?

I xipixana

I ncini xinga nyongeni ya kokwana?

I xipixana

I ncini xinga nyongeni ya kokwana?

I xipixana

I ncini xinga nyongeni ya kokwana?

I xipixana

A canção é executada por um dueto masculino que canta:

I ncini xinga nyongeni ya kokwana?

As mulheres repetem o enigma:

I xipixana

Ao som das palmas, pés e assovios.

N'FENA: ao lado do coelho, da tartaruga, do elefante e do leão, o macaco é um dos animais que fazem parte de todo acervo da literatura oral sul-moçambicana. N'fena significa macaco na língua ronga. “Mais do que nenhuma outra dança ronga, o n'fena, expressa um humor acentuadamente burlesco. [...] não foi imitando o macaco que nasceria a dança, mas sim o nome é que teria sido dado a tal espécie de dançar.”⁵⁴⁸ Isso para dizer que, primeiro dançou-se dentro de um estilo que se padronizou dentro da população, depois é que a designaram de N'fena.

⁵⁴⁸ Craveirinha (2009, p. 196).

No N'fena, o que mais atrai a atenção é o movimento das pernas. “As pernas são arqueadas pelo dançarino, depois movimentam-se as pernas num jogo de abrir e fechar simultâneo, os pés apoiados nas pontas, os braços atirados ora para os lados, ora para a frente, ora apoiando-se nas ancas.”⁵⁴⁹ A dança é bem alegre e de um humor malicioso. Como é dançada em grupo ou solo, ou ainda frente a frente a uma mulher e não raras vezes ao desafio com outro homem, o N'fena engloba todas as pessoas. Homens, mulheres, velhos, crianças são sempre os participantes, sem nenhuma restrição. “O N'fena refere-se mais o pequeno macaco ou macaquinho tão arisco, quão facilmente domesticável e cujas momices despertam o riso das crianças e dos adultos.”⁵⁵⁰

7ª. Canção: **XIMATI (tomate)**

- ✓ **Ritmo:** Xingombela
- ✓ **Enredo:** Refere-se à abundância desse fruto, dizendo que o tomate este ano, encontra-se em toda parte. Até no mato.⁵⁵¹
- ✓ **Fragmentos de outros estilos:** não há.

Ximati

Aximati masin'wini yowé mama
Xili guruguru he mama
Aximati chombeni yowé mama
Xili guruguru he mama
Ahi kutala ka xona yowé mama
Xili guruguru he mama

Aximati ntlhaveni yowé mama
Xili guruguru he mama
Ahi kutala ka xona yowé mama
Xili guruguru he mama

Ahi kutala ka xona yowé mama
Xili guruguru he mama
Ahikutala ka xona yowé mama
Xili guruguru he mama

⁵⁴⁹ Ibidem, p.200.

⁵⁵⁰ Ibidem, p.196.

⁵⁵¹ Conforme registro em áudio, Rádio Moçambique.

Aximati masin 'wini yowé mama
Xili guruguru he mama
Ahi kutala ka xona yowé mama
Xili guruguru he mama

Aximati ntlhaveni yowé mama
Xili guruguru he mama.
Ahi kutala ka xona yowé mama
Xili guruguru he mama

A canção é executada por um solo feminino que canta:

Aximati masin 'wini

Todas as pessoas repetem:

yowé mama

Ao som das palmas, pés e tambor.

XINGOMBELA: a xingombela é uma dança com um sentido especial nas relações sociais. Tem um ritmo muito próprio e seu significado é o namoro: “determina aos olhos de todos os presentes as preferências de cada um em relação ao possível noivo, sem, no entanto, haver nisso qualquer compromisso de honra.”⁵⁵² Sua melodia é exercida pelo canto e ao compasso de tambores e palmas. Rapazes e moças ficam frente a frente e ao som e ritmo do tambor e das palmas uma das pessoas do grupo executa uns passos, roda sobre si, e vai em direção ao grupo oposto. Ao chegar, escolhe a pessoa que mais deseja e aproxima-se:

A uma distância que não permite dúvidas de quem foi que ele escolheu executa um movimento de clara solicitação, não só de frente com um clássico movimento pélvico antero-posterior bem marcado, que coincide com o movimento igual ao da dama requestada; outro movimento póstero-frontal que desta vez coincide com uma como que entrega da rapariga com a região glútea com vivo apontar das nádegas nesses movimentos de

⁵⁵² Craveirinha (2009, p. 188).

*evidente insinuação erótica nunca chega a haver contato e o convite jamais se considera obsceno ou como ofensivo dos tabus morais prevaletentes na tribo. [...] tudo isso num clima de alegria, de malícia sem grosseria, como se consistisse num galanteio, pura e simplesmente.*⁵⁵³

Depois do convite, a pessoa que o fez ocupa o lugar da outra e esta vai, por sua vez dançando, solicitar uma outra que está na outra fila.

*No ritmo de cadências com que os dançarinos se correspondem mutuamente na xingombela há um apelo que vem dos longínquos tempos da livre escolha de companheiro para a constituição da família. O movimento da frente para trás e de trás para a frente é tão milenário como o gênese, tão instintivo como o primeiro sorvo do recém-nascido no peito materno. Considerá-lo obsceno seria o mesmo que sermos capazes de encontrar um átomo de imoralidade no seio que se desnuda no ato da amamentação.*⁵⁵⁴

Em sua obra *O Sétimo Juramento*, Paulina Chiziane faz uma referência à xingombela, trazendo um pouco da intimidade familiar que envolve essa dança, quando diz: “A xingombela dança-se em família, compadre e comadre num só par – diz o povo. O seu com seu igual. Diz com quem tu andas, te direi quem és.”⁵⁵⁵

8ª. Canção: **XILUNGWINI (NA CIDADE)**

- ✓ **Ritmo** Lhama
- ✓ **Enredo:** a canção faz alusão às forças da natureza, dizendo-se que tropeja em toda a parte.⁵⁵⁶
- ✓ **Fragmentos de outros estilos:** não há.

Xilungwini

*Xilungwini oh niya lhuma
xilungwini oh niya lhuma*

⁵⁵³ Ibidem.

⁵⁵⁴ Craveirinha (2009, p. 189).

⁵⁵⁵ Chiziane (2000, p.101).

⁵⁵⁶ Conforme registro em áudio, Rádio Moçambique.

*xilungwini oh niya lhuma
xilungwini oh niya lhuma*

*Mafalala oh niya lhuma
kaMatola oh niya lhuma,
Thanganyika oh niya lhuma
aZabeti oh niya lhuma.*

*Xilungwini oh niya lhuma
xilungwini oh niya lhuma
xilungwini oh niya lhuma
xilungwini oh niya lhuma*

*kaMaxava oh niya lhuma
kaManyisa oh niya lhuma
kaMatola oh niya lhuma
Marrakwene oh niya lhuma.*

Buyaaaaaaaaaaaaaaaa

*Xilungwini oh niya lhuma
xilungwini oh niya lhuma
xilungwini oh niya lhuma
xilungwini oh niya lhuma*

*akaPfumu oh niya lhuma
Xiphamanine oh niya lhuma
kaMatola oh niya lhuma
axalinga oh niya lhuma.*

Buyaaaaaaaaaaaa

A canção é executada por um solo feminino que canta:

Xilungwini

Todas as pessoas repetem:
oh niya lhuma

Ao som do tambor, *unculunguanu*, palmas e pés para marcar o ritmo. O assovio é o instrumento de sopro dos executores das canções.

9ª. Canção: **XOWANE N’WHANYANA – olá,
moça/raparida/donzela**

Xowane n’whanyana, uxongi svanga i kapulana. (2vezes)
olá moça és tão bonita quanto uma capulana.
*Vatakulovola*⁵⁵⁷ *i timpondho*⁵⁵⁸ *ta libungu.*⁵⁵⁹ (2vezes)
vão lobolar-te com dinheiro vermelho

Aye kwini lweyi nimurhandzaka?
onde está aquela que eu amo?
Aye kwini lweyi anirhandzaka?
onde está aquela que me ama?
Hi wene mani? Univutisa hi lirhandzu.
Quem és tu? Perguntas-me com amor
Nawusvitiva lesvaku nakurhandza.
Sabendo que eu amo-te

Yuyu, yuyu, yuyu, yuyu (3 vezes)
Hi wene mani? Univutisa hi lirhandzu.
Quem és tu? Perguntas-me com amor
Nawusvitiva lesvaku nakurhandza.
Sabendo que eu amo-te

Comentário: Esta é uma canção de namoro. Embora não tenha conseguido uma referência ao seu ritmo, parece que sua temática combina com o que explicamos no ritmo da xingombela. A canção me foi apresentada por seu Obelino e está registrada no filme *Ngwenya o Crocodilo*, no qual seu Obelino, seu primo Malangatana e Palmira executam singelamente a canção. Na coreografia parece haver um jogo, no qual, ao final, a moça deve escolher com quem vai ficar.

10ª. Canção: **XIN’WANANI**

⁵⁵⁷ Do verbo *kulovola* que significa dar o dote à família da mulher para efeitos de legitimação do casamento. Dicionário Changana-Português, p. 98.

⁵⁵⁸ *Timpondho* significa notas de 100Mt, especificamente, mas em geral pode se referir ao dinheiro em si.

⁵⁵⁹ *Libungu* – cor vermelha (em ronga) A ligação entre esta cor e a expressão *timpondho* surge do fato de que naqueles tempos as notas de 100 meticais eram as maiores (em termos de valor) que existiam e eram as mais usadas para lobolar, sobretudo as mulheres bonitas.

Hitlangela xin 'wanana xingapsaliwa namuntlha
Hitlangela xin 'wanana xingapsaliwa namuntlha
Hitlangela xin 'wanana xingapsaliwa namuntlha
 Agraciamos/felicizamos o bebê que hoje nasceu

Ambuwetela ambuwetela, ambuwetela
 Anina, anina, anina o bebê
Mamani wa kona ambuwetela ambuwetela, ambuwetela
 A mãe do bebê anina, anina, anina o bebê
Papayi wa kona ambuwetela ambuwetela, ambuwetela
 O pai do bebê anina, anina, anina o bebê
Titiya wa kona ambuwetela ambuwetela, ambuwetela
 A tia do bebe anina, anina, anina o bebê

Hitlangela xin 'wanana xingapsaliwa namuntlha
Hitlangela xin 'wanana xingapsaliwa namuntlha
Hitlangela xin 'wanana xingapsaliwa namuntlha
 Agraciamos/felicizamos o bebê que nasceu hoje
Vovote wa kona ambuwetela ambuwetela, xingapsaliwa namuntlha
 A avó do bebê anina, anina, anina o bebê

Comentário: Esta canção é específica para ocasião de partos tradicionais que não são realizados na maternidade, mas pelas anciãs da comunidade com experiência no assunto. A canção é bastante cantada também nas cerimônias de “tirar o bebê” ou ainda nas cerimônias do *Kangulequezê*.

Homens e mulheres cantam acompanhados de palmas, pés e jogos com o corpo e dos sonoros *uncunlunguanu* das mulheres.

11ª. Canção: **HILAVALAVA, HILAVA N'WANA (Quero ter um filho)**

- ✓ **Enredo:** A canção enfatiza a impotência de se ter um marido e ter um filho.
- ✓ **Ritmo:** Ximangua
- ✓ **Fragmentos de outros estilos:** o jogo

Hilavalava, hilava n'wana, hilavalava, hilava nuna.
 Procuramos e procuramos ter um filho,
 Procuramos e procuramos ter um marido

*Anuna hitamukuma kwini? Ahé, vakithi hitaku xamuchicachica*⁵⁶⁰

Onde acharemos um marido? Oh, coitadas, faremos o xamuchicachica

Ahé vakithi!

oh, coitadas!

Anuna hitamukuma kwini? Ahé, vakithi hitaku xamuchicachica

Onde acharemos um marido? Oh, coitadas, faremos o xamuchicachica

Ahé vakithi!

oh, coitadas!

Hilavalava, hilava n'wana, hilavalava, hilava nuna.

Procuramos e procuramos ter um filho, Procuramos e procuramos ter um marido

*Anuna hitamukuma kwini? Ahé, vakithi hitaku xamuchicachica*ⁱⁱ

Onde acharemos um marido? Oh, coitadas, faremos o xamuchicachica

Ahé vakithi!

oh, coitadas!

Anuna hitamukuma kwini? Ahé, vakithi hitaku xamuchicachica

Onde acharemos um marido? Oh, coitadas, faremos o xamuchicachica

Ahé vakithi!

oh, coitadas!

An'wana hitamukuma kwini? Ahé, vakithi hitaku xamuchicachica

Onde acharemos um filho? Oh, coitadas, faremos o xamuchicachica

Ahé vakithi!

oh, coitadas!

Hilavalava, hilava n'wana, hilavalava, hilava n'wana.

Procuramos e procuramos ter um filho, Procuramos e procuramos ter um marido

*An'wana hitamukuma kwini? Ahé, vakithi hitaku xamuchicachica*ⁱⁱⁱ

Onde acharemos um filho? Oh, coitadas, faremos o xamuchicachica

Ahé vakithi!

oh, coitadas!

Anuna hitamukuma kwini? Ahé, vakithi hitaku xamuchicachica

Onde acharemos um marido? Oh, coitadas, faremos o xamuchicachica

Ahé vakithi!

oh, coitadas!

⁵⁶⁰ Uma expressão usada no jogo em que não se sabe quem ganha, só quando alguém for acertada pela cançãozinha e canta-se assim: *lamuchicachica lamuchi!* E onde termina a cançãozita essa é a pessoa escolhida ou a pessoa que ganhou.

An'wana hitamukuma kwini?
Onde acharemos um filho?

Comentário: Parece que há diferença do que diz a canção e o que se anuncia na voz do locutor.

Na execução da canção predominam os instrumentos de sopro que a descaracterizam.

12ª. Canção: **LOKO UNGANILAVI HONIBZELA NIFAMBA!**

- ✓ **Enredo:** História de um homem que se tornou de um momento para o outro infiel à sua esposa. Recolhe-se tarde a casa, quando se lembra de recolher-se. Já não a acaricia e ela ressentida diz: se já não gostas mais de mim é melhor dizer para eu me ir embora.
- ✓ **Ritmo:** Mayayana
- ✓ **Fragmentos de outros estilos:** não há.

Ehim, amahinhim mamane,
Oh minha mãe!
Loko unganilavi honibzela nifamba! (2vezes)
Se não me queres, diga-me para ir embora

Yowa, yowa, amahinhim mamane,
Oh minha mãe!
Loko unganilavi honibzela nifamba! (2vezes)
Se não me queres, diga-me para ir embora
Mine, amahinhim mamane,
Loko unganilavi honibzela nifamba! (2vezes)

Yowa, yowa, amahinhim mamane,
Loko unganilavi honibzela nifamba! (2vezes)

Hihé, amahinhim mamane,
Loko unganilavi honibzela nifamba (2vezes)

Yowa, yowa, amahinhim mamane,
Loko unganilavi honibzela nifamba! (2vezes)

Hihé, amahinhim mamane,

Loko unganilavi honibzela nifamba (2vezes)

*Yowa, yowa, amahinhim mamane,
Loko unganilavi honibzela nifamba! (2vezes)*

*Hihé, amahinhim mamane,
Loko unganilavi honibzela nifamba (2vezes)*

*Yowa, yowa, amahinhim mamane,
Loko unganilavi honibzela nifamba! (2vezes)*

13ª. Canção: **AVALOYI (Os feiticeiros)**

- ✓ **Enredo:** As feiticeiras de Chamanculo refere-se a uma lenda que corria de que o bairro de Chamanculo era habitado por feiticeiras. A letra diz que uma mulher que desejando ausentar-se por um momento, teve que pedir a uma tal dona Rabia que tomasse conta do filho, com receio dos malefícios das bruxas.
- ✓ **Ritmo:** Marrabenta
- ✓ **Fragmento de outros estilos:** não há.

Avaloyi va ka Magudu va kuloya ni nhlekanhi
Os feiticeiros de Magude fazem feitiço até de dia
Avaloyi va ka Magudu va kuloya ni nhlekanhi
Os feiticeiros de Magude fazem feitiço até de dia
Vakota vavabela ampalampala^{iv} hi mhaka ya kuloya ni nhlekanhi
Até tocaram-lhes a palapala por fazerem feitiço de dia
Vakota vavabela ampalampala hi mhaka ya kuloya ni nhlekanhi
Até tocaram-lhes a palapala por fazerem feitiço de dia
Oh, mamana Angelina, awunitamelele n'wananga
Oh, mãe Angelina peço para pegares/segurares o/a meu/minha filho(a)
Oh, mamana Angelina, awunitamelele n'wananga
Oh, mãe Angelina peço para pegares/segurares o/a meu/minha filho(a)

Avaloyi va ka Magudu va kuloya ni nhlekanhi
Os feiticeiros de Magude fazem feitiço até de dia
Avaloyi va ka Magudu va kuloya ni nhlekanhi
Os feiticeiros de Magude fazem feitiço até de dia
Vakota vavabela ampalampala hi mhaka ya kuloya ni nhlekanhi
Até tocaram-lhes a palapala por fazerem feitiço de dia
Vakota vavabela ampalampala hi mhaka ya kuloya ni nhlekanhi

Até tocaram-lhes a palapala por fazerem feitiço de dia

Oh, mamana Angelina, awunitamelele n'wananga

Oh, mãe Angelina peça para pegares/segures o/a meu/minha filho(a)

Comentário: Percebe-se que a tradução não condiz com o enredo anunciado no programa radiofônico.

A primeira vez a canção é executada por um dueto masculino. Quando é repetida, entra uma voz feminina. Acompanham palmas e assovios, além dos instrumentos de sopro que a descaracterizam.

14ª. Canção: **ANDZINA TATANA (Não tenho pai)**

Andzina, tatana
 Não tenho mãe,
 Andzina, mamana,
 Não tenho pai,
 Andzina malume,
 Não tenho tio
 [...]
Svini wusiwana
 Mete pena...

Comentário: se o leitor está lembrado, já ouvimos essa canção lá atrás, na voz de Malangatana, porém a encontrei nos arquivos da Rádio, cantada em ritmo de Marrabenta e em outro contexto. Com Malangatana temos o lamento por um amor perdido, aqui, é um lamento de alguém que, por não ter pai nem mãe, quer contar sua tristeza. Tal recorrência comprova o nomadismo da voz também nas canções tradicionais. Com poucas mudanças na letra, a canção se tornou outra, comprovando o quanto não é a letra mas, sim o ritmo que pode promover mudanças bem profundas nas canções.

Cantada em dueto masculino. Sobressaem na execução os instrumentos de sopro que a descaracterizam.

Assim, dar lugar a algumas canções da tradição sul-moçambicanas, ao contrário do que se possa pensar, significa perceber suas características múltiplas e moventes. Elas podem ser uma das identidades saídas da alma de todo cantante dos quintais, podem ser o efeito dos resíduos de outras tradições, mas também dos espíritos dos antepassados, habitantes do entre-lugar dos vivos e dos mortos, ou das

crenças cristãs; podem conter parte do ritmo da marrabenta, mas também do samba brasileiro ou do fado português.

Neste caderno, **busca** e **encontro** tratam da decepção.

A decepção é um movimento fundamental da busca ou do aprendizado: em cada campo de signos ficamos decepcionados quando o objeto não nos revela o segredo que esperávamos. E a decepção é pluralista, variável segundo cada linha. (DELEUZE, 2003, p.32).

O que neste caderno se registra não são pensamentos, mas alguma coisa que força a pensar, porque “mais importante do que o pensamento é o que ‘dá que pensar’; mais importante que o filósofo é o poeta [...] porque o poeta aprende que o essencial está fora do pensamento, naquilo que força a pensar.” (DELEUZE, 2003, p.89).

Considerando-se que as enunciações deste caderno caracterizam-se como um ato de busca, em se tratando de busca, como argumenta Deleuze, “só a arte é capaz de nos dar o que procurar em vão na vida.” (DELEUZE, 2003, p. 90).

Penso nisso, ao traçar todas essas cartografias de viagens, afetos e descobertas.

*"Agora
que fazer
com esta manhã desabrochada a pássaros?"*
Manoel de Barros





6 SEGUNDO CADERNO: a pergunta

Desde ali, durante nove dias, fui levado por ventos funestos sobre o piscoso mar; no décimo, desembarcamos na terra dos Lotófados, que se nutrem de flores. Aí, penetramos no continente, fizemos aguada e logo meus companheiros tomaram uma refeição, junto das rápidas naus. Depois de termos comido e bebido, tendo escolhido dois homens e dando-lhes um terceiro como arauto, mandei-os colher informações sobre quais eram os comedores de pão que na terra habitavam. Eles partiram, ato contínuo, e entraram em contato com os Lotófagos. Estes não pensaram em matá-los, senão que lhes deram loto a comer. Ora, quem quer que saboreava esse fruto doce como mel, não mais queria trazer notícias nem voltar, mas preferia ficar ali, entre os Lotófagos, comendo loto e esquecido do regresso. Tive de os conduzir à força, debulhados em lágrimas, para as naus; arrastei-os para debaixo dos remadores e aí os prendi, enquanto instava com os demais companheiros, que me tinham permanecido fiéis, a que subissem depressa nas ruas ligeiras, receosos de que algum deles, provando o loto, se esquecesse do regresso.⁵⁶¹

1

O avião tocou o solo com um solavanco brusco. Os viajantes riram e fizeram comentários só quando, finalmente, as portas se abriram. O passageiro que há dez anos não vinha à sua terra olhava pela janela como se estivesse longe a milhares de quilômetros. Lá fora, a chuva fina e o frescor impróprio para dezembro anunciavam que em breve eu me sentiria novamente em casa. Andaria pelos mesmos caminhos tantas vezes percorridos: pela mesma estrada. Será que a reconheceria? Há uma mistura de alegria e dor no regresso. No voo da borboleta que insistia em me visitar havia um prenúncio de mudança. No pensamento, palavras incertas: uma verdadeira viagem não pode ser concluída senão

⁵⁶¹ Disponível em Biblioteca Digital: <http://www.dominiopublico.gov.br> . Acesso em 03 de jul. 2011.

com o retorno. Lembrei-me de um trecho de Ulisses, no Canto IX da Odisseia. No trecho, Ulisses narra a Alcino as peripécias e malogros de sua volta à pátria. Todo o livro trata exatamente desse retorno, dessa viagem à terra natal, à casa, à pátria.

Quando três marinheiros provam da flor de loto rompem com a razão da viagem e assim com a própria razão de existir. Se o homem grego é homem por sua descendência e por sua nação (a polis grega), fora dela ele é estrangeiro, um ser sem pátria, sem tradição. Assim, o episódio de Ulisses no país dos Lotófagos é a narração de um aviso, um alerta sobre o perigo do esquecimento. A história de Ulisses faz refletir sobre o que é comum a todo ser humano – o movimento de busca - e buscar é lembrar-se. Heródoto⁵⁶², que também passou por esse processo, dedicou um capítulo de sua obra a Clio: musa da história, filha de Zeus e Mnemosine, a qual personifica a memória e a lembrança.⁵⁶³ Clio deriva da palavra grega celebrar, por essa razão ela identificou-se com o cantar da glória dos guerreiros. Assim, quando lembramos, quando nos colocamos em um processo de busca, o que fazemos é um ato de celebração.

2

Em mim pulsavam ainda as indagações que me moveram há tanto tempo na busca pela voz. E pensava nos pequenos pedaços que recolhi na viagem, mas também perdi, nas especificidades de algum lugar e na experiência em Moçambique.

No diálogo secreto que se instaurava entre aquela sociedade, as culturas que a compõem, a dimensão simbólica que a caracteriza e o lugar onde me encontro. Se o espaço, assim como o mito, é dinâmico, o que escondeu e o que revelou de mim? Que dimensões escondidas descobri sobre mim mesma ao ser marcada por aquele lugar? O que sei é que perdi. Perdi alguma coisa que me era essencial, e que já não me é mais.⁵⁶⁴

⁵⁶² HERODOTOS. História. Brasília: editora da Universidade de Brasília, 1985.

⁵⁶³ Mircea Eliade, em seu livro *Mito e Realidade*, lembra que há uma diferença entre a memória (*mneme*) e recordação (*anamnesis*). *Mnemósyne*, a musa da recordação, é aquela que sabe tudo: “tudo o que foi, tudo o que é, tudo o que será”. Já, na lembrança não se trata de recordar os feitos históricos, mas os fatos biográficos “é conhecer não mais o passado primordial, mas uma série de existências pessoais anteriores” (ELIADE, 2002, 107-109).

⁵⁶⁴ Lisspector (1979).

3

Eu percebi minha necessidade da obra de Zora Neale Hurston algum tempo antes de saber que a obra dela existia.

Alice Walker

Comecei por ir atrás de alguns pedacinhos de vida que faltavam. Falei com meus pais, visitei tios, parentes de longe e de perto. Foi numa dessas viagens que se deu o encontro: Zora Neale Hurston e eu. Ela estava ali, com tudo pronto, e me ajudava no que era incompreensível ou faltava. Ela também falava de uma experiência de viagem.

E me indicava que uma viagem de pesquisa, às vezes, é como um fazer literário. Nas trilhas em que apresenta os personagens, o autor apresenta seu plano de criação, refletindo não somente sobre o mundo ficcional como também da relação do desdobramento sobre o mundo real. Por essa razão, a viagem pode ser uma metáfora do fazer literário. Nesse sentido, refletir sobre a viagem a partir da literatura poderia ser realmente significativo. Talvez seja por isso que Zora não fez parte da “Ex-Posição da Casa da Voz.” Ela poderia estar lá para apresentar a voz e a fala. Mas preciso dela mais ainda aqui para falar da viagem, para falar do retorno de uma viagem, uma viagem de formação.

1 *O vocábulo confidência : con.fid.e.ntia : ato de confiar. Escolho-o como se de início servisse para falar ao ouvido, em voz sussurrante: fazer uma confidência. Esforço-me para da maneira mais simples dizer essa expressão como se a ela me apegasse para explicar o que confidência quer dizer, como se me obrigasse a lembrar do que ainda não sei. O que me é requerido pela confidência fazendo-a desse modo em minha língua o que acrescenta, suprime, permuta ou transpõe nos sons que sempre ouvi e que gira em torno de mim seu leve contorno, meu território, minha morada. Ao mesmo tempo em que me confidencia, na palavra confidência deparo-me com fid: fid.em com a suspensão do d, gerando a forma medieval fee, que craseou os ee: fé. E a palavra provoca síncope nas linhas de escrita que aqui se soltam para invocar a crença do que eu digo tanto em você que lê quanto em mim.*

Quando seu romance me caiu nas mãos, ainda em viagem, não tive dúvida. Um romance que fora por muitos anos desconhecido, esquecido ou simplesmente ignorado pelos estudiosos da literatura: *Seus Olhos Viam Deus*.⁵⁶⁵ Romance que faz parte do impressionante corpo de trabalho deixado por Zora: quatro romances, dois livros de folclore, uma autobiografia e mais de cinquenta contos e ensaios.⁵⁶⁶ *Seus Olhos Viam Deus* apresentava-se como um espaço de uma inscrição do segredo, um espaço de inquietude da busca a respostas de questões existenciais que se dão na travessia: nem na partida, nem na chegada, como bem nos lembra Guimarães Rosa. Foi assim que me entreguei aos Segredos de *Seus Olhos*...

4

Qual o segredo?

I

Passando o leite pelo coador, permanece a nata. Mas o que isto tem a ver com a palavra segredo? Ou melhor, o que tem isso a

2 *A partir dessas linhas de dentro, linhas invisíveis de onde me pode vir tudo do que sempre tive medo de expor, me levo outra vez a (des)confiar da escrita como ato de fé. Para retornar a mim mesma, proponho-me a contar tudo, meu plano de escrita é contar um segredo. De fé. Tu podes crer? Se “com a mesma necessidade com que uma árvore dá seus frutos, crescem em nós nossos pensamentos, nossos valores, nossos sins e nãoos e ses e quês” (Nietzsche) pergunto-me, desde quando (des)confio ou passei a (não) ter fé? Foi ainda bem pequena que ouvi a frase que me veio na confluência do caminhos dessa viagem que me propus trilhar: “a fé vem pelo ouvir.” E lembro-me de um grandioso medo se apoderando de mim quando desconfiava não a ter. Absorta nas múltiplas imagens que esta palavra suscita, solto meu grito: se a fé vem pelo ouvir, por onde vem o ressentimento?*

⁵⁶⁵ HURSTON; Zora Neale. *Their eyes were watching God*. New York: Perennial Classics ed., 1999.

Seus Olhos Viam Deus é o título da tradução brasileira produzida pela editora Record, cuja referência completa encontra-se na bibliografia desta tese.

⁵⁶⁶ Sickels (2003).

ver com *Seus Olhos Viam Deus?*

Vou-lhes contar um segredo. Talvez um segredo que nem Zora soubesse, embora tivesse tanta familiaridade com o ambiente rural.

Então. É desse ato de passar o leite no crivo, retirando-lhe, a nata que vem a palavra coar. Esse coar chama-se **cernere**, de raiz *cern-*, participio **cretus**, de radical *cre.t-*, alterados para *cri-*, *cri.ç-*, *cre-e*, por sonorização, *gred*.

O passar pela peneira é o **discernir** e “o que conseguimos separar é o **discreto**, cujo sentido ainda é mantido na Física, pois o que não é contínuo é denominado discreto.” E discreta também “é a pessoa que age com **discrificação**, diferenciando o que é nata do leite, isto é, as situações em que se fala.” O ato de separar, “**discrimen**, gerou o termo **discriminação**.”

O que é deixado de lado, em latim: *secretus*. O que é “segredo não se mistura com o que é conhecido de todos, separa-se dos demais, como uma secreção, que não permanece no corpo.” Assim, um “segredo é algo que deve ser deixado de lado, após se discernir. Aquele a quem se confiavam segredos era chamado secretário e o lugar onde trabalhava, a secretaria.”

O tempo não é um corte de linha ou lâ!
O tempo é um fragmento de nuvem que não pára de se deslocar com
suas pontas sempre nubladas.
Mourid Barghouti

3 *O Caminho para o Monte Chuwoso: Sabe, tudo tem seu começo. Para os Caigangues o começo consistiu numa luta pela vida já debaixo da terra. Para eles os primeiros índios da nação Caigangue saíram do próprio solo, por isso eles têm a cor terra. A decisão foi tomada ainda embaixo do solo, segundo os Caigangues, de quem saía e quem ficava. Os que ficaram vivem lá até hoje. São eles que se encontram com a alma de cada Caigangue que morre, daquele que da terra um dia saiu. Esse índio pertence à terra porque a mesma mão que deu forma ao lugar onde nascera também deu forma ao homem de acordo com seu meio ambiente.*

Mas é preciso também que contemos o começo do fim. Do fim de muitos indígenas da terra chamada Brasil.

Mas voltando à nata, “a nata se concentra, formando o elemento concreto com que se fará o queijo.” Vejam, de que operação simples tem origem a divisão entre ‘concreto’ e ‘abstrato’? A saber, respectivamente, no coar do leite e na tração dos bois! No que concerne à obra de Zora, isso tudo muito nos interessa.

“Impurezas que são jogadas fora na operação da feitura da nata são excreções. O que é separado pelo organismo dos seres vivos e lançado fora tem o nome de excremento.” Nosso corpo é como uma peneira. Assim como nossos pensamentos: selecionam. “Os juízes promulgam decretos. Lançam pessoas para longe, confinam-nas em degredos.”⁵⁶⁷

II

Deslocando, porém, o segredo do latim, Jacques Derrida argumenta que a cripta grega abre possibilidade para que o segredo seja tirado do invisível, do escondido. Evocando os Evangelhos, o livro de Mateus e alguns fragmentos de suas palavras: “para que a tua esmola fique em segredo, teu pai que vê em segredo te compensará”⁵⁶⁸, o autor aponta que “a penetração do segredo, no Evangelho, é confiada ao olhar, à visão, à observação – em detrimento da escuta, do faro ou do tato”⁵⁶⁹.

O fim consistiu em outra luta, cuja maioria das nações indígenas que aqui vivia perdeu. Algumas culturas ainda eram tão jovens, porém morreram como erva queimada pelo vento quando varre os campos.

As que sobreviveram, era preciso civilizar. Foi assim que em 1549 os jesuítas chegaram ao Brasil com um objetivo: catequizar os indígenas nas matas sob o domínio português. E então, até 1734, a Ordem dos Jesuítas já havia catequizado aproximadamente 100.000 índios. Para todos os povos sobreviventes, há um velho marco: Eram os Sete Povos das Missões. Esta era a terminologia criada para a área de fronteira entre Paraguai, Argentina e Brasil, no Vale do Rio Uruguai (Iguaçu), a noroeste do Rio Grande do Sul. É ali que se encontra o tempo mais árduo do mundo.

Foi no reflexo desse tempo que meu avô materno viu que era só metade índio. Sua pele já não mais lembrava a cor da terra. Era branca.

⁵⁶⁷ Viaro (2004, p.142/144). Todas as aspas que aparecem no texto dizem respeito a essa referência.

⁵⁶⁸ Evangelho de São Mateus 6: 04.

⁵⁶⁹ Derrida (apud MAGALHAES, 2010).

Nos deslocamentos que Mateus incita Derrida a fazer, o segredo tanto pode ser visto como pode continuar um segredo. Assim, “o sentido da cripta propicia abertura do segredo para além do visível, em direção ao ilegível e ao indecifrável.”⁵⁷⁰ Em Derrida, então, o segredo possui vários nomes: a solidão; aquilo que não se deixa levar nem encobrir pela relação com o outro, pelo estar-com ou por alguma forma de “laço social”; o que não responde, nenhuma res-ponsabilidade ou ainda: a vida, a existência, o rastro, eis o que resta: Vari(a)ções sobre o segredo em *Seus Olhos Viam Deus*,⁵⁷¹ de Zora Neale Hurston.

5

1ª. Variação: A guardadora de Segredos

Na tradição oral, a voz se apresenta como guardadora de segredos; se constitui primeiro numa forma de proteção contra o esquecimento e permite a construção de uma identidade coletiva específica. Essa voz, em algumas

Herança dos portugueses que por sua terra atracaram. Da raiz indígena só guardava como forma de linguagem os gestos e os sonhos. Minha mãe não cansa de contar o quanto ele amava os juncos que cresciam junto das águas e as raízes úmidas das árvores e com uma paciência indescritível tecia a cestaria duradoura que seus netos ainda puderam conhecer. Mas quando lembro de meu avô materno vejo uma figura fantasmagórica, vivia imerso em um silêncio fúnebre. Para o Sol já não olhava, esquecera da música dos seus antepassados e já não dançava.

Os inimigos chegaram aos Caigangues por meio de uma trilha. A mesma trilha usada pelos jesuítas e pelos índios para chegar ao Iguaçu. Essa trilha tornou-se um dos caminhos terrestres sagrados que conduzia às regiões das Missões. Esse é o caminho ao Monte Chuvaso. Esse é o caminho ao Monte Cristo (Peabiru). A caminho do Monte Chuvaso há muitos marcos, muitas jornadas numa só.⁵⁷²

⁵⁷⁰ Ibidem.

⁵⁷¹ 1995.

⁵⁷² “Aqui no Cubatão, nesse morro que sai do cemitério, quando atravessa ali, aquele morro ali é dos índios. Ali tinha índio. Então o meu avô, a mãe da sinh’Ana (referindo-se à sogra, dona Ana Dias - conhecida popularmente como Ana Mulata - de 103 anos, que estava sentada ao seu lado) também morava lá. Tudo naqueles cantos pra lá (referindo-se à região que eles chamam de Campo da Aviação, atual aeroporto de Joinville). Meu tio contava que eles tavam brincando ali, e quando tavam quebrando aqueles indaiá, quebrava e colocava ali pra brincar. Daqui a pouco

culturas, pode ser considerada como um instrumento de prestígio social dos que detêm a sabedoria. Está na base das sociedades nas quais a oralidade está no pilar da hierarquia dinâmica que estrutura as comunidades e afirma o vigor do jogo cultural no qual se inscrevem.

Zora Neale Hurston era uma guardadora dos segredos da tradição oral de sua comunidade. E, a partir da sua obra, o segredo se torna público. Jacques Derrida liga o segredo ao testemunho. Segundo o autor, o dever de “guardar secreto aquilo mesmo que testemunho, é a condição do testemunho no sentido estrito”.⁵⁷³

Zora era norte-americana, da Flórida, e, mesmo enquanto vivia em Nova York, escrevia sobre o sul rural, seu folclore e as tradições de contação de histórias das pequenas cidades. Aliás, ela era conhecida em Nova York como uma contadora de histórias, uma contadora de histórias cômicas e irreverentes.

4 *De colinas e Colônia do Palmítal: Voltei ao Monte Cristo em setembro. Sua escadaria de pedra com três mil degraus agora tinha para mim outro significado. Se o trabalho escravo provavelmente também foi usado para construir a escadaria, em 1852, era ali que, certamente também havia algum vestígio dos meus antepassados. Minha avó morrera há sete anos e recordar sua história era, para mim, estar junto de seu túmulo.*

Vivera até noventa e oito anos e, por fim, faltou-lhe o ar. Sua filha, minha mãe, esteve com ela no último dia em que vouó desfrutou dos espaços físicos da casa onde vivera por muitos anos. E eu estava com ela. Não morávamos perto. Mas naquela tarde de domingo, senti uma vontade enorme de rever minha avó. Havia um ano que não a via. E até hoje, lembro-me de sua expressão de felicidade quando me viu à porta e da saudação que me fez.

eles davam uma bobeira e os indaiá sumia dali. Quebrava de novo e quando viram alguém tirar bem rápido, aí começaram a gritar. Então algumas pessoas foram atrás e bateram com os índios, aqui, nesse morro ali. Depois, parece que mataram um monte de índio aqui. Tem uma história ali. Meu Deus, o tio Jango contava isso.” (Depoimento do Sr. Antonio Leopoldino, 68 anos. – Caderno de Viagem, janeiro de 2012).

⁵⁷³ Derrida (2004, p. 25).

A autora diz em sua autobiografia: “Eu tinha o mapa de Dixie⁵⁷⁴ em minha língua.”⁵⁷⁵ Ela primeiro começou a colecionar folclore depois de matricular-se na Universidade Barnard College em 1925 para estudar antropologia com o renomado antropólogo Franz Boas. Zora Hurston fez sua primeira viagem antropológica à Flórida em 1927. Retornou à Flórida para colecionar o folclore negro e boa parte desse produtivo trabalho de campo apareceu em seu *Mules and Man* (1932), o primeiro livro de folclore negro colecionado por uma afro-americana. Mergulhando na cultura de muitas comunidades do sul afro-americanas rurais, ela gravou histórias, canções, sermões, provérbios, superstições e contos folclóricos, enquanto ao mesmo tempo participava das comunidades. Seus trabalhos como antropóloga e como escritora criativa claramente se superpunham.

O folclore, em geral definido como as crenças tradicionais e lendas de um povo, especialmente quando advém de uma tradição oral, tinha sido parte da vida de Zora Hurston desde a infância: “Quando caí de cabeça no mundo aterrisei em um berço de negrismo. Desde o primeiro balanço de meu berço, eu tinha ouvido contar sobre as travessuras do Irmão Coelho (*Brer Rabbit*) e o que que a Coruja de Olhos Apertados disse lá do alto da sua casa”.⁵⁷⁶

Porém, nunca poderei esquecer da força dos seus braços. Abraçou-me e não me soltou em nenhum momento naquela tarde, em seu humilde sofá. Meu tio Cláudio fazia alguns reparos e manutenção nos cômodos da casa. Minha mãe sentou à sua frente. Depois chegaram minha tia Maria e sua filha. E a tarde foi de conversa. Minha avó, porém, pouco falava, só me abraçava. Que troço para doer aquele abraço quando dele me lembra! Eu ainda não entendia.

Foi difícil afastar seus braços do meu corpo na hora da saída. Ela não estava doente, mas, na segunda-feira, pela manhã, começou a lhe faltar o ar. Morreu no hospital naquela semana. Já morta, o seu rosto era como o de uma criança. Jamais esquecerei sua linda imagem em um azul celeste escolhido a dedo para a sua despedida.

⁵⁷⁴ Sul dos EUA .

⁵⁷⁵ Hurston (1979, p. 82).

⁵⁷⁶ Hurston (2008, p. 05).

A escritora só começa a estudar o folclore de sua terra natal após ter saído dela por uns tempos. Ela ainda precisava “da lente de aumento da Antropologia”⁵⁷⁷ para distanciar-se daquela cultura e ver plenamente suas riquezas e suas camadas. Hurston se viu atraída ao folclore porque ela podia ver que os afro-americanos “estavam criando uma arte que não precisava da sanção da cultura para afirmar sua beleza”⁵⁷⁸, e a antropologia ofereceu-lhe um modo científico de registrar a riqueza cultural e intelectual dessa forma de arte.

O folclore que ela colecionava vitaminava sua ficção e lhe proporcionava uma perspectiva única e materiais originais. Ao longo dos anos, Zora Hurston explorou as comunidades rurais escondidas da Flórida, Nova Orleans e do Caribe. *Mules and Men* é uma de suas obras sobre folclore mais louvadas. A obra tem seu foco singular nas comunidades negras do sul, mas o que a torna única é o envolvimento de Zora Hurston com essas comunidades. Não é um relatório antropológico tradicional. Mais do que fornecer um relato distanciado e impessoal de uma “outra” cultura, Zora Hurston retrata a si mesma como um personagem central.

O livro abre com a viagem da autora de volta à sua cidadezinha. A seguir, seguem passagens da obra:⁵⁷⁹

Gosto de pensar na minha avó como uma criança. A criança que ela não teve a oportunidade de ser. Quando nasceu, por volta de 1902, os negros estavam vivendo o mais cruel momento de sua história. Por mais de duzentos anos tinham sido seqüestrados de suas terras de origem e espalhados por todo território brasileiro.

A família da minha avó chegou a Joinville pelas margens de um ribeirão que até hoje dá nome à localidade onde viveu até sua morte: Ribeirão do Cubatão. Ainda era pequena quando seu pai fora tirado do lugar onde outrora se instalara com a família e fora levado ao Município de Três Barras, em Garuva, localidade à outra margem do Canal de Palmital, abrindo as estradas que levam um município ao outro. O município de Três Barras tem um dos maiores índices de chuva do Brasil e fica a quarenta km de Joinville, Santa Catarina.

⁵⁷⁷ Ibidem.

⁵⁷⁸ Hamenway (1980 p. 54).

⁵⁷⁹ Em tradução de Gilka Girardello.

2ª. Variação : No Rastro de Mulas e Homens

1

Enquanto eu cruzava a divisa entre as cidades de Maitland e Eatonville, pude ver um grupo de pessoas na varanda da loja. Fiquei encantada. A cidade não tinha mudado. O mesmo amor pela conversa e pela cantoria. Então dirigi até lá antes de parar. Sim, ali estavam George Thomas, Calvin Daniels, Jack e Charlie Jones, Gene Brazzle, B. Moseley e “Pranchão”. Aprofundados em um jogo de apostas chamado florida-flip. Os que não estavam jogando ficavam palpitando, sugerindo apostas.

“Oi, rapazes”, gritei para eles, botando o carro em ponto-morto. Eles me olharam, tirando os olhos do jogo, e por algum momento pareceu que não se lembravam mais de mim. Aí, B. Moseley disse: “Olhem só quem tá aí: a Zora Hurston!””. Então todo mundo rodeou meu carro e veio me cumprimentar.

É lá que existe uma das Ilhas mais aterrorizantes do Sul: a Ilha do Inferno ou Ilha dos Negos, cujo cenário de suplícios destinados a escravos de descendência africana, que teriam ajudado a construir o Município, até hoje espanta. A história oral da região conta que “existiram pelourinhos na Ilha do Inferno, aos quais os escravos desafortunados eram amarrados para passarem a noite, entregues à sorte de todo o tipo de insetos”.⁵⁸⁰

Vouó nascera em uma época em que muitos descendentes de escravos ainda trabalhavam para seus antigos senhores. Inclusive ela que trabalhava nas fazendas desde criança. Aliás, a região do Município de Frês Barras e Joinville é marcada pelo Brasil Colônia e seu método primordial usado pela Coroa Portuguesa para promover a colonização: a utilização do Sistema Sesmarial.⁵⁸¹ Foi em Joinville também que vouó

⁵⁸⁰ Vieira (2007, p. 75).

⁵⁸¹ A palavra sesmaria deriva do termo “Sesmo” – a sexta parte de qualquer coisa. Sesmaria era a concessão de terras públicas em Portugal, com o intuito de desenvolver quaisquer culturas de aproveitamento do solo. Ganhava, de um lado, o

“Cê vai ficar aqui um tempo, Zora?”

“Aham. Uns meses.”

“Onde é que cê vai ficar, Zora?”

“Com a Mett e o Ellis, acho.”

Mett era a Dona Armetta Jones, minha amiga íntima desde criança, e Ellis era o marido dela. A casa deles ficava debaixo de um enorme pé de cânfora, na rua principal.

“Oi, minha flor”, gritou o prefeito Hiram Lester, correndo pela rua na minha direção. “A gente tá sabendo de tudo sobre a tua vida lá no Norte. Agora cê voltou pra casa pra ficar, espero”.

“Não. Eu tou colecionando uns causos, umas histórias antigas, e eu sei que vocês sabem um monte deles, por isso vim direto pra casa.”
 “Como assim, Zora, aquela mentirada que a gente conta quando tá sentado aqui na varanda da loja sem fazer nada?”, perguntou B. Moseley.
 “Aham, exatamente, aquelas do Velho Massa,

recebeu seu sobrenome: Oliveira Cercal; segundo registros históricos, os Oliveira Cercal não só participavam das aquisições de Sesmarias na região de Garuva como também um dos seus descendentes foi um dos primeiros a instalar-se com sua família e vinte quatro escravos em Joinville, na região do Cubatão, onde minha avó nasceu, trabalhou, deu à luz a seus nove filhos, criou-os e viveu até os últimos dias de sua vida.

Minha avó não foi poupada a muitas humilhações que os negros sofreram, em especial as mulheres negras. Ela era uma mulata bonita, dela minha mãe herdou os olhos e outros traços não aparentes. A tez e os cabelos, herdou do meu avô. Seu nome era Ana, que significa cheia de graça. E que graça que era ela! Foi vovó quem deu à minha mãe o nome Rosa, cujo nome está incluso na primeira parte do meu : Rose, que significa pequena rosa.

arrendatário (com a “facilidade” de obtenção fundiária); de outro, a Coroa, que efetivava garantindo glebas sob o seu domínio e abastecimento. (VIEIRA, 2007, p. 34)

aquelas dos negros no céu, e – ah, aquelas, cê sabe, aquele tipo.”

“Ó, Zora, pára com isso”, disse George Thomas, “não vem com essa pra cima de mim. Quem é que vai querer saber daquelas histórias de antigamente sobre o Irmão Coelho e o Irmão Urso?”

“Muita gente, George. Elas valem muito mais do que cê pensa. A gente quer botar elas no papel antes que seja tarde demais”

“Tarde demais pra quê?”

“Antes que todo mundo se esqueça delas.”

“Não tem perigo disso acontecer. Tem gente aí que só serve pra isso – ficar sentado contando mentira.”

“Acabei de me lembrar de uma”, disse o Calvin Daniels, alegremente. “É o caso do John e do sapo.”

“Calma aí, Calvin, deixa pelo menos ela sair do carro. Deixa ela se acomodar na casa da Mett e assar uma forma de pão de gengibre. Daí a gente vai lá contar mentira e comer pão de gengibre. Vamos fazer a coisa direito. Agora ela tá cansada de tanto dirigir.”

Alguns dias após a morte de minha avó, estavam as três filhas mexendo no baú dos poucos pertences que vovó deixara. Estavam chateadas porque algum espírito malfeitor já havia passado pela sua humilde casa e levado o pouco que ela tinha. Sobravam então algumas fotos, tecidos, as agulhas, os fios e outros guardados dela. Uma das minhas tias, após a divisão das coisas, sentiu a falta de minha mãe. Era preciso ver o que dar a ela. Alguém a chamou, mas ela disse-lhes que não queria nada. Estava no pequeno quintal de caníço que vovó sempre preservara. Dali minha mãe tirou duas mudas de rosa, uma branca e uma vermelha. E foi assim que aquele pé de rosas vermelhas que nunca fica sem flor, e que por esse motivo, um dia, chamou a minha atenção tão forte, foi parar lá na nossa casa. Foi essa a herança que minha avó Ana deixou à minha mãe: o pé de rosas vermelhas plantado à frente da sua casa. E é no pé de rosas vermelhas que falo com minha avó e que minha sobrinha Luísa, ainda bebê, ouviu, pela primeira vez, a história da bisa que ela não conhecera.

“Tudo bem, rapazes”, eu concordei. “Mas hoje de noite já vou estar descansada. Procuvo vocês.” Então descarreguei o carro, botei-o na garagem da Ellis e me instalei. Armeta me fez deitar um pouco e descansar, enquanto assava uma grande forma de pão de gengibre pras visitas que estávamos esperando.

Calvin Daniel e James Moseley foram os primeiros a chegar

“Calvin, tou muito contente que cê veio aqui. Tou louca pra ouvir aquela história do John e do sapo”, falei.

“E por isso que eu vim cedo, pra poder te contar toda a história. Mais tarde eu vou ter que ir lá em Wood Bridge.”

“Ah, pára com isso, Zora,” disse o James, “liga lá o carro”. O Calvin pode te contar essa história enquanto a gente tá a caminho. Vambora, vambora pra festa do dedo do pé.”

“Não, não, não. Primeiro deixa ele me contar essa primeiro, aí, se eu for, ele pode me contar outras no caminho.”

A minha avó tinha um amor e um respeito sagrado pelas crianças. Esse amor ela muitas vezes expressava muito mais pelo olhar do que em palavras. Ficava durante todo o ano costurando à mão pedacinhos de panos coloridos, que forrava e transformava em colchas ou cobertas. Esta era uma forma de seus netos, que moravam na cidade, ficarem perto dela durante todo o ano, já que só no Natal voltávamos ao sítio para passar alguns dias em sua companhia.

Foi num desses Natais, quando ainda eu era bem pequena, que recebi das suas mãos uma fronha branca toda bordada com flores. Quanto tempo vouó havia passado fazendo aquilo? Dentre as flores amarelas, azuis e os ramos verdes, as que se destacavam eram as rosas vermelhas. Eu já era adolescente quando a fronha se desfez de tanto que eu a usava. Porém, já tinha a capacidade de compreender sua mensagem, ou melhor, que aquele seria o meu primeiro diário: o travesseiro: o primeiro lugar de registro de nossas vidas. “O primeiro rascunho de nossa

“Que bom que cê lembrou de mim primeiro, Calvin.”

“Eu sou um sujeito de palavra. Acabei de ficar sabendo que vai ter uma ‘festa do dedo do pé’⁵⁸² lá em Wood Bridge hoje de noite e resolvi dar uma chegada lá.”

“Uma festa do dedo do pé? Que negócio é esse?”

“Vem comigo e com o James que cê vai ver!”

“Mas todo mundo vai vir aqui procurar por mim. Eles vão pensar que eu sou louca - falei pra eles virem aqui, e de repente vou embora lá pra Wood Bridge sozinha. Mas com certeza eu gostaria de ir nessa tal ‘festa do dedo do pé.’

“Ah, vambora então. Eles podem vir aqui outra noite. Cê vai gostar dessa festa.”

“Tá bom, então cê primeiro me conta a história, e até a hora que cê terminar de contar eu decido o que fazer.”

“Ah, pára com isso, Zora,” disse o James, “liga lá o carro”. O Calvin pode te contar essa história enquanto a gente tá a caminho. Vambora, vambora pra festa do dedo do pé.”

*história que, toda noite, escrevemos sem tinta e contamos sem voz. História da qual ninguém ouviu falar, exceto nós.”*⁵⁸³

Outra característica de vovó é que gostava muito de cirandar. Após a sesta, fechava a casa, colocava seu grande chapéu de palha em cima do lenço que já trazia amarrado à cabeça e percorria todo o vilarejo, conversando com as pessoas - a maioria eram parentes: filhos, netos, compadres e comadres. Muitas vezes a vi debulhar feijão ou urucum, acompanhada de várias mulheres, sentadas à esteira; outras, descascava mandioca para fazer a farinha - eu adorava acompanhar minha avó, mãe, tias e primas nessa atividade. Muitas vezes quebramos o ritual e fomos para sua casa nas férias de julho só para participar da farinhada. Vi também muitas vezes vovó e outras senhoras não só lavarem roupa no rio à frente da sua casa, como também a tomar banho, fumar seu “pito”,⁵⁸⁴ que até aos noventa anos a acompanhou, e beber seu

⁵⁸² Tipo de festa popular na qual os homens escolhem as mulheres pelos pés, única parte delas visível por trás de uma cortina.

⁵⁸³ Barghout (2006, p. 205).

⁵⁸⁴ Espécie de cachimbo bem delicado próprio para mulheres.

“Não, não, não. Primeiro deixa ele me contar essa primeiro, aí, se eu for, ele pode me contar outras no caminho.”

James empurrou o amigo. “Tá bom, vai ali então ligeiro, Calvin, conta pra ela, pra gente poder sair antes que os outros cheguem.”

“Ah, a maioria deles nem vai vir de qualquer jeito. Eles vão todo mundo lá pra Wood Bridge também. Deixa eu te contar a história do John e do sapo:

Era noite e o velho Massa mandou John⁵⁸⁵, seu escravo favorito, até a fonte para trazer para ele um gole de água fresca. Ele chamou o John.

“John!”

“O que que você quer, Massa?”

“John, tô com sede, quero um gole de água fresca. Eu quero que você vá na fonte e enchas pra mim um jarro de água.”

tradicional “traquinho”: cachacinha pura, nas tardes dançantes da Vila. Sua casa várias vezes vibrava com o som de muitas idas e vindas. Em especial no verão, os arredores da casa eram cheios de excitações. Só quando cresci pude ver quão pequena que ela era. Agora, que só posso tê-la na memória, vejo minha avó abrindo a porta às altas horas da noite para os senhores que vinham de um longo trecho a cantar as tradicionais “Cantigas de Reis”:

*O vouô, a vouô,
abram a porta que
nós queremos entrar..*

E a vejo também nas diversas posturas que lhe eram próprias dentro de sua casa: de pé diante do fogão à lenha, virando a carne seca pelo sol num grande espeto de ferro; sentada à janela que dava para o sul, inclinada sobre o seu trabalho com as agulhas, e muitas vezes, olhando por muito tempo para o pequeno altar onde acomodava cuidadosamente Nossa Senhora.

⁵⁸⁵ Nome de um herói das histórias dos negros norte-americanos.

John não gostava de ser mandado pra lugar nenhum de noite, mas ele sempre tentava fazer tudo o que o velho Massa mandava. Então ele disse.

“Sim-senhor, Massa”. Eu vou lá buscar uma aguinha pra você.”

O velho Massa disse: “ligeiro, John, que eu tô morrendo de sede!”

O John pegou o jarro e foi até a fonte.

Lá tinha um sapão velho, sentado bem na beira da fonte. E quando John enfiou o jarro na água, o barulho assustou o sapo, e ele deu um berro e pulou dentro da fonte.

John deixou cair o jarro e voltou correndo pra casa grande, gritando,

“Massa!, Massa!, tem um monstro enorme correndo atrás de mim!”

O velho Massa disse pra ele, “Que é isso, John, não tem monstro nenhum.”

“Ah, tem, sim, Massa, ele tá lá embaixo na fonte.”

Minha avó tinha uma veneração por Nossa Senhora. Talvez porque pela cor fosse seu espelho. Lembro-me, sobretudo, dela mandando meu avô rezar quando não gostava de algum de seus feitos. Fazia suas orações provindas do sofrimento e da esperança porque ela vira muitas coisas.

Quando volto à sua casa há um silêncio. Há só o lugar porque as paredes foram tiradas. Quando voltei, em setembro passado, era bem perto do meio-dia, a tempo de sentir o cheiro gostoso da galinha caipira saindo da panela de barro esperando os netos para o almoço. E havia um sol de primavera. Sentei-me durante algum tempo à frente do milharal que ainda preserva a demarcação da casa. Dali podia ver toda a paisagem através das pequenas fileiras até chegar ao grande quintal. Olhei para o sol e vi que ele piscara. Um vento quente aproximou-se, quente e volumoso como a saudade dentro de mim.

É assim que acordo aos pés das escadarias do Monte Chuvoso onde caminho ao encontro de minha avó. Olhando para trás, mais uma vez vi as esteiras e vim-me embora...

“Ô, John, não me vem com essa, cê só tá assustado. E cê não trouxe a água pra mim, vai buscar!”

“Não vou mesmo, Massa. Nem você, nem ninguém vai me mandar lá na fonte pra aquele monstro me pegar.”

O velho Massa começou a perceber que o John devia ter visto mesmo alguma coisa, porque John nunca tinha desobedecido antes. Então ele perguntou: “John, você tá dizendo que você viu um monstro. Como é que ele era?”

John disse, “Massa, ele tinha dois olhos grandes como bolas de fogo e quando ele tava em pé ele tava sentado, e quando ele se mexia era dando pulinhos, e ele quase não tinha rabo.”

Muito antes de Calvin terminar a história, James já tinha perdido o seu ar de impaciência.

“Agora eu é que vou te contar uma”, ele disse, “quer dizer, se você quiser ouvir.”

“Claro, eu quero ouvir tudo, eu por mim fico ouvindo as histórias de vocês até o raiar do dia,” eu disse ansiosa.

Se uma esteira estiver bem feita, há de ter marcas do sol. Há de ter marcas dos fios da imbaúva. É assim que se conhece. Meus avós e seus filhos faziam belas esteiras: cortavam peri na mangue, deixavam secar ao sol e amarravam com os fios da imbaúva. Depois punham-nas no chão no bom sono e descanso de seus netos e bisnetos para ver se estavam direitas.

Era uma vez um homem e uma mulher numa esteira. Estavam sós. O homem havia chegado há pouco tempo naquele lugar. E ouvia de longe uma voz de mulher que cantava sua canção preferida:

Dominique, nique nique

Sempre alegre esperando alguém

Que possa amar

O seu príncipe encantado, seu eterno namorado

Que não cansa de esperar...

Dominique tem um sonho e alguém pode realizar.

Há de vir um cavaleiro

Que a conduza para o altar.

O homem logo entendeu. Continuou seu trabalho, mas seu coração dizia: “Está alguém lá fora. Não tenhas medo. Chegue à casa

“Mas cadê o pão de gengibre?” James parou pra perguntar.

“Tá saindo, tá saindo”, eu disse. “Só tou esperando os outros chegarem.”

“Ah, não! Nos dá nossa parte agora! Talvez os outros nem cheguem aqui antes das quatro da manhã. E nessa hora eu já vou ter acabado de comer o meu, já vou estar lá em Wood Bridge. De todo jeito, eu gosto da ponta do pão, e os outros vão acabar comendo a ponta do pão que eu gosto”.

Então servi pra eles o pão de gengibre com manteiga.

“Cê vai mesmo pra Wood Bridge com a gente, depois que eu terminar de te contar essa?” perguntou James.

“Claro, se os outros não tiverem chegado”, concordei.

Então John contou a história do homem de Johnstown que foi ao céu:

Você sabe que quando tem raio no céu, são os anjos se olhando no espelho; quando troveja, são os anjos rolando os barris; e quando chove, é que alguém virou um barril lá de cima e caiu toda a água pra fora.

Sabe que, uma vez, ia ter uma grande festa na

normalmente como é o costume.” Colheu algumas folhas de capim peri, colocou para secar e amarrrou com as cordas da imbaúva. Depois colocou a esteira às costas e caminhou primeiro para uma direção, depois outra e outra...E ia falando como se fosse para a mulher da voz: “Eu sei que estás aí porque sinto a tua voz sobre mim. Se fores a mulher da voz, vais compreender o que eu digo, e vais me dizer o teu nome.” O homem não obteve resposta na primeira vez, mas continuou do mesmo modo caminhando na direção que escolhera.

Quando chegou, àquela noite, à casa da mulher que cantava, a mulher se esquentava à luz do fogo. Havia uma pequena abertura na porta. Aquela pele era a que ele queria coser à sua. Quando despertaram, alguém estava lá fora a espiar para dentro.

glória do céu, e todos os anjos estavam usando roupa nova, todos se olhando nos espelhos. E por isso, o céu relampejando pra todo lado. Deus, então, mandou alguns anjos rolarem todos os barris de água da chuva, e eles estavam com tanta pressa que trovejava do Leste ao Oeste e aquele zique-zague dos relâmpagos se juntou com aquele barulhão dos trovões.

Foi aí que uns anjos se descuidaram e deixaram cair um monte de barris de chuva, e, ô meu Deus, como choveu!

Em um lugar chamado Johnstown teve uma grande enchente e muita gente se afogou. Parecia que era o dia do juízo final.

5 *O Caminhante: Um dia alguém pediu para que eu fizesse um desenho, qualquer desenho, para saber como eu via minha vida. Não pensei duas vezes. Desenhei uma grande árvore cujo tronco era imenso e forte, as raízes firmes, as folhas eram coisas sofridas, usufruídas, construídas ou desconstruídas. Os galhos mesclavam-se em aurora e pavor.*

Lembro-me disso quando penso em meu pai. Embora sua voz tenha marcado minha memória com histórias e poesias, nunca o ouvi falar sobre si mesmo, nem sobre a história de sua família. Ele chegou a Joinville ainda solteiro, acompanhado por meus avós e seus irmãos, e foram morar no meio dos alemães. Meu pai fugia tanto do espelho que até bem pouco tempo não se reconhecia nem em um retrato óbvio de família. No retrato que lhe mostrei, ele apontou todo mundo, só ficou faltando um homem negro, com uma dificuldade de esconder os dentes, em pé junto do tio Francisco, seu irmão mais velho. Ao pegar a foto, seus olhos corriam de um canto a outro, até que perguntou: “Onde é que eu tô? Eu acho que eu não tava aqui nesse dia.” As filhas caíram na gargalhada. Minha mãe, sem muita paciência, disse-lhe: “se vocês são em três homens, os três tão aí, tu não tá?”

Então, ele apontou para a outra ponta da foto onde estava o menino mais novo da família, tio Agostinho, ao lado de tia Dina, a mais nova das mulheres. Só então reparamos o quanto a coisa era séria porque víamos a aflição do meu pai. Ele realmente não estava brincando. Five de lhe dizer em alto e bom som: “pai, será que tu não conheces a ti mesmo?”

Daí algumas pessoas que se afogaram naquela enchente foram pra um lugar e outras foram pro outro. Vocês sabem, tudo que acontece, tem que ter um negro na história. Foi aí então que um negro morreu na enchente e foi pro céu.

Quando ele chegou no portão, o velho Pedro deixou ele entrar e deu as boas vindas. O negro se chamava John. Então o John perguntou pro Pedro: “É seco aí?”

E o velho Pedro disse pra ele: “É, sim, é seco aqui dentro. Por quê?”

“Ah, sabe, eu acabei de vir de uma enchente. E eu não quero encontrar outra pela frente. Ô, amigo, cê nunca viu tanta água. Cê tinha que ter visto a enchente que nós tivemos em Johnstown.”

6 *A Força Vital:⁵⁸⁶ “Nunca esqueçam que nós somos negros da Costa e que a saúde espiritual e a existência de cada um de vocês se manterão graças a uma obrigação: o Cacumbi” ou Catumbi, dizia a avó do meu pai, a bisa Generosa, quando reuniu a família e passou ao marido, Domingos, a tarefa de brincar⁵⁸⁷ de Quicumbi/Cacumbi, porque*

⁵⁸⁶ “Em várias sociedades africanas há uma relação de força vital, que chamamos de axé. Essa força vital tem uma relação dinâmica, essa força vital pode crescer como pode diminuir, e nessa relação dinâmica, nessa relação de força vital que as pessoas dizem que as sociedades africanas são politeístas. Não, as sociedades africanas são monoteístas, e todas. Todas têm uma ideia de um Deus único que criou o mundo. Para cada sociedade tem um nome, os yorubás dizem que é Olorum, na minha terra dizem que é Zambí, que é Kalunga, Deus tem vários nomes, dependendo da sociedade. Esse Deus único que criou o mundo e se distanciou, está longe, mas não está dizendo que ele está no céu. Deus se distanciou do mundo e deixou a administração desse mundo aos seus filhos que eram as pessoas vivas que tiveram função na sociedade, que morreram, que fazem parte desse mundo divino, que é este mundo da ancestralidade que veicula a força vital, as energias vitais que vêm lá de cima. Eles são intermediários, como a ideia dos santos no pensamento, na teologia cristã. As forças vitais vêm desse Deus único, que não convivia com os homens, mas se utiliza dos intermediários para transmitir essas forças para o povo, começando com os mais velhos, os mais velhos que vão também passar essas forças vitais até aos mais jovens. [...]” (Kabengele Munanga em entrevista aberta concedida a Julvan Moreira de Oliveira. São Paulo, 2008).

⁵⁸⁷ “Há uma diferença que quem não conhece não entende. Na religião o africano é capaz de brincar a sério porque encara a brincadeira como uma coisa séria. Enquanto que os Ocidentais encaram a brincadeira como um coisa de criança, não é sério, não é de adulto. Agora o africano não, para o africano o brincar é uma coisa

E o Pedro disse: “Sim, sim, a gente já sabe. Vai lá com o Gabriel e pede pra ele te dar uma roupa nova.”

Aí o John foi lá no Gabriel e voltou todo de roupa nova. E o tempo todo, enquanto ele se trocava, ele tinha ficado contando da enchente pro velho Gabriel, como se ele já não soubesse.

Aí quando ele voltou, depois de ter mudado de roupa, eles deram pra ele uma harpa de ouro novinha, mostraram pra ele um galho de ouro e fizeram ele se sentar ali.

Eles estavam tão cansados de ouvir sobre a tal da enchente que ficaram felizes de ver ele com aquela harpa, pensando que se ele ficasse tocando ia acabar esquecendo da enchente. São Pedro disse pra ele:

Cacumbi é uma forma de existir na tradução-narração. Uma narração que se compreende enquanto atualização. Um momento de reconciliação. A obrigação constitui-se em uma forma de segredo, um segredo que na tradução-narração é algo a ser (com)partilhado.

Foi assim que lá pelos anos 40, na localidade de Cachoeira, Biguaçu,⁵⁸⁸ onde meu pai nasceu, a família se reunia sempre para celebrar. Meu tio Francisco, assim me contou: “Exam treze homens: nosso avô, o papai, nossos primos e nós. Seis de um lado e seis do outro e o vovô Domingos que era o capitão. O papai, eu e o teu pai tocávamos tambor, mas era pra ter mais só que quase não tinha mais família. A minha avó sempre dizia que era pra coroar, pra coroar alguém, agora eu já não me

séria. Tanto que o famoso Exu que os missionários identificaram como Demônio, Diabo, não é de jeito nenhum, é um Deus que brinca, só que na mente ocidental cristã, um Deus que brinca é inconcebível! Então não somos capazes de identificar ou de aceitar que na religião exista brincadeira. Quando tu dizes brincar o Cacumbi é uma forma de religião para um africano é perfeitamente razoável, para um cristão e Ocidental, não.” (Caderno de Viagem 3. Entrevista com o professor e escritor João Lupi, em 15/06/2011, Florianópolis).

⁵⁸⁸ Na obra *Cacumbi: um aspecto da cultura negra em Santa Catarina*, as autoras fazem referência a um grupo de Cacumbi registrado pelo pesquisador W. Piazza, no interior de Biguaçu, na localidade de Cachoeira, onde havia um reduto de negros. Segundo o pesquisador, a discriminação racial se manifestava pela existência de bailes de negros e bailes de brancos. O que incentivaria o “Quicumbi”, na localidade. Na época, só havia um grupo de 13 elementos no Quicumbi. (Já naquela época faria mais de cinquenta anos que não havia reis, rainhas, nem juízes) (Cf. ALVES, 1990, p. 33/34).

“Agora você fica aí à vontade e toca a música que você quiser.”

Lá se foi o John, sentou no galho e começou a afinar a harpa. Naquela hora, dois anjos vinham andando por ali, perto de onde o John tava sentado. Aí ele largou a harpa e falou pra eles: “Ei! Vocês querem escutar sobre a grande enchente de onde eu vim, lá na terra? Ó meu Deus, Ó meu Deus, como choveu!”

Os dois anjos saíram correram pra longe dele. Ele começou a contar pra outro anjo e o outro anjo saiu voando. O Gabriel chegou pra ele e pediu que ele se acalmasse um pouco, mas o John continuava parando cada anjo que passava por ali pra contar sobre enchente.

Mais tarde, ele foi até o velho Pedro e disse: “Eu achei que você tinha me dito que todo mundo aqui ia ser gentil e educado?”

O Pedro disse, “Eu falei mesmo; as pessoas não estão te tratando bem?”

lembro mais, mas lembro que ela falava isso.”⁵⁸⁹ O Cacumbi, para a família, além de fazer parte da sua criação, era uma luta. Luta ao som dos instrumentos musicais. Sons que dominavam o jogo. E o jogo era ter a posse do próprio corpo. Luta porque só uma pessoa em estado de adoração podia dançar durante dias e dias com os pés, mãos e todo o corpo em completa harmonia com as vozes das pessoas dos tempos e de outros e de tudo o que estava à volta: “O vovô Domingos era muito bom no Cacumbi, ele desafiava os mais novo, sabe? Ele era tão rápido. Ficava com a espada e a pessoa tinha que se defender tocando o pandeiro.”⁵⁹⁰ Traduzir o Cacumbi era entrar na dança. E traduzir bem era conhecer a tática do jogo proposto pela narrativa. A narrativa era a coreografia, a notação dos passos a reexecutar. A família entrava na dança com os meneios próprios de uma outra geração e encontrava, então, o melhor jeito de acertar o passo. “E a espada era grande e toda de prata mesmo, menina! Até hoje não sei onde ela foi parar.”⁵⁹¹

Tudo isso, porque “a dança é o rastro de uma luta – não é por

⁵⁸⁹ Caderno de Viagem 3. Depoimento de Francisco Agostinho de Aviz, tio Chico, em 13 de janeiro de 2011.

⁵⁹⁰ Ibidem.

⁵⁹¹ Ibidem.

“Não. Eu acabei de passar por um homem que parecia muito educado e camarada, e comecei a contar sobre a água que eu deixei lá em baixo em Johnstown e, em vez de ele me dar uma resposta gentil ele disse, “Ai, que saco! você não sabe o que que é água!” E ele foi embora e me deixou parado, sozinho!” O Pedro falou: “Era um velho com uma bengala torta?” “Era.” “Ele tinha uns bigodes que vinham até aqui embaixo?” e o Pedro botou a mão na cintura.” “É. Tinha”, falou o John.” “Ah, só podia!” ele disse. “Aquele era o velho Noé! Pra ele cê não pode mesmo falar nada da tua enchente.”

[...]

Vocês querem saber por que eles sempre usam couro cru no lombo das mulas? Então vou explicar pra vocês.

Um homem tinha uma mula⁵⁹² ...

acaso que a palavra dança pode tomar, em várias línguas, o sentido coloquial de briga (‘buena dança se arma!’)”⁵⁹³

Pode-se imaginar o significado disso para pessoas cujo corpo era propriedade de outros, que haviam conhecido a escravidão na infância ou que se lembravam de seus pais escravos?

Mas, Cacumbi, mais do que dançar, é o brincar. E brincar engloba a dança, a canção, a música, a poesia. E a brincadeira envolve o encontro. Um encontro com o outro, um brincar com o outro. Porque brincar é uma expressão desse viver com o outro, é um aprendizado de como viver, mas também como agir nesse contexto. No entanto, esse tempo acabou por completo. Acabou quando os homens da família já não encontraram motivos para se encontrar, não encontravam motivo para continuar. Depois que abandonaram a obrigação, muita coisa mudou na família. Vouê Agostinho, o último remanescente e que teria a responsabilidade pelo grupo, adoeceu e não demorou muito para que a família encontrasse em sua doença a justificativa para sair do lugar onde viviam. A nova cidade era-lhes sedutora porque prometia o esquecimento. Não sabiam que, fugindo de certas obrigações, fugiam de si mesmos.

Meu pai, quando me cantou, soltou fálscia dos olhos. Tio

⁵⁹² Fragmentos do primeiro capítulo da obra *Mules and Men*.

⁵⁹³ Barthes (2007, p. 66).

Nos Segredos de *Seus Olhos...*

Essa primeira parte do trabalho de Zora Hurston se torna importante para compreender os caminhos que ela escolheu para compor sua obra.

Foi assim que a escritora estruturou seu livro *Mulas e Homens* - base para seu romance *Seus Olhos Viam Deus* - como um rito coletivo, aquele que atraía todo o povoado de Eatonville, sua cidade natal, e que agora entra no livro como uma encenação, a qual justifica a escrita de Zora Hurston em *Seus Olhos...* como uma oralidade encenada.

Aspecto fundamental na influência não só da temática da obra, mas também no estilo da autora, fator que permite compreender que sua escrita tem interesse pelo folclore negro não apenas como histórias que o compõem, mas especialmente como narração, como presença da infância da escritura. Contudo, é importante destacar que “não é somente como forma e performance que a oralidade se concretiza nos textos da autora, mas também como prosódia e sintaxe que dão certa ‘visão da voz’ ”.⁵⁹⁴

Francisco chorou quando disse: “Muitas pessoas recebiam os espíritos dos antepassados no meio da brincadeira, sabe? Um dia, veio meu avô, vovô Domingos, eu sabia que era ele, já havia morrido, mas eu reconheci a sua voz no meio da roda.” Perguntei por que eles não haviam me contado essa história antes. Meu tio, com pesar, respondeu-me: “Vocês nunca perguntaram! A gente não sabia que vocês queriam saber”.

E meu pai disse-me, com voz firme, palavras que eu sabia de cor, palavras que faziam parte do repertório de uma outra tradição, mas que infelizmente ele não havia tido a capacidade de rearticular: “A Bíblia diz que ‘quem está em Cristo nova criatura é. As coisas velhas já passaram e eis que tudo se fez novo.’ Suas palavras não me convenceram porque, embora sua boca falasse uma coisa, seus olhos diziam outra. O que meu pai e tio me contaram era algo de dentro da vida. Sua família deixou de praticar o Cacumbi, porém a experiência ainda está ali guardada em seu íntimo. Aqueles eram trechos longos daquela brincadeira dramática há tantos anos praticada.

⁵⁹⁴ Almeida (2010, p. 07).

Escrita completamente em dialeto afro-americano sulista, *Mules and Men* é quase incompreensível a um tradutor que não tenha convivido em um ambiente de língua inglesa. Nesse sentido, a obra provoca de imediato a reação do leitor, já em sua quase exigência de uma leitura em voz alta, necessária para compreensão na escuta atenta das modulações da voz, sua entonação, seu tom, “como uma projeção espacial da mímica laríngica”⁵⁹⁵... Completamente, tudo se passa como se o corpo do receptor se movesse de forma sincrônica durante a recepção da palavra, da mesma maneira que o locutor que emite”⁵⁹⁶ Essa questão terá implicações determinantes na construção do segredo no romance *Seus Olhos*...

Observando os fragmentos da obra *Mulas e Homens* descritos acima, vemos que Zora Hurston pressupõe um movimento estrutural que problematiza os estudos nas culturas de forte tradição oral que não estão atentos às relações. Esse constitui-se como o fundamental movimento que determina os vários planos do romance *Seus Olhos*... Porque seu ouvido não está atento somente ao que se conta, mas fundamentalmente ao que acontece entre cada história narrada.

Assim, o sentido da percepção do som, no texto, tanto pode significar uma recuperação de um narrador aos moldes de Benjamin, aquele que se perdeu no novo mapa da paisagem moderna, mas também uma

7 *Nou(a)idade: A chegada à terra prometida aconteceu em 1950. A família do meu pai chega a Joinville, à atual Rua XV de Novembro, no bairro Vila Nova, que na época ainda estava se acostumando ao nome em português porque até 1940 era chamado Neudorf (Vila Nova, na língua alemã). Passou a denominar-se Vila Nova, talvez em função da proibição de se falar alemão durante a guerra.*⁵⁹⁷

Vila Nova era uma pequena comunidade composta, em sua maioria, por protestantes e católicos. A região também é o marco da área rural, uma vez que ao redor da igreja se fixaram os imigrantes que deram início à zona rural do Município.

Os novos ares eram o prenúncio de uma vida nova para toda a família. Dentre as muitas mudanças, a assimilação da língua,

⁵⁹⁵ Tenho uma imensa gratidão à minha orientadora, Gilka Girardello, por me proporcionar o prazer de a ouvir ler para mim em voz alta, em diversos momentos da escritura desta tese. Eu jamais esquecerei.

⁵⁹⁶ Zumthor (2005, p. 147).

⁵⁹⁷ Disponível em www.joinville.sc.gov.br/index.php?...Acesso em 08 jun. 2011.

possível equivalência entre escuta e olhar para a construção de uma situação de presença que implicará todo o desenvolvimento da construção da obra evidenciado desde seu título: *Seus Olhos Viam Deus*. Dessa forma, *Mulas e Homens* representa o momento em que a dimensão reflexiva de Hurston, a partir de seu olhar sobre as culturas orais, se torna mais explícita: suas histórias, seu poder, e os diversos imaginários que se sobrepõem nas histórias. É certamente esse o motivo de as histórias encaixadas ganharem abertamente o primeiro plano em *Mulas e Homens*, as quais se inscreverão em *Seus Olhos...* a voz em sua multiplicidade nas vozes que irão tecer a complexidade polifônica da sua narrativa.

Zora Neale Hurston publicou o romance *Seus Olhos Viam Deus* em 1937. A obra foi escrita no Haiti em sete semanas, nas palavras de Zora “era como se a história estivesse engarrafada dentro de mim e eu escrevi sob pressão interna.”⁵⁹⁸ Diante do texto oral, a autora busca evidenciar o valor da voz nas variedades de falas afro-americanas que entram em cena na narração.

Nesta obra, Zora Hurston elabora uma das mais instigantes interpretações das relações entre as pessoas e dos contos recolhidos da voz do povo

São os diversos contos sobre mulas que ganham destaque. Assim, a autora se utiliza do imaginário folclórico para deslocar o lugar da mula dos estereótipos habituais, fazendo-a funcionar como um lugar potencial de resistência.

principalmente pelos mais jovens, e a conversão do filho mais velho, tio Francisco, ao protestantismo ortodoxo seriam dois aspectos que fariam mudar toda uma geração. O impacto do protestantismo foi tão significativo que, em pouco tempo, mais da metade dos filhos do meu avô, inclusive meu pai, já estavam nele inseridos.

Foi assim que meu pai e alguns de seus irmãos se voltaram para outro mundo: o céu. E a identidade étnica já não lhes importava. A autovalorização espiritual importava, principalmente, pela experiência de terem sido por tanto tempo estigmatizados pela cor. No entanto, a religião cristã, de certa forma, aprisionou ainda mais sua fé em cadeias culturais, uma vez que era preciso que pensassem o tempo todo em seus pecados. Sendo assim, o que tudo isso poderia causar em alguém que já havia sido induzido a identificar sua autoimagem mais com o negativo do

⁵⁹⁸ Hurston (1979, p. 175).

A mula impõe-se com toda força de signo, ao longo da obra de mais de duzentas páginas. Zora Hurston constrói seu texto em busca de um objetivo: atestar as limitações da voz em uma cultura que festeja a oralidade, excluindo o crescimento interior. A obra é composta de diversos personagens masculinos muito falantes. No entanto, a autora vai apontando ao longo da narrativa que, não obstante a essa característica, eles pouco se conhecem. O resultado desse percurso é o encontro da mula como signo cujo significado está longe de ser um mero triunfo da fala. Ela é o signo de uma viagem, de um movimento; sua história já foi contada, mas ela continua a se fazer, sempre diferindo.

Em *Mulas e Homens*, a mula se mostra movente como voz. A escritora aponta, em sua composição, como a mula está no imaginário daquele povo desde tempos imemoriais e traz para a obra a imagem do animal desde as narrativas bíblicas até a mula inserida nas histórias do povo de Eatonville ouvidas desde a sua infância. Tal característica vem afirmar aquilo que Paul Zumthor denomina como narrativas moventes e mistas, em sua obra *Introdução à Poesia Oral* (1987). Para o autor, não há espaço demarcado para as narrativas. Elas podem aparecer lá na mitologia grega como em qualquer outro lugar ou tempo com as mesmas características. A ideia de que as narrativas não são ou foram: elas estão sendo.

No caso específico de Zora Hurston, dois exemplos que aparecem já no início da obra *Mulas e homens* são o velho Noé, em referência ao

que com o positivo? Seria esse mais um estímulo para que meu pai se colocasse numa posição servil, a vida toda?

Minha avó paterna e dois dos seis filhos permaneceram no catolicismo, embora não o praticassem como o desejado; já meu avô nunca aceitou nem uma religião, nem outra. Quando morreu não professava nenhuma fé, a não ser nos seus antepassados. Porém, o pouco que ensinara aos filhos fora enterrado ainda na infância e adolescência deles, quando deixou de brincar de cacumbi/catumbi. A atitude de meu avô, de certa maneira, deixa-me intrigada. Por que só ele continuou irredutível em sua crença, mesmo em silêncio? Por que meu avô não aceitava a ideia de ser um pecador, muito menos a de viver confessando seus pecados? Por outro lado, parecia ter se tornado um homem bom: não ultrajava, não feria a ninguém, não atacava, não

“Dilúvio”, na história de Johnstown: e a história da queixada de mula, em referência à história bíblica do herói Sansão, inserida no conto *O osso da discórdia* (*The Bone of Contention*). Nesse sentido, Hurston mostra como que em cada cultura essas histórias podem ser narradas a partir de uma determinada base, mas podem ser totalmente modificadas a partir da cultura local.

Ao colocar a oralidade e as narrativas orais em seu plano estético, Zora só confirma o quanto seu trabalho é atual, especialmente quando discute oralidade e escrita no mesmo plano, à maneira de Derrida (1997) ao realçar a ambiguidade do *pharmakon*. Colocando a oralidade como sendo, simultaneamente, veneno e remédio, Zora Hurston lança sua desconfiança ao culto à oralidade. No movimento da escritura que faz é possível cartografar saberes orais nas aproximações de diferentes imaginários. Porém, mais do que isto, Zora Hurston, ao focar as relações em seu primeiro estudo que resultou na obra *Mulas e Homens*, percebe que era preciso pensar a voz em uma sociedade de forte tradição oral quando passa a questionar a posição da mulher na sua própria “casa”. E sua escolha é pensar a voz a partir da sua escrita.

*acertava contas*⁵⁹⁹, *vivia na sombra, exigia pouco da vida.*

A nova vida da família foi um grande ato de fé talvez por terem enganado a si mesmos interpretando a fraqueza como liberdade: “fraqueza mentirosamente mudada em mérito”(Nietzsche): seja por influência do novo ambiente, assimilação da língua alemã por alguns membros da família, bem como a assimilação das novas crenças religiosas. Esses foram, talvez, os principais fatores que instauraram na família um processo de epidermização, lembrando Fanon (1975).600 E instaurou o jargão que até a minha geração permaneceu: “Pra preto, já basta eu”.

⁵⁹⁹ Nietzsche (2009, p.14).

⁶⁰⁰ Aliado ao que Fanon chamou de epidermização, não podemos esquecer do projeto de embranquecimento para o Brasil, cujo “sucesso iria ser conseguido pela *via do Sul*, como argumenta Ilka Boaventura Leite. A autora, ao trabalhar com o conceito de invisibilidade da população negra no Sul do Brasil, particularmente em Santa Catarina, diz que “a invisibilidade do negro é um dos suportes da ideologia de branqueamento, podendo ser identificada em diferentes tipos e práticas de representações” (1996, p. 41).

Assim, Hurston afirma seu trabalho de pesquisadora, ao transformar sua pesquisa na obra *Mulas e Homens*. Livro que conta a história de uma viagem: uma viagem de formação:

Eu fiquei feliz quando alguém me disse: “você pode ir colecionar folclore negro”. De certa forma, não seria uma experiência nova para mim. Quando eu mergulhei de cabeça dentro do mundo eu caí no berço da negritude. Desde o primeiro embalar do meu berço eu já sabia sobre os pulinhos que o Irmão Coelho, Brer Rabbit, era apto a dar; eu já sabia sobre os golpezinhos que Bre Habbit era apto a dar, eu sabia o que é que a coruja de testa franzida dizia desde o topo da sua casa. Mas aquilo me servia como uma camisa apertada. Eu não conseguia vê-la porque eu a estava vestindo. Foi somente quando fui para a Universidade, para longe de meu ambiente nativo, do ambiente que me cercava, que eu pude me ver como outra pessoa e eu pude sair fora e olhar sobre a minha veste.⁶⁰¹

S Secreções: “Alguém quer descer o olhar sobre o segredo de como se fabricam ideais na terra?”⁶⁰²

Nasci e cresci num bairro até bem pouco tempo considerado rural e germânico, numa cidade até bem pouco tempo também pintada como germânica, imagem que na terceira linha dessas secreções já começa a perseguir minha memória. Nasci em Joinville, Santa Catarina – Sul do Brasil, no bairro, na época considerado rural, Vila Nova. Até pouco tempo eu acreditava que havia nascido nesse lugar por acaso, porque no pequeno povoado a língua que eu ouvia, principalmente das pessoas mais velhas, era a alemã, nas chamadas da criança para casa em sinal de que a hora da brincadeira havia terminado, nas broncas que as crianças recebiam e nas conversas entre vizinhos. Até o irmão mais novo do meu pai ficava durante horas conversando em alemão, com o vizinho, por cima da cerca que separava suas casas.

⁶⁰¹ Trecho traduzido da obra *Mules and Men*, 1990.

⁶⁰² *Ibidem*.

Não seria “A Viagem de Formação” um dos nomes que poderíamos atribuir também a seu romance *Seus Olhos Viam Deus*?⁶⁰³ O romance como o percurso de uma viagem, uma viagem, nesse caso, não como deslocamento físico, mas sim como “provocação”? Sendo assim, o romance caracteriza-se como uma viagem, uma carta rizomática.

3ª. Variação: Os Tempos do Segredo

Não há como ouvir *Seus Olhos*...sem ouvir *Mulas e Homens*. Que esconde o segredo dos signos de *Seus Olhos*...?

Todos os signos secretos emitidos na obra convergem para uma aprendizagem. O romance *Seus Olhos Viam Deus* tem como protagonista uma jovem chamada Janie Crawford Killicks Starks Wood. A articulação narrativa conta a própria constituição da heroína Janie através das experiências de viagem, seus deslocamentos geográficos, mas também sua viagem para chegar a ser o que é, no movimento de voltar sobre si mesma, que conforma sua sensibilidade e seu caráter, sua maneira de ser e interpretar o mundo.⁶⁰⁴

Aos sete anos cheguei à escola e minha professora era alemã, os alunos eram alemães, a diretora era alemã, as merendeiras, tudo era alemão. Depois vieram os livros, nos desenhos as cabeças amarelas, os olhos azuis ou verdes eram os que se destacavam, principalmente nas mensagens positivas. E havia as fadas, as princesas sempre brancas como a neve.

Na minha cabeça de criança, que nunca havia saído do bairro, o mundo era alemão. Era assim que, quando minha irmã mais velha que morava com meus tios chegava, aos finais de semana, nossos cabelos se tornavam lisos e loiros com as toalhas ou anáguas da mãe as quais colocávamos na cabeça e tínhamos o maior prazer de ficar por algum tempo escovando e balançando pra lá e pra cá. Às vezes, fazíamos longos rabos de cavalo.

⁶⁰³ O romance ficcional com Tea Cake (bolinho de chá) baseava-se no romance da vida real de Hurston com um estudante da Universidade Columbia: “O enredo estava distante das circunstâncias, mas eu tentei perfumar toda a ternura da minha paixão por ele.” (SICKELS, 2003, p. 58)

⁶⁰⁴ Larrosa (2004).

Trata-se de uma heroína à procura de sua identidade, que descobre sua negritude e uma liberdade até então inimaginável quando ilustra o crescimento para a feminilidade, “o estado ou condição de uma existência mulher”⁶⁰⁵. Este crescimento dela está vinculado com a habilidade para expressar ideias e emoções acerca dela mesma. Assim, nos movimentos que a personagem faz, a autora vai demonstrando como a viagem exterior se entrelaça com a viagem interior, com a própria formação da consciência, da sensibilidade e do caráter da viajante. A experiência formativa, em suma, para Hurston, está pensada a partir de formas da sensibilidade e construída como uma experiência poética.

Zora Hurston inicia sua obra com o regresso e não com a partida da personagem para a sua viagem. “Assim, tudo começou com uma mulher, que voltava de enterrar os mortos.” (p.17). A escolha é muito significativa quando percebemos de que perspectiva a autora trabalha.

Meditar sobre o retorno já no início da obra é pensar nas decisões que a autora adota para discutir sua temática: autonomia e voz por meio da palavra e das relações. Esse retorno se produz a partir de um lugar que simboliza o vazio, o aberto. Janie se esvaziou interiormente do legado que lhe fora deixado pelas mulheres da sua linhagem e dos hábitos das mulheres de sua comunidade para conquistar sua liberdade, em especial, a liberdade da sua história. Por essa razão, ela necessitou retornar: regressar também é ir ao encontro de si mesma.

Na quinta série, porém, dois fatos importantes aconteceram. Encontrei um livro na escola com imagens que mexeram profundamente comigo. Os desenhos não eram nada convidativos, mas as imagens literárias! Imagine uma mesa artisticamente arrumada pelas sardinhas, aquelas que vivem nas latas tão arrumadinhas! Ou um jantar cujo cardápio incluía omeletes de ovos de beija-flor ou ainda uma baleia dando de mamar a três filhotes! Além disso, havia um ribeirão de águas claras que passava no pomar com águas apressadinhas e mexeriqueiras correndo entre pedras negras que a personagem Lúcia, ou a menina do naviz arrebitado, chamava carinhosamente de “Tias Nastácias do rio.” Tia Anastácia era uma velha negra, empregada da família. Essas imagens mexiam tanto com minha imaginação que eu ficava só nelas, quase não escutava tia Anastácia sendo chamada de negra beizuda, dentre outras coisas.

⁶⁰⁵ Haurykiewicz (1997, p. 55).

E esse retorno tem dois objetivos. Em primeiro lugar, escolher uma voz coletiva em vez de uma voz individual para contar sua história, para levar a mensagem de volta à comunidade. Ela pede à Pheoby, sua amiga, para contar sua história. Embora Janie seja a contadora de história, é Pheoby a sua portadora: *Tu pode contar pra eles o que eu contar, se tu quiser. Pra mim tanto faz, porque minha língua fala pela boca da minha amiga.* Em segundo, Janie pretende descrever à Pheoby passagens da sua infância e imaginar o vínculo que encaixa todos os momentos de sua vida.

É assim que com sua voz inicia uma viagem pelos povoados ao encontro das mulheres de sua linhagem. A obra de Zora não se trata de um relato, mas da experiência viva de um segredo. Através de uma estratégia bem articulada, o segredo é disseminado numa rede com múltiplas facetas onde passado, presente e futuro se entrecruzam. No exemplar segredo da literatura de Zora, a estrutura narrativa é “entrecortada por repetições, por imagens móveis e fugazes que condenam o segredo a uma infinita variação temporal. O segredo não pode ser nem apreendido nem revelado, sendo ele próprio mudança.”⁶⁰⁶

A viagem narrada não tem um cenário concreto localizável, ainda que recorde uma casa no quintal de uma fazenda de “uns branco fino lá de West Flórida” e até mesmo a calçada da casa para onde ela regressa em Eatoville, cidade de onde partiu para sua última viagem.

Mais tarde, já adulta e professora, quando li “A Barca de Gleyre” e vi que as mesmas sardinhas que serviram para alimentar minha imaginação foram utilizadas também para criar a imagem do “desastre central” de um povo que, segundo seu autor, perpassam todas as degenerescências, todas as formas e má-formas humanas – todas, menos a normal. Os negros da África, caçados a tiro e trazidos à força para a escravidão, vingaram-se do português de maneira mais terrível – amulando-o e liquefazendo-o, dando aquela coisa residual que vem dos subúrbios pela manhã e reflui para os subúrbios à tarde.⁶⁰⁷ , fiquei muito decepcionada e não quis acreditar.

Que força seria aquela na escrita daquele autor que me fazia paralisar diante de tão fascinantes imagens? Como foram espantosas para mim as declarações daquele escritor que arquitetou os valores que transmitiria às crianças por meio da sua arte? Como é espantoso o que

⁶⁰⁶ Hurault (2004, p.08).

⁶⁰⁷ LOBATO, Monteiro. A Barca de Gleyre. Cia Nacional: São Paulo. 1944, p. 133.

Nesse sentido, o território do romance é sempre transitório. Assim é o lugar em que a fala se pronuncia. Janie se dirige a Pheoby e a ela mesma e diz com voz firme o que Pheoby, em algum lugar do seu coração, já sabe. A voz de Janie pretende ser a voz de cada mulher, a voz que re-encontra e pronuncia o que oculta a tristeza, o ressentimento e o anseio de cada uma.

Como Janie, Pheoby senta-se nos degraus da varanda dos fundos. Janie sente-se atraída por eles. É o local da travessia. Esses degraus remetem-na à evocação de outros, desde a varanda dos brancos lá de West Flórida quando brincava com as crianças da sua idade: “tinha quatro neto na casa e a gente tudo brincava junto, e foi por isso que eu nunca chamei a avó de nada a num ser de Babá, porque era assim que todo mundo na casa chamava ela.”⁶⁰⁸ E a própria varanda aparece como a imagem do ilegível: aquilo que prende sua atenção mas que está anuviado. É por isso que ela precisa contar porque na narração os sinais podem se conectar. E a varanda ou seus degraus a fazem perguntar: “escute, Pheoby, Sam tá esperando tu pra dar o jantar dele?”⁶⁰⁹ Em outras palavras: “amiga, tens tempo? – ela tem consciência da demora: não adianta eu contar uma coisa, se não dou entendimento pra acompanhar.”⁶¹⁰

Mas Janie está também à procura do sossego espiritual para a evocação e atenção de sua portadora. Por essa razão, o tempo em que se

sua obra alcançou porque ele sabia onde e como buscar uma linguagem compartilhável “onde estivessem as palavras para dizê-lo!” Além dessa força, o que isso demonstra é o poder de uma história, principalmente quando somos crianças.

O outro fato inesquecível da quinta série foi meu encontro com a Sandra. Diferentemente das crianças que haviam estudado comigo até ali, Sandra, não tinha cabelos loiros e lisos.

Seus cabelos eram curtos, ondulados e castanhos claros. E seus olhos eram grandes e de um azul piscina lindo! O que destoava em seu rostinho infantil, porém, era seu nariz, aliás, de tão grande quase o deformava. Sandra foi a primeira criança que me chamou de negra com um jeito que até ali eu nunca tinha ouvido. E precisou apanhar para me ver de outro jeito.

Depois do duro episódio, fomos amigas inseparáveis até a oitava

⁶⁰⁸ Hurston (2002, p. 25).

⁶⁰⁹ Ibidem, 2002, p. 23

⁶¹⁰ Ibidem, 2002, p. 24

situa essa conversa é o momento do regresso não só de Janie ao local de onde partiu, há algum tempo, mas o momento em que os trabalhadores voltam do trabalho. Desse modo, o tempo em que Hurston fala é o da tradição: do latim *traditione*: “entregar, transmitir, passar a diante [...] : notícia que passa sucessivamente de uns em outros, conservada em memória, ou por escrito”,⁶¹¹ do radical *tradere*, o mesmo do qual deriva a palavra traição. Zora, como poeta – *poietés*, aquela que faz – é também aquela que transmite e entrega ou trai, no encontro na cumplicidade do encontro:

Todo mundo a viu voltar, porque era o crepúsculo. O sol já desaparecera, mas deixara suas pegadas no céu. Era a hora de sentar nas varandas que davam para a rua. Era a hora de saber das notícias e conversar. Essas pessoas sentadas não tinham tido um conforto para as línguas, ouvidos e olhos o dia todo. Mulos e outras bestas haviam ocupado suas peles. Mas agora o sol e o capataz tinham ido embora, e as peles pareciam fortes e humanas.⁶¹²

série quando mudei de escola. Mas esta é uma outra história. O que realmente importa aqui é que Sandra me levou à sua casa e lá, ela não falava a minha língua, mas também não falava a língua alemã. Só então, eu soube que no meu bairro não era só alemão que vivia, não. Sandra era descendente de italiano.

Mas, afinal, que história era aquela, então, que comemorávamos em todos os 9 de março com trajes típicos alemães e desfile com músicas das bandinhas dizendo que Joinville tinha (só!) Fritz e Frida? Mais tarde, outra constatação: muitas crianças que passavam por alemães no querido bairro da minha infância não eram alemães e nem sabiam.

“Inúmeros descendentes de imigrantes de suíços ainda residem em Joinville, mas muitos sequer suspeitam dessa origem e autodenominam-se ‘descendentes de alemães’. Memórias individuais e coletivas foram perdidas e ‘apagadas’.”⁶¹³ Mais do que perguntar os porquês ou no que essas histórias diferem da minha, devo dizer que alguma coisa

⁶¹¹ Cascudo (1978, p. 27).

⁶¹² Hurston (2002, p. 17).

⁶¹³ CUNHA, Dilney. Suíços em Joinville: o duplo desterro. Joinville: Letra d’água, 2003, p. 12.

Por outro lado, o início da história não possui fórmula usual. Era uma vez... ele converte-se em um *começa!*, ou melhor, num *recomeça!* Só agora já podemos nos colocar legitimamente uma pergunta: de onde vem o imaginário folclórico para carregar as mensagens de Hurston em *Seus Olhos Viam Deus?* Ou, melhor, a que vem esse imaginário?

Como já dissemos, Zora Hurston escolhe no folclore afro-americano as histórias contadas pelo povo, aliás, as histórias que o povo mais gostava de contar: “Eatonville, Florida, é uma cidade de cor, cujo passatempo é contar as histórias da mula”, para contar a iniciação, a transição, o recomeço de Janie – mostrando o percurso de sua viagem de formação, colocando assim, dois signos em rotação: passado e futuro. Ao transformarem-se em um só signo recomeça! Mostram que “a conexão temporal é possível. Sempre, naturalmente, que se dedique o tempo necessário para fantasiá-la.”⁶¹⁴

4ª. Variação: A Vida

Ao entrar no ritmo da comunidade que Zora Hurston escolheu investigar, a autora nos instiga a entrar no seu ritmo, ouvir sua respiração. Afinal, não seria a respiração a responsável pela ligação

mudou depois desses dois acontecimentos da quinta série: livrou-me de ter uma única história sobre o que as coisas são.

Eu venho de uma família brasileira, negra, sulista, de Joinville, de classe baixa. Meu pai era um motorista de máquinas que abriam rios. Ele era um criador de rios. Aliás, os mais importantes rios “da minha aldeia” foram obras das suas mãos. Cresci vendo meu pai somente aos finais de semana, porque de segunda a sexta ele vivia perto dos rios. Quando ele chegava, às sextas-feiras, era a maior festa! Minha mãe ficava na porta para vê-lo chegar enquanto nós, as crianças, nos escondíamos. Meu pai chegava e procurava filho por filho. Éramos seis!

Era uma brincadeira fantástica! Depois que todos eram encontrados íamos todos à sua mochila. Sabíamos que em sua marmita havia alguma surpresa: poucas vezes balas, a maioria, alguma frutinha silvestre ou qualquer outra coisa que encontrava durante a semana no lugar onde trabalhava.

⁶¹⁴ Larrosa (2003, p. 67).

do mundo ao seu exterior? E se a respiração cessa, sabe-se que não há vida. Essa foi a maneira da autora escutar o que acontecia no cotidiano, nas relações que se estabeleciam naquela sociedade, naquela cultura. Assim, sua obra se destaca porque seu foco está nas “tensões dos relacionamentos”. Nesse sentido, um dos pontos que Zora Hurston escolhe para tecer seu romance *Seus Olhos Viam Deus* é a questão do poder nas culturas de tradição oral. São as histórias da mula que funcionam como motivos de vida, tópicos das histórias da varanda que funcionarão como um dos nomes do segredo.

A escritora nigeriana Chimamanda Adichie diz que há uma palavra da tribo *Igbo*, que vem-lhe à lembrança sempre que ela pensa sobre as estruturas de poder do mundo. A palavra é *nkali*. *Nkali* é um substantivo que livremente se traduz: "ser maior do que o outro." Como nossos mundos econômico e político, as histórias também são definidas pelo princípio do "nkali". Como são contadas, quem as conta, quando e quantas histórias são contadas, tudo realmente depende do poder.⁶¹⁵

Na obra *Mulas e Homens*, Zora Hurston desenha uma estrutura que mostra a posição dos homens como aqueles com quem estava a palavra. O leitor, ao ler a obra, parece estar na frente de um grupo de

Minha mãe era uma empregada doméstica. Então, quando eu tinha sete e oito anos era muito normal cuidar dos meus irmãos menores, além de fazer os trabalhos da casa enquanto minha mãe estava fora. Aos doze anos, minha mãe necessitou ficar em casa, engravidou da minha irmã caçula e eu continuei seu trabalho de doméstica na casa em que ela trabalhava. Aceitei sem reclamar, e foi nessa época que fixei em minha mente uma frase manuscrita na dedicatória de um livro que minha mãe havia trazido da casa da patroa, em certa ocasião: “nada que seja humano me é estranho”. Foi minha mãe quem trouxe para casa os primeiros materiais escritos da casa da patroa para que eu lesse - revistas, gibis e livros como os de Jane Austen foram os primeiros a aparecerem na nossa casa, naquela época. Mas como eu estava dizendo, sobre a frase eu não só a fixei como acreditei nela. E como meu pai não aceitava que os filhos parassem de estudar, eu sabia que seria empregada doméstica por pouco tempo. Então, fui determinada a fazer o

⁶¹⁵ Disponível em: <http://capisce.info/2010/03/29/chimamanda-adichie-as-histrias-importam-muitas-histrias-importam/> Acesso em 20 ago. 2011.

repentistas, porque o desafio está em saber qual dos homens conta a melhor história e quantas. As mulheres são quase imperceptíveis.

Essa percepção sobre o povo das varandas da cidade de Eatonville Zora Hurston traz para sua obra *Seus Olhos Viam Deus* especialmente para focar as relações íntimas. Ao referir-se à heroína do romance, Sickels (2003) lembra que:

“em uma cultura de tradição oral, Joe silenciou Janie, ela é uma ouvinte, não uma participante. Ele insiste que a varanda da loja, colorida com suas histórias e contos, permaneça um espaço masculino e assim suprime a subjetividade de Jane.”⁶¹⁶

No entanto, não é só a varanda que Zora Hurston traz como um símbolo do poder da palavra masculina e que irá influenciar nas relações íntimas. Zora Hurston, em muitas de suas obras, inclusive em *Seus Olhos...* vai falar também da presença da palavra masculina no púlpito das igrejas. Ela traz a beleza dos sermões para seus trabalhos com a linguagem, mas não poupa sua crítica sobre o que estar em tal posição significava para os homens.

A autora não só traz essa questão para *Seus Olhos...* como em outras

melhor de mim. E fiz. Nessa época, estudava no período da manhã e à tarde trabalhava na casa que minha mãe deixara.

Anos mais tarde pensei nisso quando entrei na sala de aula como professora na Universidade da minha cidade. Eu tinha vinte e oito anos. Já não morava com meus pais no bairro onde nasci e cresci. Uma colega dos tempos de escola, agora minha aluna, ficou chocada quando me apresentei como sendo a professora de literatura daquele ano na Universidade. Eu a reconheci assim que cheguei à classe. Senti que ela se surpreendera. Fazia tempo que não nos víamos. Na hora do intervalo, ela veio correndo à minha mesa e perguntou-me o que havia acontecido comigo. Eu fingi não compreender. Minha colega de tempos escolares tinha uma única história sobre as mulheres negras da minha família, da minha cidade, talvez, do meu país. Assim como minhas tias e minha mãe, empregadas domésticas, não havia outra possibilidade para mim. Não

⁶¹⁶ Sickels (2003, p. 60).

obras tal proposição aparece como temática, por exemplo, em seu livro *Moses, Man of the Mountain*. Ou ainda em *Jonah's Gourd Vine*, quando conta que Jonas se afirma como sujeito em sua pregação porque é nela que encontra força, quando percebe que suas palavras são capazes de mover, comover e motivar as pessoas. Ao sentir que ele pode pregar a palavra encontrando sua voz, sua linguagem torna-se mais poética e carregada, “ele escuta a si próprio orar e exclama: ‘se a minha voz soou boa desse jeito a primeira vez que eu orei, na casa da igreja, não vai ser a última’”.⁶¹⁷

Em *Seus Olhos...* Zora Hurston não poupa as igrejas e a ânsia dos pastores pelo poder político, além de mostrar como esse poder se estende às relações íntimas para poder fazer sua crítica ao sistema patriarcal. Assim, em certo momento, ela fala da Sra. Bogle descendo a rua rumo à varanda: “O primeiro marido fora cocheiro, mas ‘estudou júri’ para conquistá-la. Acabara tornando-se pregador, para retê-la até morrer. O segundo trabalhava no laranjal de Fohnes – mas tentava pregar quando chamou a atenção dela.”

havia nenhuma possibilidade de as mulheres negras serem iguais a ela de jeito nenhum. “Nenhuma possibilidade de conexão com humanos iguais.”

Mas eu também não poderia deixar de contar uma outra história. Eu sempre achei que minha mãe e meu pai contribuíram muito para o meu amor pela palavra. Foi meu pai que me apresentou um dos livros no qual encontrei as histórias mais maravilhosas da minha vida: a Bíblia.

Em minha casa, quando criança, especialmente aos finais de semana, após o jantar, tínhamos um lugar especial no quarto dos meus pais onde ele reunia todos os filhos para nos apresentar palavras. Ele sempre as apresentava como palavras de Deus. E em minha mente infantil Deus devia ser um sujeito muito inteligente para falar daquele jeito tão lindo! Desde muito cedo nos ficou claro que aquelas histórias não eram de entretenimento. E meu pai sabia como capturar nossa atenção. Ele selecionava as histórias mais encantadoras daquele livro grosso e pouco atraente para nos contar: a história de Ester (minha preferida), a de Moisés, o menino achado nas águas, a de Davi e Golias, de Sansão, de Jônatas e Davi, de José e seus irmãos, de Gideão, de Samuel, de Noemi e Rute, a história das Muralhas de uma cidade chamada Jericó que caíram só com o som dos instrumentos de sopro que o exército tocou e a do Baú das histórias perdidas, que era como

⁶¹⁷ Ibidem.

Zora era filha de pastor batista e por ter passado toda a infância e adolescência em ambiente influenciado pela igreja podia, agora, falar do que essa experiência lhe proporcionara. Mais uma vez Zora Hurston se propõe falar às mulheres de dentro de sua própria casa.

Bell Hooks lembra-se que, assim como Zora, sua consciência pela luta feminista também foi estimulada por circunstâncias sociais:

Creci em um hogar negro y de clase obrera del sur, dominado por mi padre. Experimenté – como mi madre, mis hermanas y mi hermano – diferentes grados de tirania patriarcal y eso me enfadó; nos enfadó a todas. La rabia me llevó a cuestionarme la política de dominación masculina y me permitió resistir a la socialización sexista.⁶¹⁸

São essas experiências que atestam a tese de Zora Hurston de que a força da palavra na tradição oral está totalmente relacionada à masculinidade que os homens cultivam. No entanto, ela faz um alerta

gostávamos de chamar a história da Arca da Aliança. Penso que, com essas histórias aprendi a mais importante de todas as virtudes: a coragem. Havia também os provérbios, as adivinhas que para nós eram verdadeiros desafios e os Salmos. Ah, os Salmos! A maior experiência de poesia que já tive em minha vida! Até hoje eles soam como música aos meus ouvidos. Sozinha, cheguei a Cantares (erotismo puro!) e aos Evangelhos. Na adolescência, já havia lido várias vezes a Bíblia completa por puro prazer. A Bíblia já era meu livro preferido. Gostava de lê-la em voz alta, só para ouvir a linguagem, ouvir o ritmo, e para lembrar de como a língua portuguesa/brasileira é bela.

Porém, as palavras daquele livro soavam na voz de meu pai muito diferente de outra voz que eu ouvia. Aliás, eu amava a música da voz do meu pai - as imagens, sempre muito diferentes da voz do pastor na igreja. Pela voz do pastor tenho certeza que eu jamais teria me apaixonado por tais palavras. E foi pela voz do pastor que, pela primeira vez, ouvi falar do Continente africano, ou melhor, ouvi falar da África como país. E era do alto do púlpito da igreja que ouvíamos sobre os investimentos “na África e em outros países”. E pelas imagens que me

⁶¹⁸ Hooks (2004, p. 43).

de que ter a fala não significa ter voz. Ela mostra que apesar de muitos dos personagens masculinos “serem grandes faladores, faltam também para eles uma compreensão de si mesmos, do interior, assim como John Pearson em *Jonas’ Gourd Vine* que parece pasmo com o modo como as coisas aconteceram a sua vida.”⁶¹⁹

Do mesmo modo acontece com Joe Starks, em *Seus Olhos...: a linguagem para ele é meramente um jogo de poder enquanto que Janie “consegue atingir uma compreensão do seu eu, do seu self, em parte ao aprender o poder da voz – tanto ao falar como ao resistir a fala.”*⁶²⁰

Em *Seus Olhos*, a escritora se propõe a mostrar que a fala não é voz ou, dizendo melhor, que a voz sobrepõe-se à oralidade. Para isso, ela pega elementos da própria tradição oral, as histórias da mula recolhidas e registradas em *Mulas e Homens* e em outras obras. Essas histórias fornecem interessantes percepções do imaginário da mula no romance. Para refletir sobre a fala e a voz, assim, *Seus Olhos Viam Deus* pode caminhar em duas margens quando evoca o folclore negro: a etnicidade e o gênero.

mostraram de pessoas miseráveis, morrendo de fome e doenças eu só podia acreditar que aquela gente a quem minha família renegava como ascendência só podia ser mesmo fruto de uma maldição horrível do Deus da minha igreja.

Foi ainda na adolescência que tive certeza de que eu um dia iria para “aquela África”. Iria como missionária para mostrar àquele povo, pelas palavras que eu havia aprendido, que ele poderia viver uma outra vida se reconhecesse que era amaldiçoado pelo mesmo Deus que agora se apresentava para salvá-lo. E contaria o exemplo da minha família. Eu me espanto cada vez que penso o quanto acreditei em tamanho absurdo por tanto tempo!

Porém, o que é mais importante sobre essa parte da minha história é que a igreja representa o início de uma tradição de contar histórias africanas para mim, que ainda tinha avós vivos e que estavam tão próximos e tão longe das suas histórias. Afinal, de vez em quando me pergunto, que histórias meus avós ouviram de seus antepassados? Essa história de escuridão, de desgraça e maldição combinava perfeitamente

⁶¹⁹ Ibidem.

⁶²⁰ Ibidem.

Zora Hurston trabalhou o poder verbal como transformação em artifício para a liberdade nas histórias. Nas histórias folclóricas afro-americanas coletadas por ela, a mula é um artifício utilizando com humor e teimosia para tentar “passar a perna” nas formas de controle existentes na sociedade. O que *Mulas e Homens* nos ensina dessa mula é que ela não é apenas o animal de carga, ela é também uma figura subversiva. Nessas histórias, essas características são vinculadas com a capacidade para a fala. A mula, nas histórias de Zora Hurston, são diferentes daquelas que representam o silencioso e dócil trabalho animal. Ouçamos uma história de mula:

Vocês querem saber por que eles sempre usam couro cru no lombo das mulas? Então vou explicar pra vocês.

*Um homem tinha uma mula*⁶²¹..

Um homem tinha uma mula, sabe? E ele tinha também um boi. Os dois trabalhavam juntos e ficavam sempre muito cansados.

com aquela que nessa época eu também comecei a ouvir na escola: uma história dos negros que se resumia a um navio negreiro cheio de pessoas desgraçadas. No fundo, eram diferentes versões da mesma história.

Agora, ao escrever, me pergunto por que, uma vez apreendida, é tão difícil sair da única história?

Quando sai do Brasil para ir a Moçambique eu encontrei uma mistura de culturas: africana, indiana, europeia, e não aquela “pureza” que eu pensava encontrar. Eu me lembro que meu primeiro sentimento foi de surpresa e de vergonha, especialmente porque eu havia esquecido completamente da minha mãe, principalmente porque eu estava com a ideia fixa na cor, no fenótipo, naquilo que tanto me incomodava no local onde eu vivia. Eu percebi que eu havia estado tão imersa na “maldição” da cor em toda a minha história, no sul do Brasil, que os moçambicanos haviam se tornado um coisa em minha mente: o moçambicano objeto. Eu tinha assimilado a única história sobre os moçambicanos. Então, nas palavras da escritora nigeriana Chimamanda Adichie, a quem sou grata pela inspiração (a ideia de história única é do escritor palestino Mourid Barghouti): “é assim que se cria uma única história: mostre um povo

⁶²¹ Fragmentos do primeiro capítulo da obra *Mules and Men*. Tradução de Gilka Girardello.

Mas aquele boi tinha mais juízo do que a mula, então ele se fingia de doente.

Todo o dia a mula saía e trabalhava sozinha e o boi ficava no estábulo. Toda noite quando a mula voltava o boi perguntava: “o que que o Massa falou sobre mim hoje?”

A mula dizia: “não falou nada.” Ou então: “Ah, eu ouvi ele dizer como ele tava triste que você tava doente e não podia trabalhar.”

Aí o boi ria e pegava no sono. Um dia a mula ficou cansada e disse: “Massa, aquele boi não tá doente, não tem nada de errado com ele. Ele só tá se fingindo de doente. Eu tô cansada de fazer todo trabalho sozinha.”

Então aquela noite quando ela foi pro estábulo o boi perguntou: “o que que o velho Massa falou sobre mim hoje?”

“Eu não ouvi ele falar nada, só escutei ele falando com o açougueiro.”

como uma coisa, como somente uma coisa, repetidamente e será o que ele se tornará.”

Foi a certeza da presença de minha mãe naquele lugar que me fez perceber o quanto eu pertencia a ele e o quanto não pertencia, ou seja, a sensação de nunca ter me afastado totalmente de casa. Eu apreciei exatamente pela voz, voz singular tecida em silêncios fortes. Sua voz prescindia de letra, pelo menos esta letra em que nós, os “letrados”, nos apoiamos. Observei que não era sua tez que me fazia perceber o quanto ela nunca se afastou totalmente de casa, assim como eu, que carregava minha casa por onde ia: “nas unhas, nos folículos pilosos, no jeito de sorrir, no meneio dos quadris, na concavidade entre os seios; está ali, aonde quer que você vá. Pode assumir maneiras afetadas, e a postura de outros lugares, até mesmo aprender a falar de outro jeito. Mas a verdade é que o lar está enranhado em você. Todos os procuram sempre [...]. É uma busca muito estranha.”⁶²²

⁶²² Maya Angelou, em entrevista ao Paris Review. In: PLIMPTON, George. Escritoras e a Arte da Escrita: entrevistas do Paris Review. Trad. Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Gryphus, 2001. p. 230

Aí o boi deu um pulo e disse: “ah, tou me sentindo muito bem, conta pro velho Massa que eu vou trabalhar amanhã.”

Mas na manhã seguinte, de manhã bem cedo, o açougueiro veio e levou o boi embora.

Aí ele disse pra mula: “se você não tivesse me dedurado pro Massa, eu não estaria indo pra onde eu estou indo agora. Eles vão me matar, mas eu vou tá sempre nas tuas costas.”

E é por isso que sempre põe um couro cru no lombo das mulas, por causa daquela mula e daquele boi.⁶²³

Talvez essa história possa ser lida como uma advertência sobre quando algo é apropriado para falar e como utilizar a fala em benefício próprio. A mula era antes imprevisível, revelando dentro da história a desonestidade do boi para o velho Massa. Em lugar de tentar fazer algo para utilizar o poder verbal e enfrentar o boi, ela implora a um poder superior e o resultado final da mula é permanecer desempoderada e

Porém ainda há outra história. Até os vinte e três anos eu não soltava os cabelos. E só os soltei porque, certo dia, um homem negro me convenceu de que meu cabelo era muito bonito. Desconfiada, porque eu sabia que ele queria me namorar, soltei, mas não saía à rua sem ele estar bem molhado, cheio de creme. O que eu não suportava era ver meu cabelo armado. E foi este homem que um dia me deu um toque: “Deixa teu cabelo seco!” Com o cabelo armado ficas muito mais bonita! Foi tentando me convencer que nossos cabelos eram diferentes, mas que eram cabelos tanto quanto os outros cabelos e que eram cabelos lindos, também. Nos primeiros dias foi muito difícil me adaptar, depois o tempo foi passando e eu fui gostando dele, enfeitando-o, querendo bem e, hoje, não me imagino diferente. Hoje eu não suporto meu cabelo molhado. E as negras que ainda são simpatizantes desta prática insana não de me desculpar, mas não há nada pior do que estar o tempo todo preocupada com o cabelo, desconfiada se por acaso o creme secou e o cabelo armou.

Ou alguém de vocês por acaso já não encontrou uma mulher, em algum banheiro de shopping, igreja, teatro... desesperada na frente do espelho

⁶²³ Why They Always Use Rawhide on a Mule. In: *Mules and Men*, 1990, p. 117.

prejudicada porque ela podia ter utilizado a fala para alertar o boi e, assim, ter recuperado a ajuda dele no trabalho, em vez de permanecer em silêncio.

Assim, ao permanecer em silêncio, corre o risco de trabalhar sozinha pelo resto da vida, além de que ainda foi ameaçada pelo boi. Sobre esta narrativa Haurykiewicz cita Beulah S. Hemenway: “enquanto esta história está demonstrando claramente pela brincadeira quem é trapaceado, inversamente isto revela a importância ou representação do eu no ambiente controlado por outros” (p. 41). Zora Hurston, portanto, utiliza a história para falar sobre os afetos da fala como isto está no combate das relações senhor/escravo. Porque todos conhecem o título desse boi, sua posição anterior para assombrar a mula, durante um longo tempo do chicote de couro. Mas a história não perdurará.

Ouçamos outra história de *Mulas e Homens*:

encharcando o cabelo! É que o creme secou. O cabelo armou. É o problema da única história!

Mas também, você teria uma relação amorosa com seu cabelo se desde criança você ouvisse: “ô cabelo de bombril!” “Lá em casa a gente precisa de palha de aço”. “Deve ser muito difícil pentear esse pichaco, hein?” Quanto tempo faz?

E eu nem quero falar dos empregos que mesmo passando no teste não consegui por causa da maldita boa aparência.

Agora, já uma profissional da Educação, meu cabelo também é, às vezes, um problema. Quando fui admitida em uma das escolas privadas de bastante tradição em minha cidade, a diretora falava a todos do orgulho de ter sido a pessoa que contratou, pela primeira vez na história daquela escola, uma professora negra. Certamente, foi por esse motivo que sua advertência, naquela reunião para professores foi com muito jeito, com muito carinho, sabem? Assim, ó: “eu pediria a todas as professoras que prendessem seus cabelos para dar aula. Vocês sabem que a nossa escola preza pela diversidade, então para que ninguém se sinta injustiçado, nós mulheres, vamos usar o cabelo sempre preso, assim vocês poderão olhar melhor, atender melhor os seus alunos.”

Igualmente precisei ser alertada na linha de servir de um restaurante: cuidado com o cabelo! Afinal, alguém de vocês prende os cabelos quando chega a um restaurante, ou só os meus põem toda a linha em risco?!

Então eu vou contar pra ti sobre a mula que sabia falar:

- Uma vez um homem um homem tinha uma mula⁶²⁴. A mula se chamava Bill. Toda manhã o homem ia lá pegar a mula e dizia: vamo lá, Bill. Só que uma manhã ele acordou tarde, então ele resolveu que enquanto ele estava tomando café, ele ia mandar o filho dele pra buscar o velho Bill. E disse pra ele: “vai lá, menino, e me traz aquela mula aqui.” Puxa, o menino era tão rápido que ele agarrou as rédeas e foi lá correndo pra pegar o velho Bill. E ele disse: “vamo lá, Bill.” A mula fez a volta olhou pra ele. E ele falou pra mula: “não adianta ficar rolando os teus olhos pra mim. O pai quer

No ano em que entrei no doutorado, eu estava muito feliz, chegando à Universidade onde eu trabalhava, e um aluno qualquer, de um curso qualquer, de uma etnia qualquer, lá do primeiro andar, me viu entrando pela porta principal no térreo. E a sua saudação sabe qual foi? Hei, tem um pente aí? E houve os chefes que comentavam sobre o meu cabelo. Teve um, especialmente, que cada vez que eu entrava no gabinete dele, dizia-me com os olhos fixos e uma voz manhosa: “senhorita, o que a senhorita faz para deixar seu cabelo assim? A senhorita deve levar muito tempo para arrumá-lo, não?!” Quando resisti não deu outra. “A senhorita está exonerada!” Porém, como eu iria recuar sabendo tão forte dentro de mim que “ninguém pode rebaixar tanto uma pessoa com pancada que a roube da vontade dela?”⁶²⁵

Ainda lembrando dessa fase do ingresso ao doutorado, teve o professor do meu departamento que não se intimidou em perguntar: para o doutorado também tem cotas? Falo essas coisas para também pensar na única história. Falo também para registrar meu amor por Moçambique, que me deu a primeira acolhida, não pela minha cor, simpatia, ou qualquer outro quesito, mas pelo meu cabelo. Todos os dias, insistentemente, meu cabelo ouvia o que jamais ouvira. E foi a quebra de muitas barreiras.

⁶²⁴ Nessa história, mula também refere-se a um mulo.

⁶²⁵ Hurston (2002, p. 32).

“você lá, hoje de manhã, vem, vem cá e enfia a cabeça aqui nessas rédea”. A mula continuou olhando pra ele e disse:

“todo dia é vem cá, Bill, vem cá, Bill. Eu nem consigo dormir direito de noite até que eu escuto: vem cá, Bill”. O menino jogou as rédeas no chão e correu de volta pra casa e falou pro pai dele:

- Aquela mula tá falando! Falou comigo!

- Pára com isso, guri. Pára de contar mentira. Vai já buscar aquela mula.

- Ah não pai, aquela mula falou comigo! Tu mesmo vai ter que ir sozinho buscar aquela mula. Eu não vou lá de novo.

O velho olhou pra velha e disse:

- Viu, viu que mentira que esse guri tá contando! Então foi lá ele mesmo buscar a mula. Quando chegou, lá ele falou:

- Vamo lá, Bill! - e a mula olhou pra ele e disse:

- Todo dia é “vamo lá, Bill, vamo lá, Bill”.

A menina negra, nesse país chamado Brasil, traz ressentimentos desde seus primeiros dias de vida quando a mãe lhe pega os cabelos e lhe diz só com o jeito de olhar: “muito bonitinha, mas que cabelo ruim!” É por isso que com o tempo, o cabelo das crianças nem penteado é. Em minha experiência da viagem a Moçambique, não vi uma criança, ou melhor, uma menina sequer sair da porta da sua casa, fosse casa elegante ou palhota, sem estar com seu cabelo impecavelmente cuidado. É que elas, ao nascer, ouvem outra história.

Por ser cidadã de um país cuja cultura ética e política por muito tempo promoveu e reforçou a desconfiança, o medo, o desprezo e o descaso com relação aos negros, país que ainda tem muitas histórias de preconceito racial, tenho a consciência dos avanços dos últimos tempos, consequência da incrível resistência de quem teve coragem de alertar sobre o perigo de uma ideia única ou do perigo de ficar acomodado a consumir histórias prontas. Porque se recusarmos que contem de nós, de nossas famílias, de nosso povo uma história única, talvez tenhamos compreendido o poder da fabricação de um ideal, uma ideia, uma história.

O velho tinha um cachorro velho que sempre ia com ele onde ele ia. Então ele saiu correndo e o cachorro atrás. Chegou em casa e falou pra velha:

- O guri não tava falando mentira. A mula tá falando. Eu nunca vi uma mula falar!

O cachorro disse:

- Nem eu!

O velho ficou apavorado de novo e saiu correndo. Ele tava atravessando a floresta quando ele viu que o cachorro tava vindo atrás dele. Ele correu tanto até quase morrer. Mas ele parou, bufando, e falou:

- Ah, tô tão cansado, não sei o que eu vou fazer. E daí o cachorro correu e sentou na frente dele, bufando também, e falou:

- Nem eu.

Até hoje aquele homem tá correndo ainda.

Todo mundo concordou que o velho fez a coisa certa ao sair correndo. Só que alguns acham que ele devia ter melhorado o seu recorde tanto em distância como em velocidade.⁶²⁶

9 *Contrariedades: “Pois eu preferia ver a minha filha morta, sendo velada aqui no meio da minha casa do que ter recebido essa notícia!” – disse a mãe da minha mãe. E caiu em um choro de dor.*

Só após ter sido subjugada, após lhe terem feito descer a bainha dos vestidos, lhe tirado a maquiagem, eliminado o decote, jogado fora os sapatos de salto alto, colocado fora o único anel que não tirava do dedo e nunca mais deixar os cabelos à medida e estilo que ela gostava e lhe tirado a dança, talvez a maior paixão da sua vida, é que ela entendera o que dissera sua mãe naquele dia tão triste. Foi assim que, depois de compreender, vivia escondida em sua própria casa e evitava sair. De vez em quando ainda cantava as canções embaladas por sua voz que tanto encantava sua menina do meio, mas com o tempo calou-as também. Ficava horas e dias em silêncio. Em um grande silêncio.

⁶²⁶ Hurston (1990, p. 172).

Em *A Mula Falante (The Talking Mule)*, vemos o que acontece quando uma mula se utiliza do poder verbal com astúcia para com o dono dela. Nós somos levados a supor que essa mula obteve seu desejo. E mereceu descansar. A lição da história enfatiza a aplicação apropriada da surpresa verbal que pode atingir um grandioso resultado e que é tão bem explorado em *Seus Olhos*. *A Mula Falante* é vencedora, e o dono que propôs o trabalho, assim duro, teve que correr uma distância incontável por ideia própria.

Esses dois contos de *Mulas e Homens* exemplificam a definição que Zora Hurston traz para o folclore como: “as artes do povo antes que eles descubram que existe uma coisa chamada arte e eles a criam com qualquer coisa que eles têm à sua mão.”⁶²⁷ Os negros de Eatonville já haviam encontrado essa arte na palavra. Nessa ótica, a ficção de Zora Hurston retratava a cultura afro-americana sem defini-la em relação à cultura branca dominante. “Ela afirmava que os negros, apesar de viverem em uma sociedade racista que negava a sua humanidade, tinham criado uma cultura alternativa que validava seu valor como seres humanos.”⁶²⁸

Tão esquiava se fez que meu pai foi deixando de ocupar-se dela. Ele tinha a igreja como prioridade, aliás, a igreja era nossa família como sempre nos ensinara. Consentiu em o terem rotulado e etiquetado nos sermões como filho de Cão: o filho amaldiçoado de Noé, cujo castigo seria a escuridão da cor. Tal sentença foi o melhor bálsamo que a igreja foi capaz de aplicar na sua ferida e perturbada consciência, já endurecida pela tão habitual prática da injustiça ao povo negro neste país.

Era isso que minha avó temia ver, uma mulher morta e meu pai consentido que minha mãe vagasse em silêncio pelos cômodos. Semelhando-se aos objetos da casa e às sombras. Quando voué faleceu, as seis filhas de minha mãe já eram mulheres feitas. O que sobraria dela à filha depois da sua morte? Ela ainda estava inconformada, mas serena. No fundo, ela já sabia. Se o que deixara à filha ainda estava inconcebível, talvez, naquele momento, como Moisés, ela tinha certeza de que podia fazer a “travessia”.

⁶²⁷ Haurykiewicz (1997, p. 49).

⁶²⁸ Wall (*apud* SICKELS, 2003, p. 56/57).

Outro conto da autora, *O Osso da Discórdia*, da mesma forma, é criado a partir da imagem da mula, de um folclore que está sempre à mão. O episódio da *Mula Amarela de Matt Bonner*, recontado em *Seus Olhos viam Deus*, denominado como *O Osso da Discórdia* foca-se na imagem da *Mula Amarela de Brazzle* e na disputa que emerge quando um dos ossos de sua carcaça é usado por um homem para atingir o outro. A história abre assim:

A cidade de Eatonville, na Florida, é uma cidade de negros, com seus próprios interesses. Ela não tem agora nem nunca

teve nada que chegasse aos pés da mula amarela de Brazzle. Sua Zurrante Alteza era sempre mencionada antes do clima, da miséria de uma dor nas costas ou na perna, ou da dureza dos tempos.

A mula era velha, ossuda e danada. Era tão ossuda que rangia quando perambulava pela rua da vila com sua malvadeza transparecendo em cada cantinho da sua chacoalhante anatomia.

10 *Silêncio: nossa mãe sempre foi uma mulher alegre, bonita e criativa. Era assim desde jovem, pelo que testemunham as pessoas que a conheceram. Pelo que me lembro do tempo da infância, era ela quem regia, quem chamava a atenção da gente. Era inventiva, apreciava ver a casa cada época de um jeito, trocando os móveis de lugar de vez em quando e enfeitando-a com tapetes e almofadas que*

ela mesma fazia, e se realizava na cozinha. E foi ali na cozinha, metendo a mão na massa que, quando menina, aconteceram os maiores encontros entre mãe e filha. Comunicávamos com as mãos. E seu rosto insistia em me acompanhar. Na cozinha realizamos juntas nossos inesquecíveis poemas de tato.

Até hoje, a comida é a língua entre mim e minha mãe, o reconhecer (ou não) a mim mesma no corpo dela. Outra lembrança linda que guardo dela é que gostava muito de cantar. Cantava e silenciava, silenciava e

Ela trabalhava pouco, comia com vontade, brigava a cada polegada do caminho na frente do arado e brigava até com Brazzle quando ele vinha alimentá-la. Vendê-la, trocá-la ou negociá-la estavam fora de questão, pois todo mundo no condado a conhecia.

Mas um dia ela morreu. Todo mundo ficou contente, incluindo Brazzle. Sua morte foi uma dessas surpresas agradáveis que as pessoas desejam, mas nunca pensam que vão acontecer. A cidade tinha uma depósito de lixo, então Sua Zurrante Alteza seguiu o caminho de todos os animais domésticos que morriam entre nós.

Brazzle [...] arrastou os despojos até a margem de um banhado de ciprestes, três milhas além dos limites da cidade, e os abandonou aos animais de rapina. A cidade em peso presenciou o arrastamento. O gladiador vencido tinha sido retirado da arena de costas, com as patas rígidas erguidas num último gesto de desafio. Nós o deixamos entregue ao vilarejo, satisfeitos porque a única peça de intacta maldade jamais criada

cantava. Foi num desses dias de canto que meu pai exclamou: ô, minha voz de sereia! Foi a primeira vez que sintonizei nessa expressão de que meu pai gostava muito: voz de sereia. Com o passar do tempo minha voz foi ficando parecida com a dela, especialmente quando canto. Sua voz foi a primeira voz de sereia com que tive contato, mesmo antes de compreendê-la.

Mais tarde encontrei mais três que me marcaram: a da Pequena Sereia, de Andersen, que aceita vender sua bela voz à Bruxa em troca das pernas que a levariam ao casamento; a de Jemanjá, Sereia louvada em meu país, mas que em minha casa era sufocada por outra voz que me fazia tremer: a voz do Shofar⁶²⁹: voz de Deus; e, por último, as vozes das sereias de Ulisses. Acho que foi a partir desses encontros que passei a perguntar: o que é a voz? Na arte da voz, da fonação, que outra coisa pode estar sendo passada a um filho?

⁶²⁹ Termo da língua hebraica, referindo-se ao som de uma trombeta por meio da qual se faz ouvir a voz de Deus.

*por senhor Deus tinha nos deixado para sempre. Três anos se passaram e os seus ossos ficaram brancos e limpos, espalhados ao longo da margem do banhado. As crianças ainda os achavam suficientemente interessantes para irem até lá nas tardes de domingo só pra contemplá-los. Os mais velhos já não ligavam mais para os ossos, mas a mula permanecia com eles em canções e casos como uma metáfora para indicar a moral de uma história ou enfeitar um conto.*⁶³⁰

Embora *A Mula de Matt Bonner* seja conhecida por explorar esse ocorrido durante a vida, *A Mula de Brazzle* é celebrada pelo que aconteceu para ela na morte de seu corpo. Quando um dos ossos da mula é utilizado por Jim Weston para acertar Dave Carter, a cidade junta-se em julgamento para determinar se um osso de mula pode ser considerado uma arma:

“O julgamento vai ser amanhã às três da tarde, na igreja Batista, que é o maior lugar da cidade onde a gente pode se reunir”, anunciou

Antes dessas perguntas, porém, minha primeira Sereia saiu de seu canto e não voltou. Construiu para si com calma e por longos dias um altar particular - um altar de silêncio e lá passou a habitar.

O altar levou um tempo para ser fabricado. Mas foi feito de material escolhido, próprio para durar uns vinte ou trinta anos. Meu pai ficou muito contra a ideia. Como ter em casa um altar só para ela? O que será que esse altar lhe ia propor viver agora? A mãe, porém, nada dizia. Nossa casa, naquele tempo, ainda era barulhenta. O som se estendia largo, aberto, fundo. Grande de não poder fazer eco. E esquecer não posso, do dia em que o altar ficou pronto.

Foi um dia difícil porque nós, ainda crianças, achamos que minha mãe estava dando um adeus pra gente. A mãe não pronunciou palavras, nem deu recomendação. Nosso pai, a gente achou que não ia deixar que ela apagasse a luz, mas resistiu manecendo a cabeça negativamente e disse: - “você não sabe o que tá fazendo.” Nossa mãe nem respondeu.

⁶³⁰ Hurston (1996, p. 209).

*Clarke com um sorriso satisfeito, convencendo os homens a voltarem para a varanda para continuar discutindo.*⁶³¹

O julgamento por si só constitui-se um interessante lugar para estudar a posição da fala, mostra como muitas das pessoas do povo gritam para serem ouvidas, e o juiz, representado pelo prefeito do vilarejo, tenta fazer com que elas se calem. Por exemplo, Zora Hurston escreve que Mrs Lewis foi reprimida por Stringer: “O Stringer não respondeu. Mas ele lançou pra ela um olhar que dizia claro como dia: ‘venha então e me obriga a tirar esse casaco daí’”⁶³² Ela ainda teve de ouvir os berros irritados do “juiz”: “aqui, suas mulheres faladeiras. Calem a boca! Eu não falei que a corte estava instalada? Ô Lan Boger, faz a tua obrigação, faz essas mulheres calarem a boca ou manda elas irem embora daqui!”⁶³³

Ao final do julgamento, fica determinado que o osso de mula é uma arma, de fato, mas com humor a autora encerra o texto deixando claro que essa constatação era o que menos importava:

Passou os olhos por todos nós e parou em mim, me acenando para chegar mais perto, só uns passos. Femi os olhos do meu pai que me advertiam rígidos, mas obedeci. O novo templo me assustava, mas não me causava medo. Minha mãe fez, assim, sua primeira celebração.

Foi assim que ela me mostrou que não iria a nenhuma parte. Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços da casa, sempre dentro do altar, para dele não sair, até quando fosse preciso. A estranheza dessa atitude surpreendeu muita gente. Os parentes, os vizinhos e os conhecidos nossos davam seu parecer.

Nosso pai, com certa vergonha, evitava falar daquilo. Por isso que todos desconfiavam das suas razões de não querer falar: depressão.

Uns poucos achavam que podia ser outra coisa, talvez uma dor que ela não queria contar. As vozes dos dizeres de certas pessoas - que nossa mãe pouco aparecia, que não saía de casa, da forma como percorria a casa, solta solitariamente. Então, nosso pai decidiu que era hora de pôr a medicina em ação, de procurar um médico. Ou ela sumia de vez naquele novo lugar que escolhera viver ou voltava para casa.

⁶³¹ Ibidem , p. 210.

⁶³² Ibidem , p. 211.

⁶³³ Ibidem, p. 211.

“A sessão está encerrada.”
 Um murmúrio geral de aprovação varreu a casa:
 Clarks continuou extra-oficialmente:
 “Caramba, aquela mula velha tá morta há três
 anos e ainda tá dando coice. E hoje ela escoiceou
 mais de uma pessoa pra fora dos eixos.”
 E ele lançou ao Sims um de seus olhares mais
 pessoais.⁶³⁴

Assim, Zora Hurston reafirma que *A Mula de Brazzle* não é apenas um tema primordial das histórias que está nas sessões da varanda, “ela é um símbolo do silêncio por onde ele circula, por gerar a liberdade para falar e a restrição.” Zora Hurston enfatiza isso quando escreve: “a mula permanece na canção e história como uma comparação, como uma metáfora para indicar uma moral ou adornar um conto, uma história ”.⁶³⁵

Depois, ainda mandou chamar o pastor para clamar a ela para que desistisse daquela teimosia. E veio a brilhante ideia: quem sabe ela quisesse ser alfabetizada? Só com um olhar ela lhe respondeu como Totonha⁶³⁶: “Não quero aprender, dispenso. [...] Eu é que não vou baixar minha cabeça para escrever. Ah, não vou. [...] só quero que me deixem aqui sozinha.”⁶³⁷

A gente teve de se acostumar com aquilo. Com as retiradas da mãe para seu altar particular. Na verdade, com aquilo a gente nunca se acostumou.

Tiro por mim que quando a procurava no que a achava, também não achava: e isso me fazia ficar horas a sós com meus pensamentos. O que mais se fazia difícil compreender é como é que ela aguentava. Era assim o ano todo, não escapavam nem os dias de maiores celebrações como Natal e Ano Novo. O seu esforço para sorrir com o chamamento dos filhos era só um quase. Será que aquilo era doença? Não queria saber de nós? Não tinha afeto? Mas, por afeto mesmo, sempre que me elogiavam por algum bem feito eu falava: “foi minha mãe que me ensinou

⁶³⁴ Ibidem, p. 220.

⁶³⁵ Haurykiewicz (1997, p. 50).

⁶³⁶ Personagem do conto “Totonha”, da obra *Contos Negreiros*, de Marcelino Freire.

⁶³⁷ Freire (2006, p. 79/81).

Ao trazer para *Seus Olhos...* a imagem da *Mula Amarela de Brazzle*, comparando-a à de *O Osso da Discórdia*, Zora inscreve o lugar da mula no imaginário de *Seus Olhos...* como o lugar de uma voz comunal por natureza como categoriza Awkward⁶³⁸, em sua referência à voz de Janie no romance. A primeira visão de Eatonville que percebemos em *Seus Olhos...* ressurgiu fora da tarde, ao anoitecer:

O sol já desaparecera, mas deixara suas pegadas no céu. Era hora de sentar nas varandas que davam para a rua. Era a hora de saber das notícias e conversar. Essas pessoas sentadas não tinham tido um conforto para as línguas, ouvidos e olhos o dia todo. Mulos e outras bestas haviam ocupado suas peles. Mas agora o sol e o capataz tinham ido embora, e as peles pareciam fortes e humanas. Elas tornavam-se senhoras dos sons e outras coisas menores. Por aquelas bocas passavam nações passavam julgamentos.⁶³⁹

A escritora norte-americana, ao mesmo tempo em que mostra a comunidade reunida para falar, ouvir, testemunhar no espaço público que é a varanda, o lugar das sessões de fala, também reflete sobre a falta de potencial para a comunicação durante o dia quando homens e mulheres são habitados por “mulas e outras bestas brutas”. Ao refletir sobre o espaço público da fala,

a fazer assim...” Era aí que eu mesma me surpreendia com a resposta e me perguntava se a mãe não gostava mesmo ou não queria saber da gente. O que significa ser uma boa mãe?

Os filhos cresceram e o tempo deu a cada um o seu destino. Os tempos mudavam, meu pai envelhecia e minha mãe dava os primeiros sinais de volta quando decidi sair de perto dela e viajar para longe.

Ao retornar da viagem, percebi em seu rosto aquele desejo de beleza que sempre esteve ali, mas que uma doutrina dura havia contido. No entanto, seus olhos já não eram tristes. Seus olhos eram um jardim.

Nossa alegria por estarmos juntas de novo, estava suspensa no ar que nos rodeava. Todas as pessoas da casa haviam percebido, mas não entendiam, o segredo exigia ser guardado.

Sem dar razão àquela sua ausência incompreensiva, quando eu

⁶³⁸ O ensaio sobre Voz Comunal, de Awkward, é referenciado por Mary Helen Washington no prefácio da obra *Seus Olhos Viam Deus*.

⁶³⁹ Hurston (2002, p. 17).

Zora Hurston chega àquilo que nas palavras de Wall (2003), ela desejava sondar: a realidade interior.” No sentido de uma intimidade, ela tenta perceber, continua o autor, “em que realidade os negros deixaram de ser sem língua, sem ouvido, sem olhos.”⁶⁴⁰

É na varanda que o poder da comunicação é evidenciado. Esse poder promove uma transformação do homem e da mulher em “senhores”, um papel que se inverte na hora da varanda, agora, cada um pode falar. Zora Hurston conecta a mudança de posição “eles transformam-se em senhores de voz e diminuem coisas.” A transformação de bestas sem língua em senhores de voz é revelada na grandiosa fala na qual eles passam “nações” através das bocas próprias. Quando a autora se utiliza do termo “nação”, dá a entender que se trata de herança, a universal experiência passada no movimento leve da palavra pelas histórias. As palavras, além disso, indicam, falando de maneira individual.

Essa imagem de *Outra vez* ou *Novamente* recorda o foco comunal da transformação do silêncio em fala e na passagem de mulas para homens. Nessa escrita, aqui e em outro lugar, “negros param de ser ‘sem línguas,’ sem ouvido, sem olhos, propriedades de quem trabalha explorado por brancos, eles passariam de ser mulas e seriam homem e mulher.”⁶⁴¹

quis mesmo saber, minha mãe não me deu explicação e eu já não me recordara dos tempos da construção do altar.

Minha mãe não podia me pegar pela mão e apontar uma trilha. O que a mulher, a mãe queria mesmo, e eu não tinha tido a capacidade de entender até então, era levar sua filha a se interessar pela vida. O que teria feito de uma mãe me afogando de beijos e abraços? Foi assim que escutei em mim os primeiros sinais da maturidade.

Depressão? Não. Na minha casa essa palavra eu não pronuncio. Nunca mais falo. Não condeno ninguém de depressivo. Ninguém é depressivo. Ou então somos todos. Todos nós nos separamos de alguma coisa um dia. Separar é sempre uma abertura para outra coisa.

Dá entender o desejo de Fotonha: “ser demente como um mosquito.”

⁶⁴⁰ Wall (2003, p. 103).

⁶⁴¹ Ibidem, p. 373.

5ª. Variação: Segredos no Feminino

O feminino aparece no romance *Seus Olhos...* quando percebemos que um dos planos da autora é pensar no silêncio que se manifesta entre pausa e movimento na construção de sua personagem Janie. Ao estruturar sua narrativa como um segredo, Zora Hurston mostra que “um segredo não diz somente respeito a algo que se procura esconder; mas a algo que impede que a palavra reveladora surja.”⁶⁴² As histórias da Mula que Zora Hurston traz para *Seus Olhos...* mostram como um segredo se tece e se desfaz. O resultado desta operação pela palavra conduz a uma libertação de tudo aquilo que bloqueava sua personagem, produzindo, por consequência, uma verdade: encontrar uma voz, tendo a linguagem como instrumento para ferir e salvar, obter identidade e força.

Pensando no silenciamento que aparece no texto associado ao imaginário da mula, percebemos que Zora constrói sua personagem principal focalizando alguns lugares principais da mula em *Seus Olhos...* De um extremo ao outro, Janie está traçando a negociação desses lugares. Nós, leitores, entendemos o movimento dela, de uma mulher silenciada pela comunidade desde sua avó, até os dois primeiros maridos para uma mulher que é capaz de exercitar seu caráter forte, suas vozes femininas perto do fim do texto. Desse modo, o crescimento pessoal na

11 *O vocábulo ressentimento. Discutir assim o res.sen.tir, sentir de novo como se de início a mim agradasse o “sentimento de estar ferido.” Ou ainda “uma planta que sempre floresceu, na sombra, como a violeta, embora com outro cheiro.”*⁶⁴³
O lance não cabe senão à minha mãe, como se ela fosse a travessia entre o que ouvi e o que ouço, agora, como se me espremesse até gritar para fazer a pergunta: fé em quê? Como se a ela tivesse de me apegar em minha busca para me livrar dessa sina de fazer o mesmo.

*E você? Suspeitaria, ouvindo apenas as suas palavras, que se encontra entre homens do ressentimento?*⁶⁴⁴ *...Talvez você possa abrir os ouvidos...*

⁶⁴² Porret (2004, p. 12).

⁶⁴³ Nietzsche (2009, p. 26).

⁶⁴⁴ Ibidem, 2009, p. 15.

história de Janie tem lugar escrevendo igualmente uma viagem de mula para feminilidade, como argumenta Haurykiewicz (1997). Mas de que forma isso acontece? *Seus Olhos ...* ilustra o crescimento de Janie para a feminilidade. Com essa revelação, o crescimento é vinculado à habilidade dela para expressar ideias e emoções próprias. A imagem da mula é frequentemente vinculada com os atos de silenciamento, enquanto que nos pontos da obra em que verificamos a ausência da mula há, então, uma indicação do potencial para a fala e a comunicação na vida de Janie.

Haurykiwicz (1997), ao considerar esse aspecto importante na obra de Zora Hurston, afirma que a descrição da mula, no geral, revela o paralelo um pouco notável da situação da consequência da escravidão dos afro-americanos e da vida de Janie em particular. Janie era uma mulata, palavra cuja etimologia:

Vem do latim mula, com o acréscimo de ata. Por ser a mula ou o mulo nomes dados ao tipo de animal resultante do cruzamento do jumento com a égua ou do cavalo com a jumenta, por analogia os filhos e filhas do homem branco com mulher negra e vice-versa foram designados mulatos.⁶⁴⁵

A escolha desse animal é considerada significativa em sua constituição e conotação. Se a mula é um animal da mistura da matriz (jumento e cavalo), usualmente a descendência de um burro e uma égua, mulas são frequentemente inúteis e são empregadas como de carga para trabalhar para os senhores delas. Por mais que mulas sejam estereotipicamente retratadas como não dóceis, elas também têm característica de animal um tanto ou quanto teimoso e imprevisível.

A descrição da mula, no geral, revela o paralelo que a escritora faz entre a consequência da escravidão dos afro-americanos e a vida de Janie em particular. Como se fosse uma mula, Janie é o produto da mistura dessa matriz. Em *Seus Olhos...* observamos que sua mãe, Leafy, foi estuprada pelo professor da escola (p.18). Janie é a descendência dessa união, continuando um legado de violência que foi traçado quando do nascimento de Leafy, sua mãe, como o resultado da violência de Babá, sua avó, pelo seu dono branco durante os últimos tempos em que era escrava (p.16-18). Nas palavras de Haurykiewicz (1997, p. 52):

Ambos, escola/professor e proprietário de escravos estavam no poder e gostavam de ser o

⁶⁴⁵ Silva (2002, p. 223).

burro da linhagem da mula, enquanto a mulher negra era como as éguas cuja herança do cavalo é corrompida pelo estupro. A esterilidade sexual das mulas pode representar uma forma de silenciamento. A falta de habilidade de Janie para a comunicação, bem como seu desejo (pela comunicação) de possuí-la, estão frequentemente vinculados com a satisfação sexual enquanto que o silêncio dela é uma indicação de frustração diante do desejo sexual que está lhe faltando.

A função da mula como uma besta de carga toca como um símbolo da escravidão que sai dela mesma ou é institucionalizada de outra maneira. Babá tem experiência de escravidão em primeira mão, isso está associado econômica e emocionalmente com a sujeição. Ela tinha sido forçada a suportar o fruto da violência dele. As experiências de vida convenceram Babá de “mulher negra ser mula do mundo” (14). Assim, por mais que “a analogia entre a situação do escravo negro e a mula seja muito mais complexa e sofisticada depois de uma simples correspondência um-em-um”,⁶⁴⁶ a imagem da mula funciona em múltiplos planos no texto de Zora Hurston, permitindo os numerosos tipos de comentários dela sobre relações baseadas na distribuição desigual de poder.

Essa maneira de Babá observar ilumina os tipos de relações das experiências de Janie com os matrimônios com Logan e Jodie. Depois que Janie descobre sua sexualidade debaixo da pereira, sua avó tenta atacar aquilo que considera uma vulnerabilidade, e força Janie a casar com o velho Logan Killicks. Aos olhos da avó, Killicks poderia dar à Janie a proteção e os bens materiais, já que era um grande proprietário de terras. Para a avó, que havia nascido escrava, só havia uma verdade: “a negra é a mula do mundo”. Killicks deixou passar alguns meses do casamento e já “parou com as cortesias, deixara de maravilhar-se com seus compridos cabelos negros e alisá-los”. Depois veio a ordem para Janie rachar e carregar lenha, cuidar das batatas no celeiro, após terminar o serviço da casa, até chegar a última novidade:

- Escuta, Pequena, me ajuda um pouco. Corta essas semente de batata pra mim. Eu preciso ir apressar uma coisa.
- Onde tu vai?
- Pra Lake City, procurar um home pra comprar

⁶⁴⁶ Haurykiwicz (1997).

uma mula.

- Pra que tu precisa de duas mulas? A num ser que vá trocar essa.

- Não, eu preciso de duas mula esse ano. Batata vai ser batata no outono. Dá preço bom. Eu vô usar dois arado, e esse home que eu to falando tem uma mula tão mansinha que até uma mulher pode trabalhar com ela.⁶⁴⁷

Quando Joe Starks aparece e oferece a Janie uma saída, atraindo-a com contos de uma cidade toda negra, apesar de Janie hesitar: “ele não representava o nascer do sol e pólen das árvores em flor”, mas ela decide fugir com Starks “um setimento de súbita novidade e mudança tomou conta dela.”⁶⁴⁸

Starks logo se torna dono da loja e prefeito de Eatonville, criando estradas, instalando postes de luz e vivendo em uma casa tão grande “que o resto da cidade ficava parecendo uma senzala”, uma imagem que aproxima o poder de Starks sobre Janie a de um senhor de escravos. Já no começo do romance, Starks testa seu poder quando os habitantes pedem a Janie para que ela dê palavras de encorajamento sobre seu marido, o prefeito. Starks interrompe dizendo: “a minha mulher não sabe nada de fazer discurso. Eu não me casei com ela por nada a ver com isso. Ela é uma mulher e o lugar dela é em casa” (60). Janie gostaria de se entregar à contação de histórias, participar das rodas na varanda, mas Starks a proibiu :

Depois do prefeito a conversa mais importante era sobre o mulo. Dava o melhor assunto. Janie adorava essa chacinha, e às vezes inventava boas histórias sobre o mulo, mas Joe a proibia de misturar-se. Não a queria falando com aquela ralé. “Tu é a Dona Prefeito Starks Janie, meu Deus do céu. Não sei o que uma mulher de sua posição ia querer ouvindo essas besteiras de gente que não tem nem casa onde dorme.”⁶⁴⁹

Tais exemplos de casamento apontam como Zora Hurston insere a mula no romance, dando a possibilidade para que o leitor pense sobre o lugar da mula em *Seus Olhos...* Para melhor poder olhar, nós precisamos considerar a incorporação do modelo de um animal de carga

⁶⁴⁷ Hurston (2002, p. 43/44).

⁶⁴⁸ Ibidem.

⁶⁴⁹ Ibidem, p. 70.

nas relações baseadas nas desiguais distribuições de poder. Essa mula que não é só dócil, mas também uma figura subversiva não quer dizer que o estereótipo da mula teimosa e imprevisível seja mentira, o problema é que ele é incompleto, porque, no romance, a mula funciona como um lugar do potencial de resistência para o *status quo*, como sugere Mary Katherine Wainwright⁶⁵⁰:

Ao mesmo tempo em que celebra a vida do povo, em *Mulas e Homens* Hurston ilustra o modo como as mulheres negras desafiam vigorosamente as expectativas convencionais de gênero e de autoridade masculina. Usando sua sensibilidade ao folclore para subverter a ideologia da cultura dominante em relação aos afro-americanos, ela adiciona uma política de gênero à sua política racial, valendo-se de uma narradora popular feminina para minar os pressupostos negativos sobre as mulheres negras, presentes tanto nas culturas dos brancos como nas dos negros. (64)

No entanto, conforme problematiza Haurykiewicz (1997), essa imagem da transformação não é completamente positiva. As pessoas do vilarejo “sentam em julgamento” excessivamente. Elas não gostam que Janie não se adapte às expectativas sociais: “Nem vale a pena a gente falar dela – disse Lulu Moss, a voz arrastada, pelas narinas. – num fala, mas tá acabada. É o que eu digo dessas mulher velha que sai por aí correndo atrás de menino (p.19).”

A mulher julgada, Janie, saiu do lugar, partiu com um homem jovem e eles estão contra ela porque a julgam fisicamente atraente. Essas ações revelam maneiras pelas quais a comunidade trabalha para silenciar Janie. De qualquer modo, a voz de Janie preserva o que ela se propôs a fazer ouvindo a si própria e relatando sua história a Pheoby: “- E num me dá trabalho de contar nada pra eles, se tu quiser (p. 22).”

Outra imagem da mula que aparece após essa de que falamos anteriormente, no romance, fica visível no contato de Janie nos seus primeiros passos em direção à feminilidade; e a avó dela é responsável por colocá-la nessa direção, mesmo tendo-a encaminhado ao casamento por proteção sem que ela estivesse preparada para a disputa na relação da dominação masculina do mundo adulto. Na visão de Babá, a questão da etnia não se esgota nela mesma. Em se tratando da mulher negra,

⁶⁵⁰ Wainwright (*Apud* HAURYKIEWICZ, 1997, p. 47. Tradução nossa).

Babá faz um comentário que não poderá passar despercebido, quando conta a experiência de vida à Janie:

Querida, o branco manda em tudo desde que eu me entendo por gente. Por isso o branco larga a carga e manda o crioulo pegar. Ele pega porque tem de pegar, mas num carrega. Dá pras mulher dele. As crioula é as mula do mundo até onde eu vejo. Eu venho rezando pra ser assim com tu. (31)

Babá comenta relação negro/branco e a relação masculino/feminino, pretendendo preparar Janie para a realidade da vida. Ela tinha visto que a hierarquia social de trabalho passava a carga do homem branco para o homem negro e este, por sua vez, passava para a mulher.⁶⁵¹ Essa é a razão de Babá não deixar algum espaço ou alternativa para o papel da mulher negra e sempre fazer a mesma invocação: “a crioula é a mula do mundo”. Para dar forças às palavras, no meio do sermão, Babá recorda da ameaça que recebeu da dona branca quando nasceu sua filha:

Já estava no friozinho da noite quando a Dona entrou pela minha porta adentro. Atirou a porta aberta e ficou ali parada me olhando com aqueles olho e aquela cara. Parecia que tinha vivido cem ano de inverno, sem um dia de primavera. Ficou parada de junto da minha cama.

“- Babá, eu vim ver esse seu bebê. [...] é melhor tu tirar o coberto dessa menina depressa! – ela gritou pra mim. – Parece que tu num sabe quem é a sinhora desta fazenda, dona. Mas eu já vou mostrar quem é.”

Eu já tinha dado um jeito de descobrir meu bebê o bastante pra ela ver a cabeça e a cara.

- “Crioula, quê que faz seu bebê com esses olho cinza e os cabelo amarelo? – Ela se danou a me dar tapa na queixada e por todo o lado.[...] Mas aí ela continuou perguntando umas vinte e cinco ou trinta vez, como se tivesse de dizer isso e num pudesse parar. Aí eu disse pra ela:

Eu num sei nada, só que mandaram eu fazer, porque eu num sou nada, só uma crioula escrava.

⁶⁵¹ Haurykiwicz (1997).

[...] Eu nunca ia sujar minhas mão em tu. Mas amanhã, logo de manhãzinha o feitor vai levar tu pro pelourinho, amarrar de joelho e arrancar o coró de suas costas mulata. Cem chibatadas de coró cru nas costas nua. Vou mandar chicotear tu até o sangue chegar aos calcanhar! Eu mesma quero contar as lambada. E se isso matar ocê eu arco com o prejuízo. De qualquer modo, assim que essa muleca fizer um mês vou vender ela pra longe daqui. [...] No escuro embrulhei o bebe o melhor que podia e fugi [...] (p. 33/34)

O depoimento de Babá só vem reforçar aquilo que Bell Hooks (2004) nos faz refletir. Ao tratar das relações étnicas e de gênero, a autora acrescenta mais um componente ao que diz Babá em relação à mulher negra. Hooks afirma que a mulher branca está na mesma posição do homem negro, o que se traduz em um obstáculo a mais à mulher negra:

Las mujeres blancas y los hombres negros están em ambas posiciones. Pueden actuar como opresores o ser oprimidos y orpimidas. Los hombres negros pueden ser víctimas de racismo, pero el sexismo les permite actuar como explotadores y opresores de las mujeres. Las mujeres blancas pueden ser víctimas del sexismo, pero el racismo les permite actuar como explotadoras y opresoras de la gente negra.⁶⁵²

E Babá continua a falar na associação do feminino com a imagem negativa de animal:

Eu não queria ser usada que nem boi de carga ou porca parideira, e também num queria que minha filha fosse. [...] Eu queria fazer um grande sermão sobre as preta que ta lá no alto, mas num tinha púlpito. (31/32)

Mas Zora Hurston fala dos sonhos que são tão necessários para se continuar vivendo. Apesar de todas as experiências negativas, a avó de sua história ainda falava de sonhos. Talvez a neta pudesse guardar esse desejo e fazer algo com ele um dia.

⁶⁵² Hooks (2004, p. 49).

Os sonhos evocados desde o início da narrativa são a esperança para superar a vergonha. Em *Seus Olhos...* a vergonha aparece “como uma paixão que tem por palco o olhar. Expressa uma sensação de desamparo, revela a hierarquia violenta que sustenta as relações humanas⁶⁵³”, em especial, aquela paixão desencadeada nas mulheres negras, experienciada na escravidão. Essa paixão está relacionada à filiação ou aos laços de família que “acabam por abalar a imagem de confiança que um indivíduo constrói do próprio ser, da sua comunidade, língua e cultura; um abalo que é ruptura, solidão e, muitas vezes, noite, uma noite irremediável.”⁶⁵⁴

As palavras de Zora Hurston, na voz de Babá, bem como as de Babá na voz de Zora transmitem o sentimento de vergonha que resulta de uma ferida que se incute no conformismo social. Ter nascido mulher negra em mundos em que a experiência da escravidão teve grande relevância equivale a expor-se à vergonha histórica, o que põe em causa a tutela dos homens.

Em algumas passagens de *Seus Olhos...*, Babá reflete sobre as maneiras pelas quais ela tinha sido silenciada e criada para trabalhar e carregar filho como os animais da fazenda. Já para a vida de Janie, mesmo sabendo ser difícil, ela desejava outro desfecho: “eu venho rezando pra não ser assim com tu” (31).

De qualquer modo, as palavras de Babá voam sós, assim em distante oração – elas não significam o suficiente para incitar uma ação. Apesar de as palavras parecerem suas melhores intenções, Babá não sabe como livrar a si mesma se Janie não tentar fazer algo com a restrição do mundo que as silencia. Elas são forçadas a uma dupla obrigação de existência, ambas negras e de feminilidade silenciada. Desse modo, de acordo com Babá, elas estão na posição mais abaixo na hierarquia social – elas são desumanizadas e criadas para serem mulas que têm de carregar o duplo peso de ambos: o do homem branco e o do homem negro.

O sermão de Babá, através dessa conexão entre mula e silenciamento da feminilidade, levanta a questão: se a mulher negra nunca pode falar, nunca pode dar voz para suas ideias e emoções de uma maneira significativa, Babá está “rezando para ser diferente” para Janie, e ela confessa: “Eu queria fazer um grande sermão sobre as preta que ta lá no alto ...”(p. 32) Se Janie concordasse “[...] se ocê tomar um lugar lá no alto que nem eu sonhei” (p. 33). Babá, desse modo, parece estar

⁶⁵³ Santos (2004, p. 10).

⁶⁵⁴ *Ibidem*.

projetando contraditoriamente mensagens; ela diz a Janie sonhos dela ao mesmo tempo em que está ensinando a difícil lição sobre o silenciamento e desumana posição da feminilidade afro-americana.

No momento, Babá está preocupada apenas com a visão dela. Ela não quer ouvir as contrariedades de Janie em relação ao casamento, mas ela está, sem se dar conta, dando a ordem para Janie procurar fora de casa o que ela quer, para dar ouvidos e incluir esperança aos sonhos dela. Babá anda com pressa para proteger Janie dos primeiros descobrimentos e da construção do seu desejo sexual, e movimenta o fim do seu silenciamento no processo: “As palavras de Babá faziam o beijo de Janie por cima do mourão parecer um monte de estrume após a chuva” (p. 33). Pouco depois desse beijo, Babá apressa Janie em um matrimônio sem amor com Logan Killicks. Babá venera Logan pela riqueza dele e o fato de ele ter “o único órgão da cidade... uma casa comprada e paga, e vinte e quatro hectares de terra dando para a estrada principal” (p. 39). Janie logo descobre que a vida com Killicks não está nada parecida com a experiência da pereira, árvore onde ela descobria o desabrochar da sexualidade na adolescência. Ao contrário, percebe que a relação conjugal trabalha para o silêncio dela, e reclama com a avó, mas a avó não quer ouvir. A primeira indicação indesejável de Killicks traz a imagem da mula, esta presença literal para o silêncio. Janie queixa-se dele “...e as unhas dos pés parece casco de mula” (p. 40).

Janie, que estava lentamente sendo silenciada e virando uma mula, percebe que Babá não fez questão de preveni-la sobre as ações de Killicks. É do próprio Killicks que ela ouve sobre sua posição, refletindo sobre o lugar dela na hierarquia social: abaixo da mula. Quando ela para para ouvir a própria voz para criar e pensar que o lugar dela está na esfera doméstica, ele diz: “tu num tem nenhum lugar certo” (p. 48). Isso é, seja onde for “eu preciso de tu” (p. 48). Na discussão que tiveram, ele a insulta com desumanizantes palavras “Vai pro inferno!” E Janie é outra vez reduzida para o nível de mula muda. Ela não fala para Logan mas, em vez disso, cria decisão para desistir sem explicar uma palavra.

No quinto capítulo da obra Janie inicia, então, seu novo relacionamento, dessa vez com Joe Starks. No entanto, já no sexto capítulo Zora Hurston introduz outra mula, *A mula Amarela de Matt Bonner's* para mostrar como, mais uma vez, Janie seria silenciada em seu relacionamento.

Através da *Mula Amarela*, Zora Hurston elabora o silêncio forçado de Janie. No discurso, a mula é só um exemplo a mais das maneiras de Joe Starks deixar a esposa isolada do resto da cidade:

Todos se entregavam à conversa sobre ele. As histórias da mula vinham depois do prefeito em importância. E dava melhor assunto. Janie adorava essa chacinha, e às vezes inventava boas histórias sobre o mulo, mas Joe a proibira de misturar-se. Não a queria falando com aquela ralé (p. 69).

Ele continuamente a distancia das pessoas da comunidade e do discurso delas, pontuando que ela era “a Sra Prefeito Starks” e, sem entender por que, ela “quer ouvir todas essas besteira de gente que num tem nem a casa onde dorme” (p. 69). Ele conclui a conversa: “não é bom de jeito nenhum” (p. 70).

6ª. Variação: Enigma

Zora Hurston em *Seus Olhos...* traz uma linguagem autônoma que não foca no significado. Assim, a autora fabrica enigmas. Prova disso é a desarticulação da língua inglesa. Mesmo sendo uma exímia escritora da norma culta dessa língua, ela inventa uma linguagem própria a partir de elementos do inglês e da língua que sua comunidade falava. Há uma sonoridade musical composta de outras vozes que se ouve em sua escrita. “O que ela inventa está relacionado aos efeitos de voz do significante”⁶⁵⁵, que conferem outra dimensão às falas que ela traz para o texto. “É nessa invenção que ela opera uma reflexão sobre a língua a partir de uma escrita que sonoriza polissemicamente outra coisa.”⁶⁵⁶ Ao transformar sua escrita em “sonoridade”, Zora reverencia sua comunidade: Eatonville, terra da oralidade. Ao mesmo tempo em que mostra que na *arte da voz, da fonação*, há também o silenciamento, consequência dessa mesma oralidade cultuada. Se o silêncio trabalhado pela autora é um silêncio que se instala entre um sentir e um pensar, a partir de um silêncio visto como interdição quando a voz é confundida com fala, ela indica como o silêncio pode constituir-se de um agir quando a voz se põe em evidência. A escritora utiliza-se desse artifício para seu plano em *Seus Olhos...* por meio das histórias da mula e por sua linguagem aparentemente enigmática. Depois, convida o leitor a atribuir significados simbólicos e alegóricos a elas, ao mesmo tempo em que parece rejeitar tais atribuições.

⁶⁵⁵ Rinaldi (2010, p. 66).

⁶⁵⁶ Ibidem.

Na obra, o narrador vai mostrando passo a passo como isso acontece.

Depois Joe compra a mula, as pessoas da cidade o observam em “respeitoso silêncio”. Eles todos concordam ser essa ação uma “nobre coisa” (74). Janie encontra-se ainda ali e ouve comentários das pessoas da cidade; ela, porém, vê aquilo tudo como injustiça e, antes de sair, zomba do marido que é um fracasso para perceber:

Jody, foi uma bela coisa que tu fez. Num é todo mundo que ia pensar numa coisa dessa, porque num é uma idéia de todo dia. Libertar aquele mulo faz de tu um grande home. Assim como George Washington e Lincoln. Abraham Lincoln tinha os Estados Unidos todo pra mandar, e libertou os preto. Tu tem uma cidade e libertou um mulo. É preciso ter poder pra libertar as coisa, e isso faz de tu um rei ou qualquer coisa parecida (p. 74).

As ações de Joe são diminuídas, menos a duras gozações das palavras de Janie. Haurykiewicz (1997) lembra que a alusão dela a Abraham Lincoln traça uma conexão entre a mula e os escravos pretos, “claramente satirizando a tão chamada libertação dos escravos e a pretensão deles serem tratados como iguais na sociedade”.⁶⁵⁷ O ponto alto das injustiças de Joe serviu não para elevá-lo ao nível de figura histórica, mas para reduzir o poder que ele tinha para o governo da cidade e para a liberdade do mulo. “Um mulo liberto na cidade era uma novidade para discutirem”(p. 74). Desse modo, Janie silencia Joe: “ele nunca diz uma palavra” em resposta à fala dela (p. 74). As pessoas da cidade, desse modo, proclamam Janie: “ – sua esposa nasceu oradora, Starks. A gente nunca soube disso. Ela deu as palavra exata pros pensamento da gente” (p. 74).

Depois que Joe compra o animal, a mula transforma a fala da cidade mais que nunca. “Novas mentiras brotaram seus feitos de mulo liberto” (p. 74).

Passado um tempo, o mulo morre. Quando todos se reuniram para arrastar para cima a carcaça da mula, Janie indicou para o marido que ela tinha de assistir o falso funeral. Jody disse-lhe que ela não poderia ir com ele. Desse modo, ele acrescentou o porquê de ele estar indo ao falso funeral; “eles pode precisar de mim pra dizer umas palavra sobre a

⁶⁵⁷ Haurykiewicz (1997, p. 57).

carcaça”, mas Janie, como ele mesmo concluiu: “não ia se meter nessa bagunça de gente ordinária” (p. 76).

A cidade começa a arrastar o mulo. Em silêncio, Janie fica “parada na porta” (p. 76). A posição de Janie no umbral é simbólica da prontidão dela para o cruzamento maior nas maneiras da vida nas quais ela recusa-se a ser silenciada pelo marido.

Aquela posição no umbral é, portanto, um simples momento de passagem, imagem da introversão e ponto de partida, imagem do possível de cada um, ou seja, de qualquer tempo. Umbral, então, pode ser tempo e espaço. Não um lugar particular, mas o espaço centrado pelo ponto a partir do qual cada um lança seu olhar, aquele que cada um tem ante os olhos no lugar em que se encontra. Por isso é o lugar de onde a fala se pronuncia. A morte da mula significa a morte da mulher como mula e prefigura o descobrimento público da voz de Janie.

Seus Olhos... mostra como Joe se sente o centro das atenções, como ele começa o falso funeral “com um grande elogio” que “o povo adorou” e que o tornou mais considerado do que o tornara na construção da escola (p. 76). Em todo o tempo da fala, ele ficava de pé “na barriga inchada do mulo, como se fosse um palanque e gesticulava” (p.76). O elogio dele estava em tentar fazer algo para o auto-engrandecimento, e ele significativamente encontrava na morte do mulo uma ordem para fazer ouvir a si mesmo, justamente para ficar no poder do silenciamento.

Joe prossegue para tentar silenciar Janie, depois do falso funeral (p. 76-81), mas ela está decidida, diferentemente da proteção que a avó de Janie buscava no casamento, Hurston não esquece de problematizar o cuidado em *Seus Olhos...* quando expõe o calor da conversa entre *Walter Thomas* e *Sam* (p. 79/80), um cuidado que não pode caracterizar-se como tutela, como pensava a avó da heroína.

Partindo desse ponto da narrativa, o leitor vai percebendo os diferentes momentos e a maneira como tudo acontece com Janie a partir de uma das suas maiores descobertas: “Tinha agora um interior e um exterior e, de repente, sabia como não misturá-los” (p. 87). Descobriu que “não mais tinha as pétalas abertas quando estava com ele”(p. 87). E aprende como usar o silêncio para proteger-se. “Por mais que Joe fizesse ela não reagir, aprendera a falar um pouco e a calar um pouco” (p. 91). Janie, desse modo, agarrava a esperança de que poderia ser essa a mudança de vida: “às vezes, projetava-se no futuro, imaginando sua vida diferente do que era” (p. 91).

Assim como o jogo apresentado como enigma em *The Talking Mule*, Janie está economizando seu poder verbal para atacar com uma surpresa. Esse ataque chega na forma de luta na história onde Jody tenta

humilhá-la. Janie quebrou o silêncio dela e “ocupou o centro do aposento para responder direto na cara de Joe, o que era uma coisa que ninguém fizera antes” (p. 93). Eles ocuparam-se em uma economia verbal que culminou no insulto de Janie: “quando tu baixa as calça, é que nem se mudasse de vida” (p. 94).

Haurykiewicz (1997), interpretando o que diz Henry Louis Gates, argumenta o que Janie significa sobre Joe. “Quando ela o afronta deixa claro que ele não apenas é nada, mas um homem, a impotência desse homem”.⁶⁵⁸ A revelação da verdade mata ele. “Janie, de fato tinha reescrito o texto de Joe, neste processo, escrevia a liberdade dela mesma”.⁶⁵⁹ Dessa maneira, nós poderíamos ver esta Janie ter escapado, finalmente, da escravidão do silêncio que este Joe buscou impor nela. Ela está livre, nascendo novamente como uma nova mulher e podendo falar.⁶⁶⁰

Janie, agora, tinha a última palavra na relação com Joe. E era preciso que sua força falasse dentro do quarto onde ele mentia. E ela diz: *vim aqui pra falar com tu e vou falar. É por nós dois que tô falando* (p. 101). Janie fala de silêncio e voz e, ouvindo, ela acusa Joe de sua existência: *tava ocupado demais escutando tua própria vozona* (p. 102). Ela termina expressando sua insatisfação com *toda essa mesura, toda essa obediência com tua voz...*(p. 102). Depois de Joe expirar, Janie “pensou no que acontecera na formação da voz de um homem” (p. 103). Ela também reflete sobre ela mesma e percebe isso dela:

Anos atrás, mandara seu eu criança esperá-la no espelho. Fazia muito tempo desde que se lembrara disso. Talvez fosse melhor procurar. Foi até a penteadeira e olhou com atenção sua pele e suas feições. A menina se fora, mas uma mulher bonita tomara o seu lugar. Arrancou o lenço da cabeça e soltou a abundante cabeleira, o peso, o comprimento, a glória lá estavam. Ela se avaliou bem, penteou os cabelos e tornou a amarrá-los. Depois engomou e passou o rosto, fazendo dele exatamente o que as pessoas queriam ver, abriu a janela e gritou:

- Vem cá, gente! Jody morreu, meu marido me deixou. (p. 103)

⁶⁵⁸ Haurykiewicz (1997).

⁶⁵⁹ Ibidem, p. 58.

⁶⁶⁰ Ibidem.

Ela então tinha atravessado a fronteira. Ela então tinha percebido a travessia como o cuidado de si. Esta autoavaliação permite ao leitor perceber se Janie tinha atravessado a fronteira da mula em direção à feminilidade.

7ª. Variação: Clandestinidade

A experiência afro-descendente e a experiência do feminino na escrita da obra de Zora Hurston reflete a escrita como um dos lugares da voz - ligação com o mundo da linguagem e do saber interdito. A simbologia das personagens Janie, sua mãe e sua avó são representativas de segredos, que só se revelam em ausência, uma « dor já » cujo passado e cuja continuidade se misturam com os da escrita, uma fenda à espera de ações reparadoras. A figura da mula abre uma fissura diante do silêncio da voz como uma perplexidade constante, anuncia a revelação de alguém que vive o ressentimento na alegria de escrever.

O feminino, ao lado da negritude, na escrita de Zora Hurston, se afirma como diferença na evocação da vida, evocação da alegria, mas, especialmente, da dor que se faz estética. Zora Hurston foi rejeitada pelos escritores⁶⁶¹ negros da sua época porque mostrou que quando homens e mulheres falam, não falam das mesmas coisas, falam de diferenças e a partir de diferença sua escrita é uma escrita que se afirma contra o Logos: o discurso masculino que detém a lei prescreve suas normas, recobre o desejo de mulher, impõe-lhe palavras sensatas, impotente para traduzir o que pulsa, clama, flui. O desejo de silêncio, por exemplo – mesmo quando elas encontram suas próprias vozes, sabem quando é melhor não usá-las. Ou o desejo de sussurrar.

A escrita de Zora Hurston inventa outra linguagem escrita, que ressignifica a palavra (her)dada quando a recebe e mostra como a voz se sobrepõe à oralidade. Sua escrita é ao mesmo tempo ruptura e

⁶⁶¹ Sickels (2003), ao comentar sobre este aspecto da vida de Hurston, relata que enquanto Hurston mapeava a jornada de uma mulher afro - americana rumo à autonomia, em *Seus Olhos...*, a maior parte dos outros escritores da “Renascença do Harlem” estavam documentando as histórias de protagonistas homens. Assim, Hurston desmantelou e criticou os próprios aspectos da cultura masculina afroamericana que os outros estavam se esforçando tanto para elevar, para manter. Agora, *Seus Olhos...* é celebrado pelos críticos como um texto feminista e afroamericano. “Hurston não foi a primeira mulher afroamericana a publicar um romance, mas ela foi a primeira a criar linguagem e imagens que refletiram a realidade das vidas das mulheres negras”, afirma Wall.

aconchego, do sim. Sim à vida, sim ao nascimento, sim às suas mães. Àquelas que se perderam no fascínio e na solidão da experiência criadora para restituir o segredo e revelar a vida. Foi assim que chegaram até suas filhas, sob muitas vozes, palavras proibidas de exprimir-se abertamente. Saber feminino. Saber clandestino. As mães privilegiaram o segredo em contraposição à racionalidade do cogito masculino e sua auto-exposição pública.

É assim que Zora Hurston significa a experiência da escrita como um não-saber, um não querer saber, uma exposição do desejo e do corpo; como bem expressado no que Virgínia Woolf afirma em seu diário ser “minha capacidade de escrever com veneração”, necessidade tão vital e corpórea como a respiração.” Zora, através de Janie, afirma sua verdade: nas mulheres que escrevem hoje vivem as mães e as avós que esconderam diários, cartas, palavras, uma ancestralidade feminina da criação, da livre expressão. É assim que a autora inscreve em *Seus Olhos...* essa cultura materna que ficou à sombra da história. Não seria esse o motivo do seu não reconhecimento por parte de seus (não)parceiros escritores, homens, negros que a criticavam porque em seus escritos não havia raiva suficiente e porque Zora fazia a vida negra sulista parecer fácil e despreocupada?

Não estaria a escritora valorizando uma cultura transmitida por sua mãe, ou melhor, o esquecimento a que estão relegadas as nossas ancestrais, as poucas mulheres que tinham coragem de se expressar numa época em que a mulher não tinha acesso à cultura e era bloqueada e cercada nas suas manifestações, de todas as maneiras possíveis? Como se apresentam as formas de ser mulher nas distintas culturas e lugares dos quais emergem? Quem vai, então, se lembrar dessas mulheres para mostrar que a identidade se estabelece não só como pertença a um determinado grupo social, religioso ou cultural, mas também como uma forma de partilha de valores universais comuns? Zora exorciza o silêncio e a vergonha de suas mães e avós que morreram sem discursar, mas com um grande desejo, como confessa a avó de Janie, sua heroína em *Seus Olhos...*:

Eu queria fazer um grande sermão sobre as preta que ta lá no alto, mas num tinha púlpito. A liberdade me encontrou com um bebê nos braços, por isso eu disse que ia pegar uma vassoura e uma panela e abrir uma estrada real pra ela no meio do deserto. Mas de um jeito ou de outro ela se perdeu da estrada real, e quando eu menos esperava lá tava tu no mundo. Por isso, enquanto eu cuidava

de tu de noite, eu disse que ia guardar as palavras pra tu. Esperei muito tempo, Janie, mas nada que eu passei foi demais, se ocê tomar um lugar no alto que nem eu sonhei.”⁶⁶²

Poderíamos afirmar que *Seus Olhos...* compreende o feminino na relação com o seu universo materno ao rearticular a transmissão. De mãe para filha, a transmissão coloca-se não como o signo de dominação da primeira, mas da necessidade de identificação coletiva da segunda para encontrar formas de agir. Talvez, seja essa uma das maiores lições de Zora, retratada também em uma das cenas mais emocionantes da sua autobiografia quando descreve seu último encontro com a mãe, no quarto de um hospital: *...tinha a boca ligeiramente aberta, porém a respiração exigia tanto de suas forças que ela não podia falar. Mas olhou para mim, ou pelo menos assim pensei, para que falasse por ela. É nessa hora que Hurston percebe: “Despedia de mim para ter voz”. É de sua mãe que emerge sua escrita. De todas nós. Por que como bem diz Mary Helen Washington no prefácio de *Seus Olhos...* descobrimos no texto de Zora alguma coisa de nossas próprias experiências, nossa própria linguagem, nossa própria história:*

Sua mãe teve um impacto sobre a individualidade de Hurston e sobre a criatividade dela, estimulando sua filha a pular o sol: “pula em direção ao sol”, e Hurston tinha esperança de recapturar a vida de sua mãe em seu primeiro romance. Assim, em seu leito de morte, Lucy revela o segredo da felicidade para sua filha: “não ama a ninguém mais do que a ti mesma” foi o comovedor conselho da mãe para a filha, contido na esfera do feminino.⁶⁶³

O lugar da escrita como lugar da voz, a escrita como rearticuladora da oralidade, está bem evidente em Zora Hurston também na arquitetura da obra *Seus Olhos...* Dos vinte capítulos do romance, a autora dedica dez para mostrar a trajetória de Janie à liberdade. No final da primeira metade do romance, a referência à mula desaparece porque Janie continua a utilizar a própria voz, e a relação dela com o último companheiro, Tea Cake, cresce porque ela está em uma relação de dar e receber. A autora descreve um novo lugar, o lugar da palavra, da

⁶⁶²Hurston (2002, p. 32/33).

⁶⁶³Sickels (2003, p. 64).

repetição da palavra, do compartilhamento da palavra, a partir do novo lugar para onde Janie e Tea Cake viajaram e escolheram viver. Não seria esse novo lugar para a autora o lugar da escrita? Hurston enfatiza a alegria dessa habilidade de comunicação pela palavra: “só que ali ela podia ouvir, rir e mesmo falar um pouco, se quisesse”.⁶⁶⁴ Janie lamentava por seus amigos que deram as costas para esse lugar.

Às vezes Janie se lembrava dos tempos da casa grande e da loja, e ria consigo mesma. Que aconteceria se Eatonville a visse agora, de macacão de brim azul e botas? Aquele monte de gente à sua volta e o jogo de dados no chão da sua casa! Sentia pena das amigas de lá, e desprezo pelos outros. Os homens discutiam muito ali como faziam na varanda da loja. Só que ali ela podia ouvir, rir e mesmo falar um pouco, se quisesse. Chegou ao ponto em que podia contar ela própria histórias cabeludas, de tanto ouvir os outros.⁶⁶⁵

O crescimento de Janie está da mesma forma revelado pelo fato de ela unir um jogo verbal da comunidade à trama de sua voz na busca da sua própria palavra. É assim que perto do fim da obra nós podemos ver que Janie tinha completado sua viagem de busca: “a busca de identidade e a autoconfiança de uma mulher.”⁶⁶⁶ Ela atingiu esse grau de crescimento, ela, agora, é alguém para dar voz às ideias e emoções próprias.

É assim que *Seus Olhos...* “completa não só a investigação de uma mulher sem consciência reivindicando sua condição de ser mulher”⁶⁶⁷, ou seja, sua viagem de formação, mas traz o emprego do símbolo folclórico da mula como uma leitura desconcertante ao transformar-se em um “pedido” a todos os leitores para se tornarem suspeitos de toda e qualquer idealização da fala, ao revelar as maneiras nas quais a feminilidade [afro-americana?] pode ser desumanizada e silenciada pela sociedade. É assim que Zora Hurston não só atesta as limitações da voz lançando dúvida sobre a importância do discurso oral, desafiando o leitor a examinar os valores que estão nela incorporados. Assim, na clandestinidade da escritura, a escritura vira o segredo dito (re)velado, na viagem de formação.

⁶⁶⁴ Hurston (2002, p. 150).

⁶⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶⁶ Sickels (2003, p. 61).

⁶⁶⁷ Hemenway (1980, p. 232).

A viagem de Janie constitui-se em um movimento, um momento em que ela aprende a escutar a si mesma e ao mundo. Mas Zora Hurston não criou para sua personagem somente uma viagem, ela trabalha com a repetição da viagem, ou seja, não se limita à primeira, mas trabalha uma viagem que repete outras. E a palavra alemã para “repetição” – *Wiederholung* - significa também “renovação”. Janie saiu à procura de sua voz, e encontrar a voz onde ela está não implicaria em aprendizado para fazer todas as coisas, na aprendizagem para agir? Não seria esse também o percurso da aprendizagem da leitura? Releitura do mito? É o que Zora Hurston nos provoca a fazer: “voltar sobre os rastros do passado” e “recomeçar”. Com a sensibilidade e a poesia que a caracteriza, ela começa assim seu romance:

Os navios ao longe levam a bordo todos os desejos dos homens. Para uns, eles chegam com a maré. Para outros, navegam eternamente no horizonte, jamais desaparecem, jamais atacam, enquanto o Espectador não desvia os olhos resignado, os sonhos mortos pela zombaria do Tempo. Assim é a vida dos homens.

Mas as mulheres esquecem tudo que não querem lembrar, e lembram tudo que não querem esquecer. O sonho é a verdade. Portanto elas agem e fazem tudo de acordo com isso.⁶⁶⁸

Nesse sentido, em *Seus Olhos...* a voz é importante não apenas como meio de poder, mas como uma forma de portar: memórias, lembrança e histórias:

A memória, a lembrança afetou as aventuras de Hurston no campo da antropologia e da ficção com suas lembranças da loja de Joe Clark e os contos folclóricos que inspiraram-na durante a sua carreira. Como antropóloga, ela teve a oportunidade de preservar a cultura que sempre tinha sido cara a ela. Em sua escrita, a aliança de lembrança e voz, memória e voz, muitas vezes tem a ver com os relacionamentos das mulheres.⁶⁶⁹

⁶⁶⁸Hurston (2002, p. 17).

⁶⁶⁹Sickels (2003, p. 63).

Significativamente, é com um sonho que a viagem de Janie começa, o sonho de uma mulher que queria ser simplesmente uma mulher. Uma mulher falando com outra mulher e crescendo com ela com a força da escuta: “ao contrário dos homens na varanda que tentam superar um ao outro em suas mentiras, constantemente interrompendo e discutindo uns com os outros.”⁶⁷⁰ No fim da história de Janie e em outras contidas dentro da história, Pheoby foi transformada: “eu tô dois metros mais alta só de te escutar” (p. 209). Então “não apenas Janie alcançou a sua autonomia, mas a Pheoby só por escutar tinha sido afetada.”⁶⁷¹

A narradora de *Seus Olhos...* retorna de sua viagem aos quarenta anos (Zora Hurston estava com quarenta e sete anos quando publicou o livro). Mesmo que reconheçamos a obra como uma ficção, Zora Hurston reconheceu que se baseava no romance da sua vida real. Assim, voltando ao romance, podemos perguntar: o que foi que Janie, de 16 anos, evocou durante suas primeiras horas na varanda da pensão, em *Green Cove Springs*, lugar da passagem, para onde fugira com Joe, seu segundo companheiro? “Uma abelha para sua flor. Suas antigas ideias agora iam ser úteis, mas precisava criar e dizer novas palavras que lhes servissem” (p. 49). O que Janie, de quarenta anos, agora, de volta a Eantoville, sentada nos degraus da varanda dos fundos, é capaz de contar?

Janie, de volta à casa, na tentativa de reviver a paisagem de sua vida, e a lei que enlaça a sua com todas as demais vidas, encontrará em sua breve viagem de ida e volta como contadora de histórias todo o movimento, todos os signos do processo em que uma narradora plenamente consciente se constitui. Mas esse processo, o da constituição de uma narradora, dura quarenta anos. Agora, adulta, na narração, repete e renova a viagem passada, muitos signos alcançam significados. E em cada momento que contar de novo será capaz de ler e lhes dar sentidos outros.

Seus Olhos... é um convite para um olhar a distância, um olhar que faz ver coisas que de perto não vemos. Olhar que consiste em simpatia, mas também em antipatia... Olhar que se faz múltiplo, mas que exige uma posição primeira para que, através daquela posição, possa-se olhar de cima e de longe. Então, *Seus Olhos...* poderia evocar aquela pergunta feita por Bhabha:

⁶⁷⁰ Ibidem.

⁶⁷¹ Ibidem.

Alguma vez nossas fábulas de identidade já deixaram de ser mediadas por outrem? Alguma vez já foram mais (ou menos) do que um desvio que passa pela palavra de Deus, a escrita da Lei o o Nome do Pai, ou, ainda, o totem, o fetiche, o telefone, o superego, a voz do analista, o ritual fechado da confissão semanal ou o ouvido sempre aberto da coiffeuse mensal?⁶⁷²

O que nos ensina Janie é que seus olhos são sua voz. Em sua composição, Zora Hurston trabalha no sentido de que a voz não seja confundida simplesmente com a fala veiculada à palavra. Já que “a fala encadeia os significantes em uma significação, tem um endereçamento, pois quem fala quer ser escutado e compreendido.”⁶⁷³ Sua crítica ao festejo do discurso oral diz exatamente o que falar significa quando se está desprovido de voz. E é essa dimensão da voz que o olhar toma em Zora: “fazer com que a irrupção da voz para fora do sentido possa ser usada para mobilizar o desejo e não para esmagá-lo.”⁶⁷⁴ Por essa razão, a busca da voz em Zora caracteriza-se na linguagem, exatamente porque nada acontece pela linguagem:

Uma escritora negra lutando com e através da linguagem que pode poderosamente evocar e impor signos escondidos de superioridade racial, hegemonia cultural e a desdenhosa transformação em outro de pessoas e linguagens que não são de modo algum marginais ou já completamente conhecidas e conhecíveis em seu trabalho.⁶⁷⁵

Nesse sentido, mesmo que *Seus Olhos Viam Deus*, por caracterizar-se como texto literário, nos permita muitas possibilidades de interpretações, expressa diferentes pontos de vista, é marcado como

Diálogo com ausência, vazio iluminado: o indizível para além do não-dito, resistência recorrente (...) é tecido de enxertos, serie de retalhos medeados por vazios dos quais o dizer procura desviar-se, daí ser diz-curso. Um curso de desvios que serpenteiam por sobre o vazio.⁶⁷⁶

⁶⁷² Bhabha (2003, p. 93).

⁶⁷³ Guimarães (2006, p.14).

⁶⁷⁴ Ibidem.

⁶⁷⁵ Morrison (1990, p.13 - Grifos meus)

⁶⁷⁶ Guimarães (2004, p. 11).

O título, que já traz essa referência à perspectiva do olhar sobre o tema da obra, quer chamar a atenção do leitor para que não fique simplesmente na “imagem que bate no olho, mas em toda a trama complexa organizadora do imaginário como ponto cego.”⁶⁷⁷ Um segredo. *Seus Olhos...* é o lugar do olhar, na situação de alguém interpelado por um quadro. Vemos, mas:

É o objeto que volta como olhar . Esta inversão radical da posição (...) que intervém na contemplação artística e que de certo modo a constitui – permite compreender a subjetividade do espectador inserida na ordem da objetividade, pelo fato de sermos parte da obra, quer dizer, o objeto é o olhar.⁶⁷⁸

Nesse sentido, podemos dizer que a escrita de Zora Neale Hurston abre frestas, pelas quais o leitor é capturado e sente-se compelido a olhar. É assim que a autora nos convida a entrar nessa história que pode ser deslocada do campo da ficção entretenedora, de mero lazer, para o campo da teoria. Nos momentos e movimentos em que sua busca se estabelece, aparecem a artista e seu plano espiritual.⁶⁷⁹ Tal confirmação se dá em sua prosa nas “clareiras” abertas pela poesia e pelo compromisso estético.

Zora Hurston mostra pela ficção que é possível o “subalterno” falar, contar sua história em alto e bom som ou mesmo aquelas de suas mães e avós. A escritora fala no romance como mediadora de outro “subalterno”, Janie, pessoa sem direito à voz, assim ela se permite contar uma história que hoje pode ser lida por outras mulheres.

E isso se comprova quando a autora se dispõe a chamar o leitor, evocando mergulhos no inconsciente, por meio de narrativas esquecidas, mas cuja voz faz com que perdurem. Perdurar não significa acumular, ou seja, Zora Hurston traz para sua escrita as narrativas da mula não por seus conteúdos, mas pela repetição, uma vez que “as narrativas são repetidas o tempo todo porque são esquecidas todo o tempo. Mas o que

⁶⁷⁷ Ibidem.

⁶⁷⁸ Ibidem.

⁶⁷⁹ Espiritual no sentido de Sontag (1987, p. 18) como “planos, noções de conduta voltados para a resolução das penosas contradições estruturais inerentes à situação do homem, para a perfeição da consciência humana e a transcendência.”

não é esquecido é o ritmo temporal que não pára de enviar as narrativas para o esquecimento.”⁶⁸⁰ Nesse sentido, ficam as palavras de Janie:

Conversar não vale um monte de feijão quando a gente num pode fazer mais nada...Pheoby, tu tem de ir lá pra conhecer lá. Nem seu pai nem sua mãe nem ninguém mais pode dizer nem mostrar pra tu. Duas coisa todo mundo tem de fazer por si mesmo. Tem de procurar Deus e descobrir como é a vida vivendo ele mesmo.⁶⁸¹

6

A viagem é como a voz. Sua força está, ao mesmo tempo, na liberdade do voo e na pausa que se faz na necessidade do gesto do pouso. É assim que sinto o regresso. É assim que escuto “estar” aeronauta do espírito, nas palavras de Nietzsche:

Todos esses ousados pássaros que voam para longe, para bem longe – é claro! em algum lugar não poderão mais prosseguir e pousarão sobre um mastro ou num recife – e ainda estarão agradecidos por essa mísera acomodação! Mas quem poderia concluir que à sua frente não há mais uma imensa via livre, que voaram tão longe quanto é possível voar? Todos os nossos grandes mestres e precursores pararam, afinal, e não é com o gesto mais nobre e elegante que a fadiga se detém: assim também será comigo e com você! Mas que importa a mim e a você! Outros pássaros voarão adiante!⁶⁸²

E se a viagem consiste em busca, há de provocar novas questões: para onde queremos ir agora? Ou ainda: para onde nosso apetite nos arrasta? Quantas auroras ainda para brilhar?

[prossigamos...]

⁶⁸⁰ Bhabha (2003, p. 93).

⁶⁸¹ Ibidem, p. 209.

⁶⁸² Nietzsche (2004, p. 283/84).

7 INDESFECHOS

*Pati pás di ou rivé pou ça.*⁶⁸³ Ao deixar Moçambique, em dezembro de 2010, exatamente quando completava nove meses de estadia no país, esta frase fizera-se meu *ritornelo*. Desde minha preparação para a viagem eu havia feito muitas previsões e tido muitas expectativas. Passei horas pesquisando sobre alguns aspectos que eu considerava importantes a todo o viajante principiante. No entanto, ao chegar tive de deixar de lado a bagagem da certeza, porque o desafio estava em enfrentar o que nenhum mapa, site ou livro de referência é capaz de dizer.

O Moçambique que eu levei na mala estava longe daquele que eu encontrei. Seu silêncio retumbante quase me fez voltar ao ressoar em meus ouvidos, ao me fazer andar em labirintos. Descubro, ainda nas primeiras semanas, que o recolhimento, já ao entardecer, demarcava que aquele espaço era de todos e que comportava em uma larga extensão a intimidade. E sou provocada a dizer que Moçambique não tem fora, ele é dentro por inteiro, um coração que não se mostra, como diria Cecília Meireles, ou melhor, se mostra, mas na superfície.

A simpatia e a calorosa recepção, principalmente ao brasileiro, é um dos exemplos da manifestação desse mostrar-se em superfície. No campo, talvez, pela timidez; na cidade, porém, por estratégia. Talvez, seja o grande valor à intimidade que faça com que as pessoas sejam mais relutantes às vezes “para revelar aquilo que sustenta as suas almas”.

Essa, talvez, tenha sido a primeira e maior dificuldade.

Agora, muito tempo depois, quando reflito sobre as dificuldades, as tantas perguntas que fiz e, de certa forma, ora me sentindo dentro, ora fora daquele território, é que passo a perguntar: será que eu realmente havia chegado? Será que é possível chegar algum dia em território estranho? E é possível estranhar o que se pensa ser familiar? E ao me colocar no lugar dos moçambicanos, penso: até que ponto seria interessante revelar o segredo? Eles apenas se permitiam contar o segredo. Então, quantas perguntas tais constatações poderiam suscitar?

⁶⁸³ Dito popular haitiano, em língua creole: “Só porque você partiu não quer dizer que tenha chegado”. Esse e outros ditos haitianos encontram-se na obra *País sem Chapéu*, do escritor haitiano Dany Laferriere. Agradeço à Pâmela Marques (outra amiga que fiz em viagem) pelas lindas trocas que fizemos. Ela, apaixonada pela viagem que fez ao Haiti. Eu, por Moçambique.

Falo isso para refletir em toda a trajetória do meu trabalho que foi essencial para que eu pudesse pensar em uma das trilhas desta investigação. Procurei refletir que a voz como devir se apresenta em uma relação entre saberes. Assim, se constitui como diferença.

Não era meu objetivo, nesta pesquisa, conceituar a voz, uma vez que o que busca esta tese não é uma síntese, uma viagem com itinerário, mas sim não parar de bifurcar, porque a voz não é, a voz se torna. Nesse sentido, a voz que esta tese apresenta não trata de buscar a integração dos saberes. Nesta tese, a voz se torna silêncio ao mesmo tempo em que faz com que o silêncio torne-se voz; a voz se torna escuta ao mesmo tempo que faz com que a escuta torne-se voz... Acontecimentos que nesta tese se mostram na Ex-Posição na Casa da Voz, para então povoar e orientar toda a sua composição.

Talvez, este tenha sido o grande movimento que o encontro com Moçambique me proporcionou. Pude perceber com meus estranhamentos e meus equívocos que o conceito de voz não está em tentar visualizar o que são os africanos ou moçambicanos (e por que não o que sou?), mas em perceber a composição da posição da voz que se mostra, nas intensidades presentes em todos os traços que compõem essa voz.

É nesta questão particular que situo uma das principais linhas de força da minha fantasia. A voz, sempre pensada somente na perspectiva de ser alguma coisa, por exemplo, procurou ater-se às convenções do gênero, como também seguir as principais tendências do conhecimento ocidental, de olhá-la só do campo científico, teórico. Daí que pensar a voz também sob o ponto de vista estético-literário pode significar, principalmente por se situar no plano do acontecimento e não da essência ou da coisa.

A literatura, então, tornou-se o mundo de possíveis da voz, um lugar para pensar a viagem e a formação. A literatura faz com que aconteça alguma coisa na língua. E como falou Derrida, o verbo “acontecer” também remete-nos ao sentido de “chegar”. Assim, é na literatura que podemos perceber a impossível chegada da língua. Principalmente por isso, contamos nossas histórias, porque no contar está o sonho da chegada. A chegada de uma língua outra, uma língua estrangeira na língua.

Nesse sentido, o resultado de uma busca, da criação de uma língua ou do aprendizado narrado em *Seus Olhos Viam Deus*, exatamente porque nessa obra a língua varia. E varia para (re)velar o segredo.

Dessa forma, como procuramos nesta tese refletir sobre a voz, a viagem e a formação, a escrita como possibilidade de interrogar a identidade, esta entendida aqui não como essência, origem, mas como possibilidade de pensar a relação da escrita com a alteridade, com a relação com o outro, não poderia ser pensada longe dos diferentes saberes que nesta tese se apresentam. Por que, então, não experimentar mais com fragmentos de instantes de nossas histórias? Com os diários que escrevemos? Não estariam neles pedacinhos de nós, lugar privilegiado para pensar os (des)entrosamentos identitários? Não seria uma possibilidade para encontrarmos não a nossa origem, mas sim traços, vestígios, rastros?

Há estudos na educação que defendem a importância dos diários e, nesta tese, ele ganha certo destaque, especialmente porque não faz parte da educação maior: planos decenais, parâmetros e diretrizes, Lei de Diretrizes e Base da Educação e tantos outros itens da lista de todo material que a educação maior disponibiliza ao professor em todo início do exercício do magistério.

Sendo assim, esta tese lança um convite para uma viagem, não qualquer viagem. Uma viagem como a de Moisés para que cada professor, cada professora “encontre seu próprio deserto.” E exerça sua militância “dentro de seu próprio deserto.” Mas como fazer desta fantasia algo possível sem a incoerência de ser um professor profeta? Tirando as sandálias, deixando-se estar despossuído: chegar a um nível de solidão para viver a miséria do outro, como nos convida Deleuze.

Nessa experiência, os cadernos de viagem (ou diários) podem nos remeter a novos encontros e novas fugas porque escrever, assim como a voz, é um caso de devir: “sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida.”⁶⁸⁴ Mas é preciso lembrar que, nesta tese, os cadernos de viagem se apresentam como escrita: agenciamento singular nunca individual porque o que nessa escrita se expressa faz parte de muitos e só pode ser visto como um se for identificado também por parte do todo coletivo. Como seria isso possível sem o exercício da atenção, de uma escuta nômade para capturar instantes?

Por tudo isso, esta tese se caracteriza como um convite. Um convite à Educação, especialmente aos professores. E nas palavras de Derrida: “deve-se ter sempre a liberdade de não responder a um convite”.⁶⁸⁵ Sendo assim, esta tese é um convite a investimentos em

⁶⁸⁴ Deleuze (*apud* GALLO, 2008, epígrafe da obra).

⁶⁸⁵ Derrida (1995, p. 34).

viagens sem itinerários. Esta tese é um convite a uma didática outra: uma didática-deriva, uma didática que preza pela diferença: muitos e diferentes diálogos, pluralidade de línguas, multiplicidade de línguas, de leituras... Esta tese é um convite ao segredo na Educação, à escuta, ao desejo... à prática de cartografias dos afetos. Esta tese é um convite para que cada professor/a componha sua canção: *khilá!* Um convite para pensar nos ressentimentos: não no que os causa, mas no efeito que eles produzem sobre o/a professor/a, a obstrução do seu desejo. Esta tese é um convite para o/a professor/a ser no fazer, constituir-se a partir do fazer. Esta tese é um convite para (re)significar o encontro na Educação, o encontro em sala de aula: Quem compõe comigo? Que paixões me inspira? Inspira paixões alegres? O que deseja?

É assim que faço um pouso nessa viagem. Certamente, eu não tenha correspondido a todas as expectativas criadas nela, mas só em poder mostrar que a pesquisa foi impulsionada pela energia de uma “fantasia”⁶⁸⁶, representada pela palavra *idiorritmia*, penso que já valeu a pena. A *idiorritmia* entendida como vida coletiva e vida individual, independência do sujeito e a sociabilidade do grupo, pode fazer ver: como modos de vida podem se transformar em arte de viver. O que nos faz perguntar: como fazer com que isso seja possível sem invadir o espaço do outro, desrespeitá-lo, violentá-lo? Também penso que valeu a pena, porque são essas questões que podem problematizar a voz como um campo de possibilidades para pensar a diferença.

Não poderia deixar de falar mais uma vez sobre meus companheiros nesta pesquisa: Malangatana Ngwenya; minha professora de changana, Ezra Chambal; Isabel Noronha e Safira Maesso a quem eu retornei sempre, após algumas caminhadas: por ruas, bairros, cidades, línguas, cheiros, sabores, obras, arquivos, vozes, silêncios...solidões para lhes perguntar. Não havia respostas e suas perguntas suscitavam outras perguntas: afinal, quem era o estrangeiro, eles ou eu?

Tais procedimentos colocavam-me em mais bifurcações. Era como se abrissemos um dossiê. Assim, muitos assuntos ficaram sem aprofundamento, muitas perguntas sem respostas (se é que existem). No entanto, são buscas que outros pesquisadores podem perseguir.

⁶⁸⁶ No sentido que Roland Barthes dá ao termo em sua Aula Inaugural, em que o autor reclama o direito a um ensino “fantasmático”, a “uma pesquisa que aceita comprometer-se com o afeto do pesquisador [...] para permitir que a fantasia tome consciência de si mesma, e conheça a expansão de uma pesquisa, faltava encontrar uma palavra. A palavra reveladora de uma fantasia latente de sociabilidade : a *idiorritmia* (BARTHES; 2003, 32).

Toda essa reunião de pessoas e vozes mostra as muitas possibilidades que a voz como devir enuncia e me faz acreditar que necessito olhar mais para o lado do romance que para o da ciência para aprender a fazer outras viagens. É preciso que eu sonhe mais com o romance. É preciso que eu sonhe com a (não) chegada.

A prática desta tese já pode ser caracterizada como uma tentativa. As questões que coloco em minhas linhas de escrituras são experiências que se caracterizam como acontecimento. Como o que passa em uma viagem que só pode ser materializada como um romance: “simulações romanescas” de alguns espaços percorridos no cotidiano da viagem. O romance como utopia induz a uma renovação romanesca da escrita intelectual e da pesquisa.

Necessito dizer, também, que a experiência desta pesquisa foi de uma força incomensurável para minha vida. Quantas linhas se soltam para que eu possa entrelaçar e tecer meus pontos de (des)encontros? São os Fragmentos dos Cadernos, escritos em Moçambique, como lascas de gesso que se confundem com minha própria pele e deixam de existir a partir do momento em que um timbre próprio recupera o direito de existir: minha própria canção, meu *ritornelo*. Foi, provavelmente, o despedaçar do gesso aos poucos que fez com que tudo acontecesse de uma só vez a ponto de eu quase entrar em colapso. Um gesso feito de questões de etnicidade e de gênero, este como motivo novo de atenção e preocupação para mim; um gesso feito de identidade que funcionara como território do qual minha vida pôde expandir-se num certo período. No entanto, como toda estratégia defensiva, produziu igualmente um efeito colateral de restrição.⁶⁸⁷ Mas essa restrição só pôde ser problematizada quando a defesa tornou-se desnecessária: as inúmeras conexões que eu já havia feito nas trilhas da viagem tinham reativado a dinâmica experimental do desejo.

Eu escrevia. Escrevia e assim me livrava de mim e podia então descansar, como bem expressou Clarice Lispector.⁶⁸⁸ Eu estava sendo curada, não da dor que toda violência traumática causa ao ser humano, uma vez que esta é incurável⁶⁸⁹, mas de seus efeitos doentios. Na escuta do silêncio, nos afetos do canto, no estranhamento de uma língua quase “familiar”, bem como no enfrentamento do espelho para perceber coisas tão triviais como pele, cabelo, em que se expressara a metabolização dos

⁶⁸⁷ Rolnik (1996).

⁶⁸⁸ Lispector (1978, p. 11).

⁶⁸⁹ Rolnik, 1996.

efeitos do trauma e, junto com isso, a dissolução da síndrome do esquecimento que eu desenvolvera como reação defensiva.

No entanto, isso não abarcara tudo. Nas trilhas da viagem se fazia necessário aprender a lidar não com o que eu estava tão acostumada: “as agruras do racismo”, mas com o que é ser mulher, mulher mulata, mulher estrangeira, ou melhor, mulher brasileira. Como pensar nas questões de etnicidade, minha condição de afrodescendente, sem perguntar sobre gênero?

Este é o momento, então, para perguntar: o que fica quando se escreve um romance sem narrativa, ou dele se fala? A mesma realidade aproxima vida e literatura. Quantas janelas a literatura abre para que possamos escutar a voz em devir? Quantos pontos os cadernos de viagem sobrepõem em relação à voz? E se nos permitirmos praticar mais a cartografia do que construir mapas em nossas vidas?

Assim, um ano depois, fora do campo de estudo, revendo os registros e olhando a distância (algo tão necessário quando se decide Viver-junto) não para matar o desejo, mas para pacificá-lo, permitiram que outros toques surgissem. Muitos ainda surgirão ou não.

E para colocar esta tese ainda em “indesejado”, caberia uma pergunta: qual a sua fantasia? A voz era a minha fantasia e o cenário que aqui se mostra (porque para que haja fantasia é preciso haver cenário, lugar)⁶⁹⁰ confirma que é sempre possível colocar o desejo em movimento, mesmo que em algum momento ele tenha esmorecido. E por que a voz como devir permite a feitura de diversos agenciamentos: de uma canção popular, de um conto, de um livro, de um filme, da voz de quem diz não saber... é que me ouço sussurrar uma das minhas canções preferidas ouvida nos “quintais moçambicanos”... Não estaria na força ou na graça da canção a força ou a graça que não podemos perder, estejam onde estiverem?

Das tantas viagens que se passam nessa escritura, porque “só uma escritura é capaz de assumir a fantasia,”⁶⁹¹ volto a atenção à travessia de uma viagem que me fez viver a utopia. Um chamamento para que eu não ande em linha reta, que só a imaginação e a escritura romanesca conseguem compensar.

Estar em Moçambique foi como viver a literatura como uma *idiorritmia* bem-sucedida: a solidão de um pesquisador e a comunidade que o acolhe. Quantas perguntas esta experiência pode trazer à minha prática? E é exatamente por isso que eu novamente digo sim ao silêncio retumbante do

⁶⁹⁰ Ibidem.

⁶⁹¹ Ibidem.

Índico. Sim aos (des)encontros, sim aos segredos, sim aos fragmentos de voz, de vida...Sim às mãos que se tocam: Índico e Atlântico.

E certa de que foi porque um dia (não) cheguei que jamais deixarei Moçambique.

E você, já escreveu um fragmento nos seus cadernos de viagem, hoje? Do que se passa em sua viagem?

REFERÊNCIAS

ALFANE, Rufino. **Ritos de iniciação, igreja católica e poder político: algumas achegas sobre o seu papel na educação não-formal: o caso do Posto Administrativo de Netia**. Maputo: Universidade Eduardo Mondlane, 1995.

ALMEIDA, Maria Inês de; QUEIROZ, Sônia. **Na Captura da Voz – As edições da narrativa oral no Brasil**. Belo Horizonte: Autêntica; FALE/UFMG, 2004.

ALVES, Jucelia Maria; LIMA, Rose Mery de; ALBUQUERQUE, Cleidi (Orgs.). **Cacumbi: um aspecto da cultura negra em Santa Catarina**. Florianópolis: Ed. da UFSC, Coedição Secretaria da Cultura e do Esporte de Santa Catarina, 1990.

ANDRADE, Mário. **Amar, Verbo Intransitivo Idílio**. 13ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1986.

ARANHA, Graça. **Canaã**. São Paulo: Martin Claret, 2005.

APPIAH, Kwame Anthony. **Na Casa de Meu Pai: a África na filosofia da cultura**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

AUSTEN, Jane. **Razão e Sensibilidade**. Trad.: Therezinha Monteiro Deutsch. 5ª ed. Rio de Janeiro: BestSeller, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **Problemas da Poética de Dostoievski**. Trad. Paulo Bezerra. 4ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BARBER, Karin. **A oralidade, um modo de civilização**. In: LAFKIOUI, Mena; MEROLLA, Daniela. *Oralité et nouvelles dimensions de l'Oralité: Intersections théoriques et comparaisons dès matériaux dans lês études africaines*. Trad. de Teresa Noronha. Inalco – Paris; Publications Langues O', 2005.

BARGHOUTI, Mourid. **Eu Vi Ramallah: memórias**. Trad. Safa Abou-Chahla Jubran. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006.

BARTHES, Roland; HAVA, . **Escuta**. In: Oral e Escrito, argumentação. In: Enciclopédia Einaudi, vol. XI. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1987.

_____. **Fragmentos de um Discurso Amoroso**. Trad. Márcia VALÉRIA Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **Roland Barthes por Roland Barthes**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

_____. **Como Viver Junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos**. Trad. Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **O Grau Zero da Escrita: seguido de novos ensaios críticos**. Trad. Mário Laranjeira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **O Rumor da Língua**. Trad. Mário Laranjeira, 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **O Grão da Voz: entrevistas, 1961-1980**. Trad. Mário Laranjeiras. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **O Óbvio e o Obtuso**. Trad. Isabel Pascoal. Lisboa: Ed. 70, 2009.

_____. **Aula: aula inaugural da cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França, pronunciada dia 07 de janeiro de 1977**. Trad. Leyla Perrone-Moysés. 13ª ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BAUMGARDT, Ursula. **A Performance**. In: LAFKIOUI, Mena; MEROLLA, Daniela. Oralité et nouvelles dimensions de l'Oralité: Intersections théoriques et comparaisons des matériaux dans les études africaines. Trad. de Teresa Noronha. Inalco – Paris; Publications Langues O', 2005.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Glaucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BLOOM, Harold . **Zora Neale Hurston**. Broomall: Chelsea House, 2003.

BOLOGNA, Conrado. **Voz**. In: Escrito, argumentação. In: Enciclopédia Einaudi, vol. XI. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1987.

BRAIT, Beth. **Bakhtin, Dialogismo e construção do Sentido**. 2ª ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2005.

_____. **Bakhtin: Conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Memória Sertão: cenários, cenas, pessoas e gestos nos sertões de João Guimarães Rosa e de Manuelzão**. São Paulo: UNIUBE, 1998.

BUALA – **Portal da Cultura Contemporânea Africana**. Disponível em: <http://www.buala.org>

BUENDIA, Miguel Gómez. **Educação Moçambicana: História de um processo: 1962-1984**. Maputo: Livraria Universitária: Universidade Eduardo Mondlane, 1999.

BUTLER, Judith. **Corpos que Pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”**. In: In: LOURO; Guacira Lopes (Org.). **O Corpo Educado; pedagogias da sexualidade**. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

CABAÇO; José Luís. **Moçambique Identidades Colonialismo e Libertação**. Maputo: Marimbique, 2010.

CALLOU, Dinah; LEITE, Yonne. **Iniciação à Fonética e à Fonologia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

CALVINO, Ítalo. **O Visconde Partido ao Meio**. Trad. Nilson Moulin. 2ª ed. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

_____. **Seis Propostas para o Próximo Milênio: lições americanas**. Trad. Ivo Barroso. 3ª ed. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura Oral no Brasil**. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

_____. **História dos Nossos Gestos**. Vol. 104. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1987.

_____. **Superstição no Brasil**. 4ª ed. São Paulo: Global, 2001.

Catálogo Exposição Retrospectiva Malangatana Valente Ngwenya. Lisboa: Secretaria do Estado da Cultura, 1989.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**: 1. Artes de Fazer. Trad.: Ephraim Ferreira Alves. 11ª ed. Petrópolis: Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

CHIZIANE, Paulina. **Ventos do Apocalipse**. Lisboa: Caminho, 1995.

_____. **O Sétimo Juramento**. Lisboa: Caminho, 2000.

_____. **Niketché, uma História de Poligamia**. Lisboa: Caminho, 2002.

COELHO; Nelly Novaes (et al.). **Feminino Singular: a participação da mulher na literatura brasileira contemporânea**. São Paulo: GRD; Rio Claro, SP: Arquivo Municipal, 1989.

COUTO, Mía. **Terra Sonâmbula**. 9ª ed. Lisboa: Caminho, 2008.

_____. **Jesusalém**. Maputo; Ndjira, 2009.

_____. **O Outro Pé da Sereia**. 2ª ed. Maputo: Ndjira, 2010.

_____. **E Se Obama Fosse Africano?** : e outras interinvenções. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

CRAVEIRINHA, José. **O Folclore Moçambicano e as suas Tendências**. Maputo: Alcance editores, 2009.

CULLER, Jonathan . **As ideias de Barthes**. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix, EDUSP, 1988.

CUNHA, Dilney. **Suíços em Joinville**. Joinville: Letradágua, 2003.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. **Conversações**. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

_____. **Proust e os Signos**. Trad. de Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

_____. GUATTARI, Félix . **Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 1. Trad. Ana Lúcia de Oliveira. Rio de Janeiro. São Paulo: Ed. 34, 1995.

_____. **Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 03. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1996.

_____. **Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia**, Vol. 04. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: ed. 34, 1997.

_____. **O que é filosofia?** Trad. de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Munoz. Ed. 34, 1997.

_____. **Kafka Para uma Literatura Menor**. Lisboa: Assírio Alvim, 2003.

DERRIDA, Jacques. **A Voz e o Fenômeno: introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl**. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

_____. **Paixões**. Trad. Lóris Z. Machado. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1995.

_____ ; BENNINGTON, Geoffrey. **Jacques Derrida**. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. , 1996.

_____. **A Farmácia de Platão**. 2ª ed. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1997.

_____. **O Monolinguismo do Outro ou a Prótese de Origem**. Trad. de Fernanda Bernardo. Porto: Campo das Letras, 2001.

_____. **Posições**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

_____. ROUDINESCO, Elisabeth. **De que amanhã... Diálogo**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

_____. **A Escritura e a Diferença**. Trad. Perola de Carvalho et al. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. **Morada**. Maurice Blanchot. 2ª ed. Vendaval, 2004.

_____. **Gramatologia**. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2004.

DIAS, Hildizina Norberto. **Minidicionário de Moçambicanismos**. Maputo: Furtado e Godinho, 2002.

Dicionário Larousse Cultural da Língua Portuguesa. São Paulo: Círculo do livro, 1992.

Documento do 1º. Seminário Nacional da Informação. Maputo: Governo de Moçambique, 1977.

FANON, Frantz. **Pele Negra Máscaras Brancas**. Trad. Alexandre Pomar. 2ª ed. Porto: Paisagem, 1975.

FERNANDES, Frederico Augusto Garcia (Org.). **Oralidade e Literatura: manifestações e abordagens no Brasil**. Londrina: Eduel, 2003.

FERNANDES, Gabriel. **A diluição da África: uma interpretação da saga identitária cabo-verdiana no panorama político (pós)colonial.** Florianópolis: Ed. UFSC, 2002.

FERRAZ, Sílvio. **O livro das sonoridades: notas dispersas sobre composição.** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.

_____. **19 pássaros de papel.** In: GIL, José; LINS, Daniel. Nietzsche/Deleuze: Jogo e Música. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Oralidade em Tempo & Espaço: Colóquio Paul Zumthor.** São Paulo: EDUC, 1999.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Escrita, Morte, Transmissão.** In: SCOTTI, Sérgio (et al.). Escrita e Psicanálise II. Curitiba: CRV, 2010.

GALLO, Sílvio. **Deleuze e a Educação.** 2ª. Ed.. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

GENTILI, Anna Maria. **O Leão e o Caçador: uma história da África Sub-sahariana dos Séculos XIX e XX.** Trad. António Roxo Leão. Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique. Estudos 14, 1998.

GIL, José. **Sem Título: escritos sobre arte e artistas.** 2ª ed. Lisboa: Relógio D'água, 2005.

_____. **Ritornelo e imanência.**In: Nietzsche/Deleuze: Jogo e Música. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

GOMES, Felipa. **A Música na obra de Kandinsky.** Lisboa: Universidade de Belas Artes, 2003. Publicado em <http://www.arte.com.pt>

GONÇALVES, Luciana Affonso. **A voz na psicanálise: Um sopro de vida.** Rio de Janeiro: Entreletras, 2001.

GONÇALVES, Marco Antônio. **O Real Imaginado: etnografia, cinema e Surrealismo em Jean Rouch.** Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

GUATTARI, Félix. **O Inconsciente Maquínico: ensaios de Psicanálise**. Trad. Constança Marcondes César e Lucy Moreira César. Campinas, SP: Papirus, 1988.

_____. **Caosmose: um novo paradigma estético**. 5ª ed. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2008.

GUIMARÃES, Dinara Machado. **Vazio Iluminado: o olhar dos olhares**. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

_____. **A Voz na Luz: Psicanálise e Cinema**. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

HAMBATÊ BA, A. **A tradição viva**. Disponível em: <http://afrologia.com/2008/03>. Acesso em 13 de julho de 2010.

HAURYKIEWICZ, Julie. **From Mules To Muliebrity: Speech and Silence in Their Eyes were watching God...** Southern Literary Journal, 1997.

HEMENWAY, Robert E. **Zora Neale Hurston: a Literary Biographi**. University of Illinois, 1977.

HOOKS, Bell. **Mujeres Negras. Dar forma a la teoria feminista**. In: Hooks, Bell et al. *Otras inapropiables: Feminismos desde las fronteras*. Trad. Rocio Macho Ronco et al. Madrid: Traficantes de Sueños, 2004.

HURAUULT, Marie-Laure. **“Explosion”, “un livre”, Temps et secret dans. Au moment voulu de Maurice Blanchot**. In: Revista Sigila, vol 10, 2004. Disponível em <http://www.sigila.msh-paris.fr>. Acesso em 01 de setembro de 2011.

HURSTON, Zora Neale. **I Love Myself: when I am laughing...and then again when I am looking mean and impressive**. City University of New York: Feminist Press, 1979.

_____. **Their Eyes Were Watching God**. New York: Perennial Library, 1990.

_____. **Folklore, Memoirs, & Other Writings.** 2a. ed. New York: The Library of América, 1995.

_____. **Novels & Stories.** 2a. ed. New York: The Library of América, 1995.

_____. **Seus Olhos Viam Deus.** Trad. de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Record: 2002.

_____. **The Complete Stories.** 2a. ed. New York: HarperCollins Publishers, 2008.

_____. **Mules and Man.** 2a. ed. New York: HarperCollins Publishers, 2008.

JUNOD, Henri. A. **Usos e Costumes dos Bantu V. I:** Vida Social. Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique, 1996.

_____. **Usos e Costume dos Bantu. V. II:** Vida Mental. Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique, 1996.

KANDINSKI, Wassily. **Do Espiritual na Arte e na pintura em particular.** Trad. de Álvaro Cabral e Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KASTRUP, Virgínia et al. **Pistas do Método da Cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade.** Porto Alegre: Sulina, 2009.

KHOSSA, Ungulani Ba Ka. **Ualalapi.** 2ª. Maputo: Imprensa Universitária, 2008.

LACAN, J. **O Seminário,** livro 3: as psicoses. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LARROSA, Jorge; SKLIAR, Carlos (Org.). **Habitantes de Babel: Políticas e Poéticas da Diferença.** Trad. Semíramis Gorini da Veiga. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

_____. **Notas Sobre a Experiência e o saber da experiência.** Revista Brasileira de Educação. Campinas, p. 20-28, jan/fev./ mar./abr. 2002.

_____. **Pedagogia Profana: danças , piruetas e mascaradas.** Trad. Alfredo Veiga-Neto. 4ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

LAZNIK, Marie-Christine. **A Voz da Sereia: o autismo e os impasses na constituição do sujeito.** Trad. Cláudia Fernandes Rohenkol. Salvador, BA: Álgama, 2004.

LEITE; Ana Mafalda. **Literaturas africanas e formulações Pós-Coloniais.** 2ª ed. Maputo: Imprensa Universitária, Universidade Eduardo Mondlane, 2004.

LEITE; Ilka Boaventura. **Negros no Sul do Brasil: invisibilidade e territorialidade.** Ilha de Santa Catarina/SC. Letras Contemporâneas, 1996.

LINS, Daniel; GIL, José (orgs). **Nietzsche, Deleuze: Jogo e música:** VII Simpósio Internacional de Filosofia, 2006. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza, CE: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2008.

LISPECTOR, Clarice. **A Paixão Segundo G.H.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

_____. **Uma aprendizagem ou O Livro dos Prazeres.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LOBATO, Monteiro. **A Barca de Gleyre.** Cia Nacional: São Paulo. 1944.

LOPES, José de Sousa Miguel. **Cultura Acústica e Letramento em Moçambique: em busca de fundamentos antropológicos para uma educação intercultural.** São Paulo: EDUC, 2004.

LOPES, Silvana Rodrigues. **A legitimação em literatura.** Lisboa: edições Cosmos, 1994.

LUPI, João. **Moçambique, Moçambique: itinerário de um povo afro-brasileiro**. Santa Maria: edições UFSM, 1988.

MACHADO, Irene. **Gêneros Discursivos**. In: BRAIT, Beth (org.). Bakhtin: Conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2005.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a Arte e a Filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

MARIN, Louis. **Sublime Poussin**. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (EDUSP), 2000.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Ofício de Cartógrafo. Travessias Latino-Americanas da Comunicação na Cultura**. Trad. Fidelina González. São Paulo: Loyola, 2004.

MAURANO, Denise. **Nau do desejo**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.

MESCHONNIC, Henri. **Linguagem, Ritmo e Vida**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

MONDLANE, Eduardo. **Lutar por Moçambique**. 2ª ed. Trad. Maria da Luz P. Dias. Coleção Nosso Chão. Maputo: Alexandrino José editor, 1995.

MORRINSON, Toni. **Playing in the Dark: whiteness and the literary imagination**. Trad. Gilka Girardello. London: Picador, 1993.

NASCIMENTO, Evando (org.) **Pensar a Desconstrução** Jacques Derrida. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.

NERI, Regina. **A Psicanálise e o Feminino: um horizonte da Modernidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

NGUNGA, Armindo. **Lexicografia e Descrição de Línguas Bantu**. Coleção As Nossas Línguas I. Centro de Estudos Africanos (CEA) – UEM. Maputo: Editor Armindo Ngunga, 2009.

_____. **Introdução à Linguística Bantu.** Maputo: Universidade Eduardo Mondlane, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich . **Genealogia da Moral: uma polêmica.** São Paulo: Cia das Letras, 2009.

_____. **Aurora: Reflexões Sobre os Preconceitos Morais.** Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

_____. **Ecce Homo: de como a gente se torna o que a gente é.** Trad. Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2003.

NOA, Francisco. **A Escrita Infinita.** Maputo: Livraria Universitária, Universidade Eduardo Mondlane, 1998.

_____. **Império, Mito e Miopia: Moçambique como Invenção Literária.** Lisboa: Caminho, 2002.

_____. **A Letra, o sonho e a água – Ensaios e dispersões.** Maputo: Texto Ed., 2008.

OBICI, Giuliano. **Condição da Escuta: mídias e territórios sonoros.** Dissertação de mestrado. São Paulo: PUC, 2006.

OLIVEIRA, Julvan. **Africanidades e Educação: ancestralidade, identidade e oralidade no pensamento de Kabengele Munanga.** Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 2009.

OTTONI, Paulo. **Tradução Manifesta: double bind & Acontecimento, seguido de fidelidade a mais de um: merecer herdar onde a genealogia falta, de Jacques Derrida.** Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP; São Paulo, SP: EDUSP, 2005.

PADILHA, Laura Cavalcante. **Entre Voz e Letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do séc. XX.** Niterói: EdUFF, 1995.

PANGUANA, Marcelo. **O Chão das Coisas.** Maputo: Imprensa Universitária, 2003.

PASSOS, Eduardo. **Cartografia como dissolução do ponto de vista do observador.** In: KASTRUP, Virgínia et al. *Pistas do método da*

cartografia; pesquisa – intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.

PERRONE-MOISÉS, Leyla; MELLO, Maria Elizabeth Chaves de (org.). **De Volta a Roland Barthes**. Niterói: EdUFF, 2005.

PLIMPTON, George. **Escritoras e a Arte da Escrita: entrevistas do Paris Review**. Trad. Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Gryphus, 2001.

REZENDE, Cláudia Barcellos; MAGGIE, Yvonne (org). **Raça como Retórica: a construção da diferença**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2001.

Revista de Língua E Literatura Estrangeiras Universidade Federal de Santa Catarina. V. 06, no. 02, 1997.

Revista estudos feministas. Passador; Luiz Henrique; Thomaz, Omar Ribeiro. Raça, Sexualidade e Doença em Moçambique. Vol.14, no. 01. Florianópolis jan/abr, 2006.

Revista Índico: Revista de Bordo da Lam. Série III, no.6, março/abril, 2011.

RINALDI, Doris. **A Marca do Traço na Escrita do Sujeito**. In: SCOTTI, Sérgio et al (Orgs). Escrita e Psicanálise II. Curitiba: CRV, 2010.

ROLNIK, Suely. **Deleuze, esquizoanalista**. Cadernos de Subjetividade. São Paulo. p. 82-89, 1996.

ROLON-DOKO, Paulette. **O Estatuto da Palavra**. In: LAFKIOUI, Mena; MEROLLA, Daniela. Oralité et nouvelles dimensions de l'Oralité: Intersections théoriques et comparaisons dès matériaux dans lês études africaines. Trad. de Teresa Noronha. Inalco – Paris; Publications Langues O', 2005.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras Estórias**. 15ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. **Grande Sertões: Veredas**. 19ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SANT'ANNA, Affonso Romano. **A Sedução da palavra**. Brasília: Letraviva, 2000.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Orgs.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Almedina. AS, 2009.

SANTOS, Ilda Mendes. **De la rougeur du voyageur, sous l'ocil perçant du monde...** In: Revista Sigila. Vol 14. Disponível em <http://www.sigila.msh-paris.fr> . Acesso em 28 de agosto de 2011.

SANTOS, Maurício Oliveira. **O (Meta)Andamento de *India Song*: reflexões sobre a lentidão**. Cadernos de Semiótica Aplicada Vol. 03, no. 02.

SARAMAGO, José. **Viagem a Portugal**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **O Conto da Ilha Desconhecida**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHAFER, R. Murray. **O Ouvido Pensante**. Trad. Marisa Trenc de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.

SCHULLER, Donald. **Heráclito e seu (dis)curso**. Porto Alegre: L&M, 2001.

SCOTTI, Sérgio (et al.). **Escrita e Psicanálise II**. Curitiba: CRV, 2010.

SICKELS, Amy. **Voices of Independence and Community: The Prose of Zora Neale Hurston**. In: BLOOM, Harold . Zora Neale Hurston. Broomall: Chelsea House, 2003.

SILVA, Dionísio. **A vida íntima das palavras: origens e curiosidades da língua portuguesa**. São Paulo: Arx, 2002.

SILVA, Fernando Manuel Machado Arnaldo Pinto da. **Da Literatura, do corpo e do corpo na literatura: Derrida, Deleuze e Monstros no**

Renascimento. Dissertação de mestrado. Covilhã: Universidade de Évora, 2009.

SILVA; Tomaz Tadeu da; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn (Org.). **Identidade e Diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais.** 9ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

_____. CORAZZA, Sandra; ZORDAN, Paola (Orgs). **Linhas de Escrita.** Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

SITOE, Bento. **Dicionário Changana-Português.** Maputo: Ed. INDE, 1996.

SONTAG, Susan. **Contra a Interpretação.** Trad. Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987a.

_____. **A Vontade Radical: estilos.** Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo: Cia das Letras, 1987b.

_____. **Questão de Ênfase: Ensaios.** Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

SOUZA, Roselete Fagundes de Aviz de; SILVA, Renata Ferreira da; SANTOS, Rodrigo Gonçalves dos. **Qual a Pergunta para se Chegar à Experiência da Experiência?** In: Experiências Pedagógicas com o Ensino e Formação Docente: Desafios Contemporâneos. Araraquara, São Paulo: Junqueira & Marin; Florianópolis, SC: FAPEU, 2009.

_____; ROPELATO, Carla Clauber da Silva. **Escrita de Si: um ponto na linha do avesso.** In: PRADO, Guilherme do Val Toledo; SOLIGO, Rosaura (Orgs.). Porque Escrever é Fazer História: revelações, subversões, superações. Campinas, SP: Graf. FE, 2005.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o Subalterno Falar?** Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

STEINSALTZ, Adin. **O Talmud Essencial.** Tradução de Elias Davidovich. Rio de Janeiro: A. KOOGAN editor, 1989.

SUTTER, Miriam. **Pelas Veredas da Memória: revisitando ludicamente velhas palavras.** In: YUNES, Eliana (org.). *Pensar a Leitura: complexidades.* Ed. PUC –Rio; São Paulo: Loyola, 2002.

TAMELE, Viriato; VILANCULO, João Armando. **Algumas Danças Tradicionais da Zona Norte de Moçambique.** Coleção Embondeiro. Maputo: ARPAC, 2003.

TEIXEIRA, Lúcia. **O que existe para mim: fichas, cores, fragmentos.** In: PERRONE-MOISÉS, Leyla (Org.). *De volta a Roland Barthes.* Niterói: EdUFF, 2005.

VIARO, Mário Eduardo. **Por Trás das Palavras: manual de etimologia do português.** São Paulo: Globo, 2004.

VIEIRA, Gleison. **Porto Barrancos berço de Garuva: decorrências históricas no processo de colonização na Península do Sahy e nas localidades das Três Barras, Palmital e Barrancos.** Joinville: Letrad'água, 2007.

WALKER, Alice. **Vivendo Pela Palavra.** Trad. Aulyde Soares Rodrigues. 6a. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

WALL, Cheryl A. **Zora Neale Hurston: Changing Her Own Words.** In: BLOOM, Harold . *Zora Neale Hurston.* Broomall: Chelsea House, 2003.

WILLEMART; Philippe. **Os Processos de Criação – na escritura, na arte e na psicanálise.** São Paulo: Perspectiva, 2005.

ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a Voz: a “literatura” medieval.** Trad. Amalio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

_____. **Escritura e Nomadismo: entrevistas e ensaios.** Trad. Jerusa Pires Ferreira, Sônia Queiroz. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

_____. **Falando da Idade Média.** Trad. Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. **Introdução à Poesia Oral.** Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

DISCOGRAFIA

Grupo Nhambuzim. **Rosário; canções inspiradas no Sertão de Guimarães Rosa.** São Paulo: Paulus, 2008.

Antunes, Arnaldo. **O Silêncio.** São Paulo, 1996.

FILMOGRAFIA

Borgneth, Mário. **Karingana.** Moçambique, 1985.

Gomes, Flora. **Nhá Fala** Guiné-Bissau, 2002.

Noronha, Isabel. **Ngwenya, o crocodilo.** Moçambique, 2005.

_____. **Maciene para além do sonho.** Moçambique, 2009.

Sousa, Camilo. **Junod.** Moçambique, 2006.

APÊNDICE

Dizem que nenhuma história é uma ilha: se é assim, esta que você acabou de ouvir ecoa muitas, ouvidas, lidas, cantadas, sonhadas...

Enquanto escrevia esta tese, contei muitas histórias e, ao contar, chegavam-me sorrateiramente aos ouvidos e às pontas dos dedos trechos de poemas, letras de músicas, linhas de romance, cenas de um teatro, fragmentos de cantos de pássaros... Todos queriam me ajudar a “dizer o meu dizer e cantar o meu cantar”.

Tudo apareceu tão espontâneo e tão saboroso que eu achei que podia ficar, do jeito que veio.

Acontece que essas canções, poemas, versos que parecem ser de todos, foram criados por pessoas específicas.

Assim, quero agradecer especificamente a esses criadores pelas suas artes que povoam o mundo da gente e pedir licença para o empréstimo.

Obrigada à Maria Rita, à Adriana Calcanhoto, à Glória Kirinus, à Clarice Lispector, à Clarissa P. Estés, à Marina Colasanti, à Virgínia Woolf, ao Ítalo Calvino, ao Manuel Bandeira, ao Carlos Drummond de Andrade, ao Guimarães Rosa, e...

Além da Pauline Alphen, é claro!